

Роберт Макки

П И М Л П О Г
П И М Л П О Г
П И М Л П О Г
П И М Л П О Г
Л И М Л П О Г
Л И М Л П О Г
Д И А Л О Г

Искусство слова
для писателей,
сценаристов
и драматургов

**Роберт Макки. Диалог:
Искусство слова для
писателей, сценаристов и
драматургов**

*Посвящается Миш. Когда она говорит, я
слушаю сердцем*

Оглавление

Предисловие. Хвала диалогу!	4
Часть I. Искусство диалога	8
1. Полное определение понятия диалога	9
Драматизированный диалог	10
Нарратизированный диалог	11
Диалог и его основные инструменты	14
Диалог на сцене	15
Диалог на экране	17
Книжный диалог	19
Косвенный диалог	23
2. Три функции диалога	26
Экспозиция	27
Словесный портрет	41
Действие	43
3. Выразительность: Часть 1. Содержание	46
Высказанное	46
Невысказанное	47
Невысказываемое	48
Действие и деятельность	49
Текст и подтекст	51
4. Выразительность: Часть 2. Форма	53
Конфликт в комплексе	53
Диалог на сцене	56
Диалог в фильме	59
Диалог на телевидении	63
Диалог в прозе	65
5. Выразительность: Часть 3. Техника	72
Образный язык	72
Параязык	73
Смешанные техники	74
Устройство реплики	76

Вербальная экономия	81
Пауза	82
Что хорошего в молчании?	83
Часть II. Ошибки в диалогах и их исправление	85
Введение. Шесть задач диалога	85
6. Ошибки убедительности	86
Неубедительность	86
Пустой разговор	87
Слишком эмоциональный разговор	88
Слишком многозначительный разговор	88
Слишком пронизательный герой в соответствующем диалоге	88
Отговорки вместо мотивации	89
Мелодрама	91
7. Ошибки языка	93
Клише	93
Слишком нейтральный язык	94
Вычурный язык	95
Сухой язык	97
Конкретное лучше абстрактного	97
Лучше привычное, чем экзотическое	97
Короткое лучше длинного	97
Лучше скупое, чем цветистое	100
Лучше активно, чем пассивно	100
Лучше коротко, чем длинно	101
Лучше выражать, чем подражать	102
Меньше шума	102
8. Ошибки содержания	104
Лобовое письмо	104
Обманчивый монолог	108
Дуолог	110
Триалог	112
9. Ошибки устройства диалога	114
Повтор	114

Реплики неправильной формы	117
Сцены неверной формы	122
Расколотые сцены	123
Ловушка перефразирования	124
Часть III. Как создать диалог	126
10. Диалог, характерный для героя	127
Два таланта	127
Словарный запас и характеристика	129
Принцип творческого ограничения	129
Стиль речи героя	130
Принцип диалога, ориентированного на героя	132
Культурный подтекст и словесный портрет	133
11. Четыре примера	135
«Юлий Цезарь»	135
«Вне поля зрения»	137
«Студия 30», сериал	141
«На обочине»	145
Часть IV. Устройство диалога	150
12. История / сцена / диалог	151
Запускающий инцидент	151
Ценности истории	152
Комплекс желания	153
Силы противодействия	157
Хребет действия	158
Ход истории	160
Поворотные точки	160
Движение сцены	161
Такт	161
Пять уровней поведения героев	162
Предисловие к семи учебным примерам	163
13. Уравновешенный конфликт	166
«Клан Сопрано»	167
14. Комический конфликт	179
«Фрейзер»	182

Техника комического диалога	189
15. Асимметричный конфликт	192
«Изюминка на солнце»	193
16. Непрямой конфликт	205
«Великий Гэтсби»	206
Диалог и описание в прозе	212
Поворотная точка / Пик сцены	213
17. Отражающий конфликт	215
Введение в самого себя	215
Отражающий конфликт	217
«Барышня Эльза»	219
«Музей невинности»	222
18. Минимальный конфликт	227
Баланс текста и подтекста	227
«Трудности перевода»	228
19. Как отточить мастерство?	243
Слушайте	243
Подбирая слова, влезайте в шкуру героя	244
Ключевые вопросы	247
И напоследок...	249

Предисловие. Хвала диалогу!

Мы говорим.

Говорение лучше любого другого свойства демонстрирует, что люди — это люди. Мы шепчем на ушко любимым, не скупимся на проклятия недругам, вступаем в перепалки с сантехниками, расточаем похвалы собаке, даем обещания родителям. Отношения между людьми — в сущности, долгие разговоры обо всех хитросплетениях, которые затрудняют или, наоборот, облегчают течение дней нашей жизни. Домашние и друзья могут десятилетиями вести откровенные разговоры, тогда как беседа с самим собой не прекращается никогда: совесть, мучимая чувством вины, тихонько шепчет о преступных желаниях, невежество издевается над мудростью, надежда утешает уныние, порыв бросает вызов осмотрительности, ум насмехается над всем этим, а лучшее и худшее в нас без устали спорят, пока мы не испустим дух.

Этот поток, изливаясь много лет подряд, мало-помалу вымывает смысл из слов, а когда он исчезает совсем, подходит к концу и человеческая жизнь. Однако история сгущает то, что разжижает время.

Писатель концентрирует смыслы, искореняя из текста все банальности, мелочи, надоедливую болтовню повседневности. Затем он сталкивает героев, ситуации, идеи, и под давлением конфликта слова наполняются оттенками и нюансами значений. То, что герой произносит в запале спора, больше, чем просто слова. Выразительный диалог становится прозрачной завесой, через которую до читателей и слушателей доходят его мысли и чувства.

Хороший текст обращает читателей и слушателей чуть ли не в провидцев. Драматичный диалог своей властью соединяет две безмолвные области: внутренний мир героя и внутренний мир читателя-слушателя. Подобно радиопередатчикам, одно подсознание настраивается на другое — чутье подсказывает нам, какие качества в персонажах нам близки. Как сказал Кеннет Берк^[1], истории снаряжают нас для жизни в реальном мире, знакомя с другими людьми, а самое главное — с самими собой.

Авторы не сразу наделяют нас этой силой. Сначала они создают метафоры для человеческой природы — тех, кого мы называем *героями*. Затем исследуют психологию своих персонажей и

выявляют их осознанные и неосознанные желания, страсти, то есть те сильные чувства, которые ими движут. И уже вооружившись этим знанием, авторы бросают самые жгучие желания героев в горнило конфликта. Сцена сменяет сцену, поступки героев и их реакции на действия других персонажей переплетаются в поворотных точках, когда меняется все. И вот, наконец, автор дает своему герою слово, и это не занудный монолог, а почти поэзия, называемая диалогом. Подобно алхимику, автор связывает характер, конфликт, трансформацию, а потом покрывает их золотом диалога, обращая грубый чугун событий в благородный металл истории.

