**CONFLICT & SUSPENSE**

 JAMES SCOTT BELL

**CHAPTER 1**

**WHAT A GREAT STORY**

**IS REALLY ALL ABOUT**

What is the goal of the novel?

Is it to entertain? Teach? Preach? Change the world? Make the author a lot of money?

All of the above?

Certainly there is nothing wrong with entertaining fiction. Nor, if the author truly feels passionately about something, trying to get a message across. Sure, even change society for the better, like Harriett Beecher Stowe and *Uncle Tom’s Cabin.*

A writer may care about style and the poetry of words. Or defying convention and experimenting with form.

It’s even okay for a writer to make money!

But in the end, none of these objectives will work to their full potential unless they forge, in some way, *a satisfying emotional experience for the reader*.

By satisfying, I don’t necessarily mean happy. Tragedy was the original intent of drama. But as Aristotle pointed out, the idea was to create emotion and then *catharsis,* thus making the audience better citizens. So the inner experience of the audience was primary.

Genre and tone don’t matter so long as the emotions of the reader are engaged, intensified, and ultimately, after the last page, given a certain release. When you do all that you have a book that lingers in the mind long after it’s over and causes people to talk about your fiction.

And that’s the best form of marketing there is. Perhaps the only kind that works over the long haul.

Now, what jazzes certain readers may be the power of an idea. Or riffs of style. But those things work for *those readers* by gripping them emotionally.

Take Ayn Rand, for example. She touted a philosophy she called “objectivism,” which is based on “the virtue of selfishness.” Her novels are full of speeches on that subject. Even though that’s directed at the mind, those who respond to her work *feel* she’s offering a correct view of the world.

Amish fiction, a popular genre of recent years, appeals to readers who yearn for simpler times and admire strong religious convictions. It *feels good* to leave the chaos of the modern world for a little while.

On the other side of the spectrum is a novel like Elie Wiesel’s *Night,* which creates emotions like horror (real-life horror, which is the scariest of all) and deep sadness. It succeeds not because it catalogues bad acts, but because the readers’ emotions are yanked through the wringer, by way of identification with the characters.

Why is romance consistently the best-selling genre in the fiction world? Because the readers of that genre desire to *feel* something. Maybe it’s because they’re not feeling it in their actual lives and romance novels provide a vicarious experience. Maybe some are of a certain profile that loves the idea of love and wants to see it vindicated. Whatever it is, these stories sell because they provide a satisfying emotional experience for a large number of readers.

How about the genre books that are specifically designed to be short and make you cry? Again, it’s a matter of emotion. Somebody reading a Nicholas Sparks novel wants to go through a box of tissues. Sparks caters to that market. A big market.

But no matter the type of novel, you have to make it an emotional ride. Conflict and suspense are your tools for doing that.

**A WORD ABOUT DEATH**

The stakes in an emotionally satisfying novel have to be *death*.

That’s right, death. Somebody has to be in danger of dying, and almost always that someone is the Lead character.

This applies to any genre, from light comedy to darkest tragedy.

Here’s why: There are three kinds of death: physical, professional, psychological. One or more of these must be present in your novel.

**Physical**

This is obvious, isn’t it? If your Lead character will actually die, as in stop breathing, he had better win in the arena of conflict. Because if he doesn’t, he’s toast.

Obviously the stakes are the highest here. Win or die.

Choose a thriller at random and you’re almost always going to find physical death at stake.

It might be because the Lead character has happened upon a secret that the bad guys don’t want revealed, such as the idealistic law student Mitch McDeere in John Grisham’s *The Firm.*

Or maybe the Lead character is in the “trouble business,” like Jonathan Grave, the covert rescuer in John Gilstrap’s series that begins with *No Mercy.* In each book, somebody dies if Grave and his team do not succeed.

But physical is not the only kind of death that creates compelling fiction.

**Professional**

When the novel revolves around the Lead’s calling in life, the failure to win should mean that her career is over, her calling a waste, her training a fraud, her future a cloud. It must mean that there is something on the line here that will make or break the Lead in the area of her life’s work.

This is the thread that makes Michael Connelly’s Harry Bosch series so compelling. Harry has a working rule that obsesses him. As he puts it in *The Last Coyote,* “Everybody counts or nobody counts. That’s it. It means I bust my ass to make a case whether it’s a prostitute or the mayor’s wife. That’s my rule.”

For Harry, there’s no getting around this drive, so every case becomes a matter of solving it or *dying professionally.* He is in danger of being drummed off the force at times or in not being able to go on.