Диалог обретает голос и несет нас на волнах эмоций, которые прорываются через высказанное к невысказанному и невысказываемому. **Высказанное** — это те идеи и чувства, которые герой решает открыть другим; **невысказанное** — мысли и чувства, которые герой произносит внутренним голосом, но только себе самому; **невысказываемое** — неосознанные желания и страсти, которые герой не может выразить словами даже себе, потому что они слишком смутны и трудно определимы.

Неважно, насколько роскошна постановка пьесы, достаточно ли красочны описания в романе, шикарна ли «картинка» в фильме — именно то, что говорит персонаж, определяет все хитросплетения, остроту и содержание истории. Без выразительного диалога события лишаются глубины, герои — живости, а история — объема. Сильнее, чем любая другая техника олицетворения (пол, возраст, платье, положение в обществе, место в ряду других персонажей), диалог может провести историю через бесчисленные пласты жизни, возвысив обыкновенный пересказ до уровня цветущей сложности.

Заучиваете ли вы полюбившиеся строчки, как это делаю я? По моему, куски диалогов запоминаются наизусть потому, что, твердя их снова и снова, мы не только всякий раз оживляем картины, написанные словами, но и слышим отзвуки собственных мыслей в том, что думают герои:

Мы дни за днями шепчем: «Завтра, завтра».

Так тихими шагами жизнь ползет

К последней недописанной странице.

Оказывается, что все «вчера»

Нам сзади освещали путь к могиле.

(Макбет, «Макбет», акт V, сцена 5, перевод Б.
Пастернака)

«Прямо навстречу тебе плыву я, о все сокрушающий, но не все одолевающий кит; до последнего бьюсь я с тобой; из самой глубины преисподней наношу тебе удар; во имя ненависти изрыгаю я на тебя мое последнее дыхание».

(Ахав, «Моби Дик», перевод И. Бернштейн)

«Сколько забегаловок во всех городах всего мира, а она пришла в мою».

(Рик, к/ф «Касабланка»)

«Не то чтобы это было совсем уж плохо... Джерри».

(сериал «Сайнфилд»)

Как и эти четыре персонажа, каждый из нас переживал укол иронии; озарения, когда мы видели суть того, что мир сотворил с нами и что мы натворили сами с собой; обоюдоострый момент, когда жизнь шутила над нами, а мы не знали, улыбаться или огорчаться. Но если бы писатели не сохраняли эти уколы в маринаде из слов, как могли бы мы смаковать их — ведь они не имеют вкуса? Справились бы мы с этими парадоксами, не приди на помощь мнемоника диалога?

Я горячо люблю искусство диалога во всем его разнообразии. Именно это чувство побудило меня написать книгу «Диалог. Искусство слова для писателей, сценаристов и драматургов», в которой исследуется то, что венчает создание всякой истории: наделение персонажей их уникальным голосом.

В части 1 «Искусство диалога» расширяется определение диалога и описывается великое множество способов его применения. В главах 2–5 рассматриваются функции, содержание, формы и техники речи действующих лиц в четырех крупнейших способах ведения рассказа.

В части 2 «Ошибки в диалогах и их исправление» предлагаются рецепты на все сложные случаи — от неправдоподобных и клишированных диалогов, до вербального минимализма и многословия, выявляются причины их возникновения и назначается лечение. Для иллюстрации различных техник создания диалога я обращаюсь к примерам из романов, пьес, фильмов, телепередач.

В части 3 «Как создать диалог» рассмотрен последний этап работы писателя — поиск слов, которые создают текст. Когда про автора говорят, что у него «слух на диалог», имеют в виду, что при помощи речи он точно обрисовывает характер героя. Каждый из его

героев «говорит» синтаксисом, ритмом, тональностью, а, самое главное, словами, свойственными ему и только ему. В идеальном случае каждый персонаж — это ходячий словарь, уникальное собрание собственных слов. Из этого следует, что слова — это залог оригинальности диалога.

Чтобы показать все возможности диалога, написанного «под героев», мы разберем сцены из пьесы Шекспира «Юлий Цезарь» (*The Tragedy of Julius Caesar*), романа Элмора Леонарда «Вне поля зрения» (*Out of Sight*), телесериала Тины Фей «Студия 30» (30 Rock), фильма Александра Пэйна и Джима Тейлора «На обочине» (*Sideways*).

Часть 4 «Устройство диалога» начинается с изучения компонентов истории и построения сцены. В главе 12 показано, как их формы определяют речь персонажей. Шесть примеров представляют собой: сбалансированный конфликт из сериала «Клан Сопрано» (*The Sopranos*), комический конфликт из сериала «Фрейзер» (*Frazier*), асимметричный конфликт из пьесы «Изюм на солнце» (*A Raisin in the Sun*), не прямой конфликт из романа «Великий Гэтсби» (*The Great Gatsby*), отражающий конфликт^[2] из романов «Барышня Эльза» (*Fräulein Else*) и «Музей невинности» (*The Museum of Innocence*), а также подразумеваемый конфликт из фильма «Трудности перевода» (*Lost in Translation*).

В этих отрывках мы разбираем два основных правила хорошего диалога: первое — каждый обмен репликами в диалоге создает действие и противодействие, двигающие сцену; и второе — хотя действия находят выражение во внешних проявлениях или в речи, источник действий персонажа невидим и скрывается в подтексте.

«Диалог. Искусство слова для писателей, сценаристов и драматургов» — это своего рода GPS-навигатор для авторов: книга дает руководство ищущему и помогает заблудившемуся. Если вы новичок в этом искусстве и чувствуете, что зашли в творческий тупик, «Диалог» наставит на путь к совершенству; если вы опытный писатель, но сбились с курса, эта книга приведет вас туда, куда надо.

Часть I. Искусство диалога

1. Полное определение понятия диалога

Диалог — любые слова, которые любое действующее лицо говорит кому-либо.

В традиционном понимании диалог — это разговор действующих лиц художественного произведения. Мне представляется все же, что всестороннее, углубленное изучение диалога начинается, когда мы делаем шаг в сторону как можно более широкого понимания того, что есть, собственно, рассказывание. Для этого отмечу прежде всего, что все высказывания героя разделяются на три типа: разговор с другим человеком; разговор с самим собой; разговор с читателем или публикой.