Make the job and the particular case matter that much. A lawyer with the one client he needs to vindicate (as in Barry Reed’s *The Verdict,* made into the hit movie starring Paul Newman); the trainee whose law enforcement career could be over before it begins (as in Thomas Harris’s *The Silence of the Lambs);* a cop with a last chance case involving horrific killings (*The Night Gardener* by George Pelecanos).

**Psychological**

Dying on the inside. We say that about certain events. We should say it about the Lead character. Imminent danger of dying psychologically if the conflict isn’t won.

Holden Caulfield in *The Catcher in the Rye.* If he doesn’t find authenticity in the world, he’s going to die psychologically. (Does he? At the end, we’re not sure, but it’s close.) In fact, if he doesn’t find this reason, we’re pretty sure actual death—by suicide—is inevitable.

Psychological death is crucial to understand, as it elevates the emotions of fiction like no other aspect.

This is the key to all romances, isn’t it? If the two lovers don’t get together, they will each miss out on their soul mate. Their lives will be incurably damaged. Since readers of most romances know they’re going to end up together, it’s all the more important to create this illusion of imminent psychological death.

This is also the secret to lighter fare. The people in the comedy need to think they’re in a tragedy, usually over something trivial. But the “something trivial” has to matter so much to the characters that *they* believe they will suffer psychological death if they don’t gain their objective.

For example, Oscar Madison in *The Odd Couple* loves being a happy-go-lucky slob. He loves not cleaning up his apartment, smoking and eating whenever he wants, playing poker to all hours, and so on. When neat freak Felix Unger moves in, that life Oscar loves so much is threatened. In Oscar’s mind, it’s so bad he gets close to wanting to kill Felix.

Being a happy slob matters to Oscar. We believe it even though it’s trivial, and there’s the comedy.

Or take any episode of *Seinfeld*. It’s always about how important something stupid is to the characters. Like the soup in “The Soup Nazi” episode. Oh, the soup! If Jerry doesn’t get this soup, he will die inside. In fact, there comes a moment when Jerry must choose between his girlfriend, who has offended the soup Nazi, and the bowl of soup.

It’s a painful battle going on!

He chooses the soup.

Psychological death is powerful in any genre.

Let’s say your story is about someone accused of absconding with company funds. He’s an embezzler. I wrote such a story, *Watch Your Back*. In the book, Cameron Cates works for a big insurance and investment company. He devises a way to set up a false account and to transfer funds to an offshore bank.

What if there was no way he could get caught? The suspense would be mild: “Gee, how much does he get in the bank before the company stops the flow?”

Is that enough? Hardly. Thus the risk of being caught, not only by the company but the FBI, must be apparent and explicit from the start. Because getting caught in those terms means the virtual death of a long prison stretch.

John Howard Lawson pointed this out nearly eighty years ago in his classic volume, *Theory and Technique of Playwriting*. In it, he says that a conflict that fails to reach this magnitude is a conflict of “weak wills.” Lawson says, “In the Greek and Elizabethan tragedy, the point of maximum strain is generally reached in the death of the hero; he is crushed by the forces that oppose him, or he takes his own life in recognition of his defeat.”

Yes, death. Physical in classic tragedy. But also professional and psychological today.

Lawson also defines the character of drama as conflict “in which the conscious will, exerted for the accomplishment of specific and understandable aims, is sufficiently strong to bring the conflict to a point of crisis.”

This crisis, I would simply add, involves a type of death.

Do these two things:

* Think about what is at stake for your Lead character in the main conflict of the book. Define it right now. Write that down.
* Define what kind of death can be overhanging the action. You have to choose one as primary. You can have another from of death that comes into play during the story, but only one should arc over the story line.

EXAMPLE: You’re writing a thriller about hit men chasing a former colleague who has stolen money from the “big man.” Obviously physical death is in play. It’s possible to include a subplot about the Lead’s personal life as a matter of psychological death. Maybe there is someone he has to forgive, or who had to forgive him, in order to make him whole. But the primary mode of death that covers the story is physical.

EXAMPLE: You’re writing a legal thriller about a prosecutor with a highly publicized case his bosses at city hall want him to win … only he becomes convinced the defendant is innocent. If he says anything about it, it will be the end of his career. Professional death.

Or it’s a defense lawyer who is used to settling cases for easy resolution and fees, who gets a client accused of shoplifting. Does this involve professional death? Not yet. You have to devise the story elements that will make the case so important that it will at least feel like professional death to the lawyer.