Все эти разновидности я подвожу под один общий термин «диалог» по двум причинам: во-первых, независимо от того, когда, где и с кем говорит персонаж, автор непременно должен наделить его лишь ему присущим, узнаваемым голосом и обозначить его особыми словами в тексте. Во-вторых, говорим ли мы про себя или вслух, предаемся ли размышлениям или обращаемся к миру, — любая речь есть не что иное, как внешнее выражение внутреннего действия. Все слова — это реакция на необходимость, они преследуют цель, способствуют выполнению действия. Ни одно действующее лицо никогда не говорит ни с кем, даже с самим собой, просто так, без причины, от нечего делать. Вот почему в каждую произносимую героем фразу автор должен вложить желание, намерение и действие. А уже потом действие становится той самой словесной тактикой, которую мы называем диалогом.

Приглядимся теперь внимательнее к трем форматам диалога.

1. Разговор с другим человеком. Точнее было бы назвать его *дуологом*. Когда разговаривают трое — это *триалог*. Общение семейства человек в десять за праздничным столом в День благодарения так и хочется назвать *мультилогом*, хотя такого термина не существует.

2. Разговор с самим собой. Сценаристы редко заставляют своих героев поступать так, драматурги, напротив, любят этот прием. В

прозе внутренний монолог можно назвать краеугольным камнем писательского метода. Автор вместе с читателем вторгается в сознание персонажа и создает в нем внутренний конфликт. Ведет ли автор речь от первого или от второго лица — все равно говорит его герой. Вот почему проза нередко есть не что иное, как диалог героя с самим собой, как бы случайно подслушанный читателем.

3. Разговор с читателем или слушателем. В театре при помощи монологов и реплик «в сторону» действующие лица пьесы могут обратиться напрямую к зрителям. На телевидении и в кинематографе герою для этого приходится говорить за сценой или за кадром, а иногда и глядя прямо в камеру. В прозе, написанной от первого лица, это основной прием — персонаж рассказывает о себе читателю.

Слово «диалог» ведет свое происхождение от двух древнегреческих корней: *диа* — «через» и *логос* — «речь». Почти дословный перевод означает «речевой акт», то есть действие, опосредованное словом, в противоположность непосредственному действию. Каждая фраза, произнесенная действующим лицом, — неважно, вслух или про себя, — по терминологии Джона Остина^[3] называется перформативом, то есть словами, которые выполняют некую задачу^[4].

Сказать — значит сделать, и по этой причине я расширяю свое определение диалога и воспринимаю решительно все слова, которые действующее лицо обращает к самому себе, к другому, к читателю или публике, как действие для удовлетворения необходимости или сильного желания. Во всех трех случаях говорящее лицо действует вербально, а отнюдь не физически, и каждый из таких речевых актов движет сцену с его участием вперед, подталкивает его все ближе (позитивный сценарий) или отталкивает все дальше (негативный сценарий) от исполнения заветного желания. Диалог как действие — вот основной принцип нашей книги.

Диалог как действие проявляет себя в одном из двух видов: *драматизированный* и *нарратизированный*.

Драматизированный диалог

«Драматизированный» подразумевает «разыгранный в сценах». В комическом и в трагическом диалоге репликами обмениваются персонажи, находящиеся в конфликте. Каждая строка несет в себе

действие, совершаемое с определенным намерением, и вызывает реакцию по ходу сцены.

Это справедливо даже для сцен с участием лишь одного лица. Когда человек говорит: «Я зол на самого себя», кто на кого злится? Вы видите в зеркале свое отражение, и точно так же вы можете увидеть себя мысленным взором. Чтобы спорить с самим собой, разум создает второе «Я», и внутренний диалог действующего лица перерастает в динамическую драматизированную сцену двух конфликтующих половин человека, одна из которых может победить в споре, а может и проиграть. Вот почему все монологи — это, строго говоря, диалоги. Герой всегда говорит с кем-нибудь — пусть даже и с самим собой.

Нарратизированный диалог

«Нарратизированный» подразумевает «произнесенный за сценой». В таких случаях исчезает так называемая «четвертая стена» реализма, и герой выступает из драматических перипетий истории. Повторюсь: в строгом смысле нарратизированная речь — это не монологи, а диалоги, в которых герой совершает речевое действие, чтобы говорить с читателем, зрителем, с самим собой.

Рассказчик от первого лица в прозе или персонаж, говорящий с экрана или со сцены, может поведать читателю/зрителю об уже прошедших событиях или же возбудить их любопытство относительно того, что будет дальше. Для этого ему и нужен нарратизированный диалог — в нем осуществляется прямое намерение, и не более.

В более сложных случаях слова могут понадобиться, например, чтобы вынудить читателя или слушателя простить говорящему все ошибки и промахи, убедить взглянуть на врагов говорящего с его предвзятой точки зрения. В безбрежном море историй нет числа желаниям, которые могут побудить героя к действию, и приемам, к которым он прибегает в разговоре со слушателем/зрителем.

То же справедливо в отношении героя, который смотрит внутрь с намерением обратиться к самому себе. Цель может быть любой: он перебирает воспоминания просто для удовольствия, или терзается сомнениями относительно чувств любимого человека к нему, или подводит под свои надежды фундамент фантазий о том, какая будет жизнь, а мысли тем временем бродят по прошлому и настоящему, залетают в будущее — подлинное или воображаемое.

Чтобы показать, как одно содержание можно выразить в трех видах диалога, я разберу отрывок из романа «Доктор Глас» (Doctor Glas), написанного в 1905 году шведским писателем Яльмаром Сёдербергом.

По форме это дневник эпонимного главного героя.