How can you do that? You can figure out ways the client means something personal to the lawyer. Maybe it’s on older woman, the one who used to take care of him when he was a kid. He’s her only hope. She has no money and no family left. The case starts to matter to him.

Or the shoplifter is a kid who is headed down the wrong road, maybe a road the lawyer was once on. He decides to try to be the one to help the kid, who is from a horrible home. The kid does something worse while he’s out on bail, something that might mean long imprisonment. Now the lawyer has to save the kid or it will feel like he’s failed in his professional duty.

Maybe this is the story of a big-time lawyer who thinks he’s lost his mojo as a trial lawyer. Maybe this little shoplifting case is his way back to getting his confidence so he can handle bigger cases again. But if he loses, well, it’s all over. He’ll never be able to walk into a courtroom again.

The point here is to ratchet up the elements of the story so it feels like a setback is going to be horrible for the work life of the professional.

EXAMPLE: Your story is about a thirty-year-old divorced woman who moves to a small town to start all over again. What in her background makes this essential to her psychological well-being?

Maybe her husband has kept her from pursuing her dream of being an artist. In her new town she’s determined to do the thing she loves most. But if she fails, the dream dies. She has limited funds. How is she going to gain the means to live and also fund her art?

What if her father lives in this town and she has come to reconcile with him after years of separation? What if he’s dying? If she does not get some sort of closure, she will carry an open wound with her the rest of her life. That’s a kind of dying on the inside.

EXAMPLE: You’ve written a wild, comedic novel about a professional wrestler who decides to become an opera singer. How can you work death into it? In comedy, it’s usually something trivial that the character has elevated to enormous importance.

What if he has fallen in love with a woman who is obsessed with opera? She thinks wrestling is only for Neanderthals. To win her love (psychological death at stake), he signs up for opera lessons.

This exercise at the beginning of your novel-writing process will save you a great deal of time and stress down the line. The stronger this foundation in death, the higher the stakes of your story. And the fixes will be easier when it comes time to revise.

**THE LINKS OF EMOTIONAL CONFLICT**

My working definition of a successful novel is this: t*he emotionally satisfying account of how a character deals with imminent death.*

Once you understand that, you can build, organically, the links in the chain of emotional conflict. The chain looks like this:

CONFLICT (Possibility of imminent death)

ACTION (Steps to avoid death)

+ SUSPENSE (Unresolved tension associated with action)

EMOTIONALLY SATISFYING EXPERIENCE

Remember, suspense does not always mean a bomb under a table or a team of bad guys behind the hotel door. Suspense is any unresolved tension in the story that makes the reader want to see what happens next.

If the reader does not care what happens next, she puts the book down and doesn’t buy your next one. That’s why this change is so important.

You must have emotional connectivity on every page, indeed every paragraph. It must vibrate through the entire book.

**Конфликт и саспенс**

**Джеймс Скотт Белл**

**Глава 1**

**Что же на самом деле такое «великолепная история»?**

Какова цель романа?

Развлечь читателя? Научить его чему-то? Поучить? Изменить мир? Принести автору много денег?

Все вышеперечисленное?

Конечно, нет ничего плохого в развлекательной художественной литературе. Как нет ничего плохого и в том, что автор сильно чем-то увлечен и пытается донести до людей свое послание или изменить мир к лучшему, как Гарриет Бичер-Стоу в своей книге «Хижина дяди Тома».

Писателя могут волновать стиль и поэзия слов. Или он хочет бросить вызов традициям и поэкспериментировать с формой.

И совершенно естественно, если он просто хочет заработать деньги!

Но в конце концов, ни одна из этих целей не окажется достаточно эффективной, если они не смогут удовлетворить потребность читателя в эмоциональных переживаниях.

Под «удовлетворить» я не имею ввиду «сделать счастливыми». Первоначальный замысел драмы был в трагедии. Но, как утверждал Аристотель, идея состоит в том, чтобы вызвать у читателя эмоции, а затем психологический катарсис, делая из него внимательного слушателя. Поэтому внутренние переживания читателей и зрителей – самое важное.

Жанр и слог не имеют значения до тех пор, пока эмоции читателя вовлечены, усилены, и в конечном счете, после последней страницы, высвобождены. Когда вы все это проделаете, вы получите книгу, которая сохранится в разумах людей надолго и заставит людей говорить о вашем творчестве.

Это лучшая существующая форма маркетинга. И, пожалуй, единственная, которая работает в течение длительного времени.