Герой романа, доктор Глас, ведет дневник, где фиксирует события своей жизни. Он хочет спасти одну свою пациентку (в которую тайно влюблен) от похотливого мужа. День за днем он размышляет обо всех доводах за и против его убийства; в кошмарных сновидениях он убивает мужа (и в конце концов действительно травит его ядом). Запись от седьмого августа свидетельствует, что после кошмарного сна он проснулся в холодном поту. Вслушаемся же в сбивчивый нарратизированный диалог Гласа, в котором он старается убедить себя, что его сон — не страшное пророчество:

«“Снам верить, так и дела не делать” ...Ты мне известна, старинная пословичная мудрость. И большая часть из всего, что нам снится, и в самом деле не стоит того, чтоб ломать себе над этим голову, — обрывки и осколки пережитого, нередко совершенно случайного, пустякового, того, что сознание наше не сочло нужным зафиксировать, но что продолжает жить своей призрачной, обособленной жизнью в какой-нибудь из захламленных кладовок нашего мозга. Но бывают и иные сны. Помню, как-то в детстве я полдня бился над геометрической задачей и лег спать, так и не решив ее: во сне мозг продолжал работать, и решение мне приснилось. Оно оказалось правильным. А иные сны можно сравнить с пузырями, что поднимаются на поверхность воды со дна. Ведь если задуматься: сколько раз сны рассказывали мне что-то обо мне самом. Сколько раз они изобличали стремления, которых я не желал иметь, страсти, которых я и знать не хотел при дневном свете. Желания эти и страсти я взвешивал и проверял потом на ярком солнечном свете. Но почти все они не выдерживали света, и я запикивал их обратно в тусклую мглу, где и было их истинное место. Они периодически всплывали вновь в ночных сновидениях, но я тотчас их узнавал и язвительно усмехался им даже во сне, и в конце концов они уже не пытались более всплыть и существовать наяву и при свете дня^[5].

В первой строке Глас так обращается к пословице, которая крутится у него в голове, как будто обладая собственной волей. Потом он принимается спорить со своим внутренним «Я» — темным, безмолвным, злобным, лишенным всякого понятия о

морали, снедаемым жаждой убийства. К концу фрагмента Глас уже почти убежден, что его лучшая половина победила в споре... Отметим, как оформлены размышления героя: перед нами длинные витиеватые предложения.

Представьте, что Сёдерберг написал все это в форме нарратизированного диалога, с которым доктор Глас обращается прямо к читателю. Для этого он должен был бы наделить своего героя убеждающим голосом, каким врачи часто говорят с больными, выписывая им рецепт. Предложения должны были стать короткими, почти как приказы. Слова «надо», «не надо» и «но» придавали бы еще больше веса мыслям героя. Выглядело бы это примерно так:

«Снам верить, так и дела не делать». Ну конечно, вы знаете эту поговорку. Не надо ей верить. Почти все, что нам снится, гроша ломаного не стоит. Это осколки пережитого, и для нашего сознания они — ерунда, дребедень. Да, это так, и все-таки они никуда не деваются — как на чердаке, прячутся где-то в сознании и сидят себе там в темноте. Это нездорово. Правда, от некоторых снов польза все-таки есть. Помню, мальчишкой я полдня бился над геометрической задачей. Так и лег спать, а ее не решил. Но мозг-то не успокоился, работал себе, и решение мне приснилось. Надо сказать, сны бывают и опасные — поднимаются, как пузыри на поверхность воды со дна. Стоит только дать себе труд и задуматься о них, как покажется, что они рассказывают вам о себе самом — о желании, которого вы и не хотели иметь, о страсти, о которой вслух и говорить-то стыдно. Не надо верить и им. А вот что надо — это как следует поразмыслить над ними при свете дня. Надо делать то, что следует делать здоровому человеку. Надо запихнуть их обратно в тусклую мглу — там им самое место. Если вдруг они налетят на вас ночью — смейтесь, пока они не перестанут влиять на вашу жизнь».

И, наконец, Сёдерберг, который писал еще и пьесы, мог избрать драматическую форму для воплощения своих идей на сцене. Например, сделать из одного героя двух: Гласа и Маркеля. В романе есть журналист Маркель — лучший друг Гласа. В пьесе Маркель мог бы воплотить все хорошее, что есть в Гласе, а Глас — плохое, ту часть натуры, которая терзается искушением убийства.

В подтексте сцены, которая сейчас последует, лежит желание Гласа, чтобы Маркель помог ему избавиться от беспокоящих снов. Маркель, понимая это, отвечает на вопросы доктора короткими утвердительными предложениями. Текст сохраняет ту игру воображения, которая есть в романе (театр, вообще говоря,

приветствует образный язык), но реплики меняются на более короткие и прерывистые, поскольку такой подход помогает актерам полнее раскрыть содержание (см. часть 5, анализ построения реплики).

Глас и Маркель сидят в кафе.

Поздний вечер переходит в ночь, они потягивают бренди после ужина.

ГЛАС: Знаешь пословицу «Снам верить, так и дела не делать»?

МАРКЕЛЬ: Да. Моя бабушка часто так говорила, но, вообще-то, сны — это осколки дня, и сохранять их не стоит.

ГЛАС: Стоит или не стоит, а они живут себе на чердаке разума.

МАРКЕЛЬ: Твоего разума, доктор, а не моего.

ГЛАС: Но ты согласен, что через сны к нам приходят озарения?

МАРКЕЛЬ: Бывает. Мальчишкой я как-то полня бился над геометрической задачей, да так и пошел спать, не решив ее. Но мозг продолжал свое дело, и решение мне приснилось. Утром я проверил, и что же? Все сошлось, тютелька в тютельку.

ГЛАС: Нет, я не об этом. Знаешь, бывает такое... что-то вроде пузырей правды, которые всплывают из самой глубины... такие темные страсти, в которых не хватает духа признаться утром, за завтраком.

МАРКЕЛЬ: Если бы со мной такое было — а я не хочу сказать, что бывает, — я бы запихнул все это в темную мглу. Только там ему и место.

ГЛАС: А если бы эти страсти возвращались каждую ночь?

МАРКЕЛЬ: Тогда я бы стал смеяться над ними во сне, пока окончательно не выбросил бы их из головы.

Три этих варианта имеют схожее в главном содержание, но, стоит речи героя изменить направленность, язык радикально меняет форму, лексику, тональность и текстуру. Три основные разновидности диалога требуют трех совершенно различных стилей письма.

Диалог и его основные инструменты

Всякий диалог, драматизированный или нарратизированный, ведет свою партию в сложнейшей симфонии истории, но пользуется разными инструментами в зависимости от того, где он разворачивается — на странице, сцене или экране. Поэтому выбор

автором нужного инструмента влияет на построение диалога, определяет его состав и продолжительность.

В театре, например, используется инструмент по преимуществу аудиальный. Он как бы подсказывает публике: вслушивайтесь, а не всматривайтесь. Вот почему в театре голос актера имеет преимущество перед визуальным образом.

В кино — наоборот. Фильм пользуется в основном зрительными инструментами. Он заставляет публику скорее всматриваться, чем вслушиваться. Поэтому в киносценариях упор делается на образ, а не на голос.

Телевидение представляет собой нечто среднее между кино и театром. Телепостановщики стремятся сбалансировать голос и образ, предлагая нам одновременно и смотреть, и слушать.

Проза — инструмент умственный. Истории, представленные на сцене или экране, сразу достигают глаз и ушей публики, а литература «идет в обход», через мозг читателя. Он должен сначала усвоить язык, потом представить картины и голоса (они у каждого читателя будут свои) и, наконец, отрефлексировать представленное. Более того — герои литературного произведения не воплощаются актерами, и потому автор волен использовать в своем произведении столько диалогов — драматизированных или нарратизированных, — сколько сочтет нужным.

Посмотрим, какие инструменты, которыми пользуются в диалоге, определяют его форму.

Диалог на сцене

Драматизированный диалог

Сцена — это основная единица структуры истории для всех четырех базовых инструментов диалога. В театре большая часть реплик разыгрывается как драматизированный диалог, представляемый одними действующими лицами в сценах с другими действующими лицами.

Пьесы с одним действующим лицом также встречаются. Когда герой находится на сцене один, он создает внутренний драматизированный диалог, «разделяя» себя надвое и сталкивая противоборствующие стороны. Если герой непринужденно изливает свои мысли, его воспоминания, фантазии и философствования прекрасно исполняют роль внутренних действий, движимых

желанием и имеющих определенную цель. Пусть эта умственная деятельность со стороны кажется бесцельной — перед нами самый настоящий драматизированный диалог, произносимый по ходу сцены действующим лицом, находящимся в конфликте; может быть, герой прилагает громадные усилия, чтобы понять себя, забыть прошлое или убедить себя же во лжи, или совершает еще какое-нибудь внутреннее действие, придуманное для него драматургом. Превосходный пример драматизированного диалога в пьесе для одного актера — «Последняя лента Крэппа» (Krapp's Last Tape) Самюэля Беккета.

Нарратизированный диалог

В полном согласии с театральными условностями драматург может ввести нарратизированный диалог, «выдернув» своего героя из сцены и развернув его к публике, чтобы он произнес длинный монолог или короткую реплику «в сторону»^[6]. Это делается, когда нужно признаться в чем-нибудь, раскрыть секрет или прямо рассказать о своих мыслях, чувствах или намерениях, потому что в диалоге с другим действующим лицом высказать их невозможно. Пример — мучительные угрызения совести Тома Вингфилда из «Стеклянного зверинца» Теннесси Уильямса.

В пьесах для одного актера (возьмем хотя бы «Год магического мышления» Джоан Дидион, «Марк Твен сегодня вечером» Марка Твена, «Я — моя собственная жена» Дуг Райт) монолог образует всю пьесу. Часто так оформляют постановки биографий или автобиографий, и актер играет хорошо знакомого современника (Джоан Дидион) или человека из прошлого (Марк Твен). За один спектакль актер может прибегнуть ко всем трем формам сценической речи. Но чаще всего он доверительно рассказывает свою историю публике, пользуясь нарратизированным диалогом. Время от времени он может перевоплощаться в других персонажей или разыгрывать сцены из прошлого — тогда это будет драматизированный диалог.

Современная комедия типа «стендап» окончательно сформировалась тогда, когда комики перешли от пересказа шуток к нарратизированному диалогу. Комик-стендапер должен либо изобрести своего персонажа (Стивен Кольбер), либо воспользоваться для этой цели комически гипертрофированной версией самого себя (Клайв Стейплз Льюис): никто ведь не станет

выходить на сцену тем же самым человеком, который сегодня утром встал с кровати. Нужно, чтобы было, кого играть.

На сцене граница между драматизированным и нарратизированным диалогом может смещаться в зависимости от актерской интерпретации. Например, когда Гамлет ставит под вопрос само свое существование, кого он спрашивает: «Быть или не быть?» — зрителей или себя? Это уж актеру решать.

Авторский текст

Когда по сюжету пьесы требуется провести большое количество героев через длительные временные отрезки, драматург может ввести в историю фигуру рассказчика. Он не является непосредственным действующим лицом, но выполняет множество функций: поясняет историческую обстановку, знакомит с новыми персонажами или даже приостанавливает действие, рассказывая о мыслях и событиях, которые нельзя показать непосредственно.

Примеры: в пьесе Дональда Холла «Вечерний Фрост» (An Evening's Frost) о жизни поэта Роберта Фроста и в масштабной постановке «Войны и мира», осуществленной Эрвином Пискатором, со сцены бесстрастно рассказывается публике об истории и действующих лицах. Они возвышаются над драмой, облегчая течение истории. В пьесе Торнтон Уайлдера «Наш городок» персонаж, названный Помощником режиссера, исполняет самые разнообразные функции. Он вводит публику в курс дела, руководит ее настроением, но время от времени сам становится участником пьесы и даже исполняет небольшие роли.

Диалог на экране

Драматизированный диалог

Как в театре, в кино диалог чаще всего драматизированный — его ведут герои перед камерой.

Нарратизированный диалог

Герои фильмов прибегают к одной из двух разновидностей диалога: закадровое озвучивание или произнесение речи непосредственно на камеру.

Герои, говорящие за кадром, стали своего рода распространенным инструментом кинематографа со времени, когда в кино пришел звук. Иногда они говорят спокойно, логично,

уверенно (как в сериале «Как я встретил вашу маму»); иногда раздражаются истерическими, нелогичными, неуверенными фразами (фильм «Пи»). Иногда они легко постигают смысл самых запутанных событий (фильм «Помни») или бросают им вызов (фильм «Большой Лебовски»). Иногда герой бывает болезненно честен в драматизированных диалогах с самим собой (фильм «Адаптация»); бывает, скрывается за оправданиями и разглагольствованиями (фильм «Заводной апельсин»); порой подшучивает над сложным или неприятным положением, в котором оказался (сериал «Меня зовут Эрл»).

Когда герой, глядя мимо камеры, тихо, чуть ли не шепотом рассказывает о чем-то потаенном, личном, он преследует, как правило, корыстную цель — привлечь вас на свою сторону (сериал «Карточный домик»). Со времен Боба Хоупа комики произносят шутки, глядя прямо в камеру (сериал «Это шоу Гарри Шедлинга»). А величайший из них, Вуди Аллен, применяет нарратизированный диалог как в кадре, так и за кадром, чтобы вызвать у нас сопереживание и ввести в ткань фильма остроумный комментарий (фильм «Энни Холл»).

У Бергмана в фильме «Причастие» женщина (в исполнении Ингрид Тулин) посылает письмо своему бывшему возлюбленному (Гуннар Бьернstrand) с сетованиями на вероломный отказ от ее любви. Когда он берет это письмо, Бергман дает крупный план лица героини — глядя прямо в камеру, она целых шесть минут без единой паузы проговаривает написанное. Камера Бергмана переносит нас в воображение бывшего любовника героини, так что, пока он представляет себе, как она говорит, мы сливаемся с ним и его страданием, а тем временем работа Ингрид Тулин на камеру добавляет яркости их взаимодействию.