Некоторых читателей в книге цепляет ее идея или стиль, но они работают для таких читателей, прежде всего захватывая их эмоционально.

К примеру, возьмите Айн Рэнд. Она хвалит философию под названием «объективизм», которая основана на «добродетели эгоизма». Ее романы полны речей на эту тему. Несмотря на то, что они направлены на разумы людей, те, кто отзывается о ее работах, чувствуют, что она предлагает верный взгляд на мир.

Аманитская фантастика, популярный жанр последних лет, обращается к читателям, которые тоскуют по старым временам и восхищаются крепкими религиозными убеждениями. Приятно оставить хаос современного мира на некоторое время.

По другую сторону спектра находится роман Эли Визеля «Ночь», который вызывает такие эмоции как ужас (неподдельный ужас, который является самым пугающим) и глубокой печали. Он преуспевает не потому, что он собрал в своем произведении все негативное, а потому что эмоции читателя будто пропускаются через мясорубку из-за идентификации читателя с персонажем.

Почему роман неизменно остается самым продаваемым жанром в мире художественной литературы? Потому что читатели этого жанра желают почувствовать что-то. Может быть, потому что им не хватает эмоций в реальном мире и любовные романы предлагают им компенсировать переживания. Может быть некоторые из них любят саму любовь. Так или иначе, такие истории продаются, потому что они обеспечивают читателю огромное количество эмоциональных переживаний.

Как насчет жанра книг, которые должны быть короткими и заставить вас плакать? Опять же, это вопрос эмоций. Те, кто читает романы Николаса Спаркса, хотят пройти через множество переживаний. Спаркс ориентирован на этот рынок. Очень большой рынок.

Но независимо от типа романа, вы должны превратить его в эмоциональное путешествие. Конфликт и саспенс – ваши инструменты для этого.

**Слово о смерти**

Самое важное в романе, который приносит эмоциональное удовлетворение, - смерть.

Все верно, смерть. Кто-то должен быть на грани смерти, и почти всегда этот кто-то – главный персонаж. Это относится к любому жанру, от легкой комедии до самой темной трагедии. И вот почему: существует три вида смерти - физическая, профессиональная и психическая. Одна или несколько из них должны быть представлены в вашем романе.

**Физическая**

Это очевидно, не так ли? Если ваш главный персонаж на самом деле умрет, то есть перестанет дышать, он должен победить на арене конфликта. Потому что иначе он конченый человек.

Очевидно, ставки здесь высоки: выиграй или умри.

Выберите случайным образом любой триллер, и вы почти всегда найдете в нем смерть.

Это может произойти, потому что главный герой узнал секрет, который плохие парни не хотят раскрывать, как например студент идеалист с юридического факультета Митч Макдир в романе Джона Гришема «Фирма».

Может быть, главный герой попадает в «черный бизнес», как Джонатан Грейв, тайный спасатель, в серии книг Джона Гилстрапа, которая начинается с книги «Никакой пощады». В каждой книге кто-то умирает, если Грейв и его команда не добиваются успеха. Но физический - это не единственный вид смерти, который вносит свой вклад в создание захватывающей художественной литературы.

**Профессиональная**

Когда сюжет романа вращается вокруг главного призвания в жизни персонажа, неудача должна означать, что его карьера кончена, его призвание – пустая трата времени, его профессиональная подготовка – подделка, а его будущее похоже на грозовую тучу. Это означает, что по линии сюжета должно произойти что-то, что уничтожит главного героя в его призвании.

Это то, что делает серию книг «Гарри Босх» Майкла Коннели настолько неотразимой. У Гарри есть рабочее правило, которого он придерживается. Как он выразился в книге «Последний койот»: «Важны все или никто. Вот и все. Это значит, что я поднимаю свою задницу и делаю дело, будь то проститутка или жена мэра. Это мое правило».

Гарри считает, так что каждое дело должно быть решено или ты теряешь все, от этого никуда не денешься. Временами он боится провалиться или оказаться не в состоянии продолжать.

Делай свою работу и в ней важно каждое дело.

Адвокат с клиентом, которого он должен оправдать (как в книге «Барри Рид», по которой снят кинофильм с Полом Ньюманом в главной роли), стажер, чья карьера в правоохранительных органах может закончится еще до того, как начнется (как в книге Томаса Харриса «Молчание ягнят»), полицейский, которому в качестве последнего шанса назначено дело с ужасающими убийствами (Джордж Пелеканос – «Ночной садовник»).