Рассказ внутри истории

В таких фильмах, как «Барри Линдон», «Амели», «И твою маму тоже», рассказчики (соответственно, Майкл Хорднер, Андре Дюсолле и Даниэль Хименес Качо), находясь за кадром, четкими, хорошо поставленными голосами связывают между собой эпизоды, заполняют экспозицию, выступают контрапунктом к рассказываемому.

Контрапунктный рассказ привносит в мир истории рефлексии и комментарии извне и этим добавляет ей объема и глубины. Например, рассказчик может утяжелить комедию драмой или

сделать драму легче, добавив комедийный элемент; в его власти отрезвить ложную надежду реальностью, а реальность расцветить фантазией; его слова могут столкнуть мир политики с миром частной жизни или наоборот. Зачастую иронические наблюдения «человека со стороны» спасают фильм от излишней сентиментальности, снижая градус эмоциональных излияний. Пример — фильм «Том Джонс».

Книжный диалог

Истории, которые разворачиваются на сцене и экране, существуют и воспроизводятся физически и посредством органов чувств — слуха и зрения — доходят до нашего разума. Истории, рассказываемые в прозе, проникают в сознание с помощью умственного инструмента — языка — и обретают жизнь в воображении читателя. А так как воображение сложнее и богаче органов физического восприятия, литература пользуется гораздо более разнообразными техниками диалога, чем театр, телевидение и кино.

Истории в прозе могут рассказываться самим героем или рассказчиком. Однако эту простейшую классификацию несколько усложняют три лица — первое, второе и третье, — от которых традиционно ведется повествование в литературе.

Первое лицо. В этом случае герой, обозначающий себя местоимением «я», говорит с читателем о событиях, представляя свою точку зрения на них. Он может описывать или разыгрывать их в сценах, когда разговор ведется напрямую с другими персонажами. Герой может уйти в себя и говорить с собой, и тогда читатель без труда может его подслушать.

Рассказчик от первого лица — персонаж истории, то есть не беспристрастный созерцатель окружающей жизни; он не способен воспринимать события в их целостности, чаще всего далеко не объективен потому, что преследует свои невысказанные или неосознаваемые цели. По этой причине достоверность слов первого лица имеет весьма широкий диапазон: от совершенно правдивых до полностью лживых.

Мало того, рассказчик от первого лица зачастую куда больше сосредоточен на себе, чем на других, так что его внутренние действия, наблюдения над собой заполняют почти все пространство произведения. Следовательно, о внутренней жизни других

персонажей мы можем судить лишь по рассуждениям рассказчика или по тому, что прочитывается между строк.

Всезнающее первое лицо, наделенное сверхъестественной способностью проникать в мысли и чувства других героев, — все-таки редкая птица. Это следует пояснить примером. В романе Элис Сиболд «Милые кости» рассказчик от первого лица — призрак убитой девочки, которая из потустороннего далёка читает в сердцах своих родных о том, как тяжело им живется после такой страшной потери.

Рассказчик от первого лица может быть главным во всей истории (Уильям Баскервильский в «Имени розы» Умберто Эко), ближайшим к главному герою лицом (доктор Ватсон по отношению к Шерлоку Холмсу); может наблюдать со стороны (безымянный рассказчик в «Сердце тьмы» Джозефа Конрада); наконец, рассказчиком могут быть и несколько человек, обозначающих себя «мы», то есть первым лицом множественного числа («Девственницы-самоубийцы» Джеффри Евгенидиса).

Третье лицо. В рассказе от третьего лица рассказчик ведет читателя через события истории, нередко очень глубоко проникая в мысли и чувства всех персонажей. Понятно, что, хотя он и не является действующим лицом, но все же может иметь свой взгляд на мир произведения и его обитателей. Но в силу условности рассказчик от третьего лица всегда сохраняет дистанцию, обозначая героев, соответственно, «он», «она», «они».

Так как этот «высший разум» не является героем повествования, его речь не диалог. Но в то же время это и не голос автора.

Третье «недействующее лицо» может больше или меньше, чем автор, сострадать героям, интересоваться ими, отличаться большими или меньшими наблюдательностью и строгостью нравственных принципов.

Прозаик наделяет голосом не только каждого из своих персонажей, но и создает особый язык самого повествования/повествователя, потому что знает: точно так же как публика доверяется рассказчикам, находящимся на сцене или за кадром, читатель воспринимает повествование от третьего лица в литературном произведении как самостоятельный и выразительный голос в истории, хотя это, конечно, не так. Только у героев есть настоящие голоса. То, что мы называем «голосом» третьего лица, есть всего лишь авторский стиль. Вот почему читатель не

сопереживает третьему лицу, хотя и реагирует на него приятием либо отторжением.

Благодаря условностям, известным еще с античных времен, автор вводил в произведение «недействующее лицо» с единственной целью — создать рассказ, за которым может следить читатель. Осведомленность третьего лица может быть самой разной: известно может быть всё, очень мало или почти ничего; его моральные оценки могут быть беспристрастными, а могут и весьма критическими; оно может открыто или скрыто присутствовать в сознании читателя; а надежность может быть от несомненной до весьма слабой, практически до обмана (последнее бывает очень редко).

Писатель, умело пользуясь этими нюансами, придает своим рассказчикам от третьего лица разную степень субъективности или объективности — от ироничной отстраненности до самого глубокого участия.

Объективное третье лицо (оно же «скрытое», оно же «драматургическое») показывает гораздо больше, чем рассказывает. Оно наблюдает, но никогда не истолковывает. Оно свободно располагается в театре жизни, не углубляясь во внутренние миры «актеров», никогда не описывая мысли и чувства героев. Самый наглядный пример — рассказы Хемингуэя «Белые слоны» или «Снега Килиманджаро». В середине XX века французский «новый роман» максимально развил эту технику, подтверждение чего мы видим, например, в «Ревности» Алена Роб-Грийе.

Субъективное третье лицо может внедриться во внутреннюю жизнь, в мысли и чувства не одного, а сразу нескольких персонажей. Чаще всего, однако, автор впускает его во внутреннюю жизнь только одного главного героя. Это чем-то напоминает рассказ от первого лица, но всегда сохраняется известное расстояние за счет использования отстраненных местоимений «он» и «она», а не более личного «я».