**Психическая**

Внутреннее умирание. Мы говорим так только в определенных случаях. И нам нужно использовать этот прием на главном персонаже. Это неизбежная опасность психической смерти, если конфликт проигран.

Например, Холден Колфилд в книге «Над пропастью во ржи». Если он не отыщет в мире что-то настоящее, он психически умрет. (А умрет ли он? В конце концов, мы не уверены, но есть риск.) На самом деле, если он не отыщет то, что ищет, мы уверены, что настоящая смерть от самоубийства неизбежна.

Психологическую смерть крайне важно понять, так как она возвышает эмоции как ни один другой аспект.

Это ключ ко всем романсам, не так ли? Если возлюбленные не смогут быть вместе, каждому из них будет не хватать своей второй половинки. Их жизням будет нанесен непоправимый ущерб. Поскольку читатели большинства романсов знают, что в конце концов они будут вместе, очень важно создать иллюзию неизбежной психологической смерти.

Это также является секретной легкой закуской. Люди склонны создавать трагедию из чего-то незначительного, даже если это комедия. Но «что-то незначительное» должно иметь огромную важность для персонажей. Они должны считать, что умрут психически, если не добьются своей цели.

К примеру, Оскару Мэдисону из «Странной парочки» нравится быть беспечным недотепой. Он не любит убирать свою квартиру, курит и пьет там, где ему захочется, играет в покер целыми днями и так далее. Привычной жизни Оскара начинает угрожать опасность, когда чистюля Феликс Унгер становится его соседом. Для Оскара это настолько ужасно, что он очень близко подходит к желанию убить Феликса.

Быть счастливым неряхой важно для Оскара. Мы верим в это при том, что это банально. В этом-то и есть комедия.

Или, к примеру, возьмите любой эпизод «Сайнфелда». Для персонажей постоянно приобретает важность что-то глупое и незначительное, как, к примеру, суп в эпизоде «Суп Нази». Ох, суп! Если Джерри не получит этот суп, он умрет. И в самом деле, наступает момент, когда Джерри должен выбирать между своей девушкой, которая оскорбила суп Нази, и тарелкой супа.

Грядет тяжелая битва!

И он выбирает суп.

Психологическая смерть сильна в любом жанре.

Скажем, ваш рассказ о ком-то, кто обвиняется в побеге за счет средств компании. Он является вором. Я написал такую историю, она называется «Будь осторожен». В этой книге Кэмерон Кейтс работает на большую страховую и инвестиционную компанию. Он разрабатывает способ создания поддельного счета и перевода средств в оффшорный банк.

Что было бы, если бы не было никакого риска, что он попадется? Саспенс звучал бы так: «Ничего себе, сколько же он успел украсть в банке, прежде чем компания приостановила поток?».

Будет ли этого достаточно? Едва ли. Таким образом, риск быть пойманным не только компанией, но и ФБР, должен быть очевиден с самого начала, поскольку это будет означать психическую смерть в виде длительного тюремного заключения.

Джон Говард Лоусон указал на это почти восемьдесят лет назад в своей книге «Теория и методика драматургии». В ней он говорит, что конфликт, который не достигает такой величины – это «слабохарактерный» конфликт. Лоусон говорит: «В Греческой и Елизаветинской трагедии точка максимального напряжения, как правило, достигается к моменту смерти главного героя. Он раздавлен силами, которые выступают против него или совершает самоубийство в знак признания своего поражения».

Да, смерть. Физическая в классической трагедии, но также профессиональная и психологическая в наши дни.

Лоусон также определяет характер драмы как конфликт, «в котором сознательная воля, приведенная в действие для достижения конкретных и понятных целей, является достаточно сильной, чтобы довести конфликт до точки кризиса».

Достаточно просто добавить, что этот кризис включает в себя один из типов смерти.

Вы должны сделать следующие две вещи:

* Подумайте, что поставлено на карту для вашего персонажа в главном конфликте книги. Определите это прямо сейчас и запишите.
* Решите, какая смерть будет нависать над главным героем. Вы должны выбрать одну в качестве основной. Другие смерти могут вступать в игру на протяжении истории, но только одна должна покрывать всю сюжетную линию.

ПРИМЕР: Вы пишете триллер про наемного убийцу, преследующего бывшего коллегу, который украл деньги у «большого человека». Очевидно, что в игру входит физическая смерть. Можно ввести побочную сюжетную линию о личной жизни главного героя, как вопрос, касающийся психологической смерти: может быть есть кто-то, кого он должен простить, или кто должен простить его. Однако основной способ смерти по сюжетной линии – физический.

ПРИМЕР: Вы пишете юридический триллер о прокуроре, который ведет скандальное дело. Его боссы из мэрии хотят, чтобы прокурор выиграл дело… только вот он все больше убеждается, что подсудимый невиновен. И если он скажет хоть слово об этом, его карьере придет конец. Профессиональная смерть.

Или адвокату, который привык к легким судебным делам, достается клиент, обвиняемый в краже. Предусматривает ли этот случай профессиональную смерть? Еще нет. Вы должны разработать сюжетные элементы, способные придать делу огромную важность, чтобы профессиональная смерть грозила по крайней мере адвокату.

Как вы можете это сделать? Вы можете сделать так, чтобы клиент что-то значил для адвоката. Может быть, это пожилая женщина, которая заботилась о нем в детстве. И он – ее единственная надежда, у нее не осталось ни семьи, ни денег. И дело начинает приобретать важность для адвоката.

Или магазинный вор – это ребенок, сбившийся с пути, на месте которого однажды был и сам адвокат. Он пытается спасти ребенка из неблагополучной семьи. Но мальчик совершает кои-что намного более серьезное, чем кража, когда его отпускают под залог, что означает длительное тюремное заключение. Теперь адвокат просто обязан спасти ребенка, иначе он будет чувствовать, что провалил свой профессиональный долг.

Может быть, эта история об успешном адвокате, который считает, что удача покинула его. Может быть, этот незначительный случай магазинной кражи – способ снова обрести уверенность в себе, чтобы опять взяться за «большое дело». Но если он проиграет, все будет кончено. И он больше никогда не сможет появиться в зале суда.

Смысл в том, чтобы преувеличить элементы истории настолько, чтобы чувствовалось, что неудача окажется фатальной для профессиональной карьеры персонажа.

ПРИМЕР: Ваша история о тридцатилетней разведенной женщине, которая переезжает в небольшой городок, чтобы начать все сначала. Что же в ее прошлом заставляет ее думать, что это событие сыграет важную роль в достижении психического благополучия?

Может быть, муж удерживал ее от следования своей мечте стать художником. На новом месте она полна решимости заниматься тем, что ей нравится. Но если она потерпит неудачу, ее мечта будет разрушена, ведь у нее лишь ограниченный запас средств на реализацию. Так где же она собирается достать деньги и на жизнь, и на финансирование своей мечты?

Что, если ее отец живет в этом городе, и она решает помириться с ним после долгих лет разлуки? Что, если он умирает? Если она не получает прощение, у нее будет психологическая травма до конца жизни. Это и есть внутреннее умирание.

ПРИМЕР: Вы решили написать потрясающий комедийный рассказ о профессиональном рестлере, который решает стать оперным певцом. Как вы можете подойти к вопросу смерти в таком рассказе? В комедии причиной смерти оказывается, обычно, что-то незначительное, что приобретает по какой-то причине огромную важность для героя.

Что если главный герой влюбляется в женщину, которая одержима оперой? Она считает, что рестлинг только для неандертальцев. Для того, чтобы завоевать ее любовь (пример психологической смерти), он записывается на уроки оперы.

Это упражнение сэкономит вам много времени и убережет от стресса в начале написания вашего рассказа. Чем значительнее фундамент смерти, тем более успешной может стать ваша история. И намного проще будет вносить исправления, когда придет время пересматривать свои труды.

**Звенья эмоционального конфликта**

Мое рабочее определение успешного романа заключается в следующем: эмоционально удовлетворительное описание того, как персонаж имеет дело с неминуемой смертью.

Как только вы это поймете, вы сможете структурно расставить звенья в цепи эмоционального конфликта. Цепь выглядит подобным образом:

Конфликт (возможность неминуемой смерти)

Действие (шаги во избежание смерти)

+ Саспенс (усиливающееся напряжение, связанное с действием)

Эмоционально удовлетворительный опыт (концовка)

Помните, саспенс не всегда означает бомбу под столом или банду бандитов за дверью отеля. Саспенс это любое усиливающееся напряжение в истории, которое заставляет читателя ожидать, что же произойдет дальше.

Если читателя не волнует, что будет дальше, он отложит книгу в сторону и уже не купит следующую. Вот почему данный момент так важен. Вы должны вызвать эмоциональную связь читателя с персонажем. Она должна быть на каждой странице, более того, в каждом абзаце. Она должна пронизывать всю книгу.