Так, в серии романов Джорджа Мартина «Песнь льда и пламени» каждая глава имеет отдельную фабулу, в зависимости от точки зрения главного героя того или иного произведения.

Подобная техника субъективного исследования — от «проникающего» до отстраненного — стала в XX веке самым популярным приемом повествования. Субъективный рассказчик может быть лично окрашенным и открыто выражать свое мнение (см. приведенный далее отрывок из романа Дж. Франзена

«Поправки»), но независимо от того, весел или саркастичен, свободен или ограничен личными рамками рассказчик от третьего лица, его голос — это творение автора, особое средство, которое он изобретает, чтобы рассказать свою историю, глядя на события извне.

Автор может даже пойти дальше и позволить рассказчику порвать ту доверительную связь, которая за тысячелетия существования прозы и поэзии скрепила писателей и читателей. Редко случалось, чтобы писатели придавали этому голосу черты, свойственные, скорее, персонажу, — неуверенность или двойственность чувств. Но еще раз замечу: неважно, насколько ловко манипулирует читателем рассказчик от третьего лица, насколько он ненадежен или расплывчат, его голос не диалогичен. Повествование от третьего лица требует особых стратегий и техник, обсуждение которых лежит за пределами тематики нашей книги.

Второе лицо — это маска, за которой скрывается лицо первое или третье. В этом случае голос, ведущий повествование, отбрасывает «я» и его производные в первом лице, «он», «она», «они» третьего лица, заменяя их на «ты» или «вы». От второго лица может говорить и главный герой. Например, когда человек мысленно корит себя: «Ты идиот», — то есть одна часть его личности критикует другую. Таким образом, голос от второго лица может анализировать, поощрять, делиться воспоминаниями сам с собой («Мысли задним числом» Мишеля Бютора). Или же «ты» может быть тихим, безымянным, еще одним героем, превращающим рассказ в односторонний драматизированный диалог («Песнь камня» Йена Бенкса). Наконец, «ты» может быть и читателем. В книге Джея Макинерни «Яркие огни, большой город» непобедимая сила влечет читателя через повествование, пока у него не возникает ощущение, что он сам становится участником событий:

«Ты как будто не знаешь, куда идешь. Чувствуешь, что идти домой нет сил. Шагаешь быстрее. Если солнечный свет застанет тебя на улице, с тобой произойдет жуткое химическое превращение.

Спустя несколько минут замечаешь кровь на пальцах. Подносишь руку к лицу. Рубашка тоже в крови. Нашупываешь бумажную салфетку в кармане пиджака, поднимаешь руку к носу. И топаешь себе дальше, закинув голову назад»^[7].

Если бы это было написано в прошедшем времени с «я» вместо «ты», мы имели бы дело с привычным рассказом от первого лица; если бы вместо «ты» стояло «он», мы получили бы привычный рассказ от третьего лица. Второе лицо в настоящем времени волшебным образом объединяет эти два типа повествования и движет его, как фильм, который снимает субъективная камера.

Чтобы разобраться во всех нюансах, сравним особенности прозы с их эквивалентами на сцене и на экране.

Драматизированный диалог

Драматизированные сцены в прозе могут быть написаны от любого лица — первого, второго, третьего. Во всех случаях действие происходит в определенном времени и пространстве, описываются герои и их характеры, а разговоры передаются с совершенной точностью. Кажется, эти сцены можно взять и прямо со страниц перенести на сцену или в кадр, почти ничего в них не изменяя.

Нарратизированный диалог

Все сказанное за пределами драматизированных сцен от первого или второго лица есть, по моему определению, нарратизированный диалог. Такие отрывки произносятся внутренним голосом с целью двинуть историю вперед и воздействовать на читателя практически с силой театрального монолога, обращенного непосредственно в зал или кинокамеру. Когда нарратизированный диалог переходит в поток сознания (см. далее), текст считывается как внутренний монолог в пьесе или внутренний голос главного героя, как в фильмах «Мemento» или «Пи». Во всех случаях автор пишет монолог или диалог «внутри» героя.

Косвенный диалог

Все четыре основных повествовательных инструмента дают автору возможность либо описать сцены из прошлого, либо разыграть их перед читателем (публикой). Если он выбирает описание, то, что могло бы стать драматизированным диалогом, превращается в **косвенный диалог**.

Когда автор желает использовать героя для описания предыдущей сцены, то следующий за ней диалог представляет

собой передачу сказанного ранее. Вот пример: в пьесе Брюса Норриса «Клибурн-парк» Бев жалуется на своего мужа:

И как только он просиживает по целым ночам! Вот хоть вчера: сидит и сидит, три часа ночи уже, я и говорю: «Слушай, ты что же — и спать не хочешь? Может, примешь снотворное, ну или хоть в карты давай поиграем», а он говорит: «Не вижу смысла», как будто для каждого ерундового дела нужен серьезный повод^[8].

Публика может лишь гадать, насколько точно передан этот рассказ, но в таком контексте полная точность не важна. Норрис прибегает к косвенному диалогу, и аудитория слышит самое существенное: слова, которыми Бев рассказывает о своем муже.

Когда диалог пересказывается в третьем лице, читатель снова должен понять, как он звучал при произнесении. Вот, например, сцена между мужем и женой из романа Джонатана Франзена «Поправки»:

«Беременность осчастливила Инид, вскружила ей голову, и она завела с Альфредом разговор на запретную тему. Нет, не о сексе, конечно же, не о своей неудовлетворенности и его несправедливости. Но хватало и других тем, не менее опасных, и однажды утром Инид легкомысленно переступила черту и предложила купить акции некоей компании. Альфред ответил: фондовая биржа — штука опасная, лучше оставить ее богачам и праздным спекулянтам. Инид настаивала: акции этой компании все-таки стоит приобрести. Альфред ответил: «черный вторник» он и сейчас помнит, словно это было вчера. Инид настаивала: тем не менее акции надо купить. Альфред ответил: покупать акции этой компании было бы крайне опрометчиво. Инид настаивала: давай все-таки купим. Альфред ответил: лишних денег в доме нет, и третий ребенок на подходе. Инид предложила занять денег. Альфред сказал «нет». Сказал «нет» громче обычного и поднялся из-за стола. Сказал «нет» так громко, что медное блюдо, висевшее на стене для украшения, загудело в ответ, и, не поцеловав жену, покинул дом на 11 дней и десять ночей»^[9].

Глагол «настаивала» Франзен повторяет здесь три раза, и этим доводит назойливость Инид и ярость Альфреда почти до фарса.оборот «11 дней и десять ночей» напоминает об отпускном круизе, а гул медного блюда, висящего на стене, переводит всю сцену из фарса в абсурд.

Косвенный диалог помогает читателю представить себе сцену во всех красках, поскольку горячий и даже мелодраматичный язык прямого диалога может помешать сделать это, избыточно сконцентрировав внимание на личностях его участников.

2. Три функции диалога

И драматизированный, и нарратизированный диалог исполняют три основные функции: экспозиция, характеристика, действие.

Экспозиция

Экспозиция — термин, принятый в искусстве и обозначающий некие вымышленные факты об обстановке, истории и герое, которые в определенный момент становятся необходимыми читателю или зрителю, потому что иначе он не сможет следить за развитием событий и останется безучастным к их исходу. В распоряжении автора — два способа введения экспозиции в повествование: описание или диалог.

На сцене и на экране режиссеры и художники описывают экспозицию с помощью любых элементов, не являющихся диалогом: художественного оформления, костюмов, света, реквизита, звуковых эффектов и пр. Иллюстраторы комиксов создают изображения, описывающие каждый этап рассказа. В текстах прозаиков слова-образы рождают проекции в воображении читателя.

Диалог может сделать то же самое. Например, мысленно нарисуйте: отливающий золотом мраморный вестибюль, светловолосые люди в строгих деловых костюмах расписываются у стойки службы безопасности, за которой стоят люди в форме, а на заднем плане то открываются, то закрываются двери лифтов. Нам сразу понятно множество фактов, относящихся к экспозиции: место действия — офисный центр крупного города где-то в Северном полушарии; время действия — рабочий день, то есть с восьми утра до шести вечера; общество — профессионалы западного типа, которые в состоянии нанять вооруженную охрану для защиты высшего руководства компании, занимающего верхние этажи, от бедноты с улицы. Более того — в «подтексте» этого образа ощущаются отсылки к миру коммерции, конкуренции, господства белого мужчины, стремящегося к богатству и власти, коррупция.

Теперь вообразим себе энергичного инвестиционного брокера, обедающего со своим потенциальным клиентом. Вслушайтесь в метафоры, которые легко слетают у него с языка: «Пойдемте познакомимся с моими молодыми ястребами. Наше гнездышко на 77-м этаже, а охотимся мы на Уолл-стрит». Букв здесь меньше, чем в сообщении Twitter, но слова-образы несут в себе больше смыслов, чем видит камера.

Почти все, выраженное в образах или разъясненное в повествовании, может подразумеваться в диалоге. Таким образом,

первая функция диалога — сообщение экспозиции читателю или публике. Следующие правила станут подспорьем в этой трудной работе.

Темп и ритм

Понятие «темпа» обозначает скорость, с которой экспозиция вплетается в повествование. «Ритм» обозначает выбор определенной сцены и строки в сцене, в которой производится определенное действие.

Выбор темпа и ритма связан с определенными рисками. Например, такой: если экспозиция дана недостаточно полно, читатель или зритель останутся в полном замешательстве. С другой стороны, слишком масштабную экспозицию невозможно «переварить»: читатель отложит книгу; зритель начинает ерзать в кресле и жалеть, что купил так мало попкорна. А значит, вы просто обязаны осторожно и умело обращаться с темпом и ритмом.

Чтобы интерес не угасал, хорошие писатели дают экспозицию небольшими порциями, деталь за деталью сообщая читателю или публике только то, что ей нужно знать, и только тогда, когда без этого знания не обойтись. Ни на миг раньше! Они дают лишь минимальную экспозицию, без которой невозможно вызвать любопытство и сочувствие.

Если современному, искушенному читателю вы слишком рано откроете слишком большую экспозицию, вы не только заставите его перейти с бодрого шага на вялое перебирание ногами — он сумеет предвидеть все поворотные точки сюжета и даже сам финал задолго до того, как он наступит. С обидой и разочарованием будет он листать книгу и думать: «Я так и знал!» Романист XIX века Чарльз Рид сформулировал это правило так: «Пусть смеются, пусть плачут, пусть ждут».

И, наконец, не все факты, изложенные в экспозиции, обладают равной ценностью для повествования, и в силу этого не требуют равного к себе внимания. В отдельном файле создайте список всех фактов своей истории, располагая их по степени важности для читателя/публики. В процессе редактирования вы можете вдруг понять, что какие-то факты следует подчеркнуть и повторить в нескольких сценах, чтобы читатель/публика уж точно вспомнили их в критической точке повествования. Факты менее важные достаточно упомянуть или указать лишь однажды.

Показывание или рассказывание?

Аксиома «показывай, а не рассказывай» предостерегает от создания диалога, который пассивными объяснениями подменяет динамику драматического действия. «Показывать» — значит представлять сцену в правдоподобных обстоятельствах с действующими в ней правдоподобными героями, борющимися со своими страстями и желаниями, совершающими соответствующие моменту действия и произносящими убедительные диалоги. «Рассказывать» — значит побуждать героев идти к своим целям и при этом подробно проговаривать свои чувства, мысли, то, что они любят, а что — нет, размышления о настоящем и прошедшем, никак не связанном со сценой или действующими в ней лицами. Выбирая прием, нужно помнить, что истории суть метафоры жизни, а не диссертации по психологии, экологическим проблемам, социальной несправедливости или любому другому вопросу, не связанному с жизнью действующих лиц.

Нередко использование приема рассказывания служит весьма поверхностной цели писателя — вложить свое мнение в сознание захваченного в плен читателя, а вовсе не способствует развитию героя и действию. Хуже того, подобный тип повествования стирает подтекст. По мере того как герой разрешает противоречия и идет вслед за желаниями, его словесные реакции и тактики приглашают читателя и публику отыскать невысказанные мысли и чувства. Но если автор вкладывает манифест прямо в уста героя, это перекрывает человеку, следящему за ходом истории, всякий доступ ко внутренней жизни говорящего. Если герой становится не более чем рупором авторских идей, интерес к произведению стремительно идет на убыль.

И последнее — прием показывания ускоряет вовлечение зрителя и темп течения истории; рассказывание снижает любопытство и замедляет темп. «Автор показывающий» обращается с читателями как со взрослыми людьми, приглашает их войти в историю, поощряет их ощутить авторское видение, заглядывает в самую суть вещей и стремится вперед, к дальнейшим событиям. Для «автора рассказывающего» читатели — дети, которых родитель усаживает к себе на колени и объясняет очевидное.

Вот речь, которая дает нам пример рассказа: Гарри и Чарли отпирают дверь своей химчистки, и тут Чарли говорит:

— Гарри, слушай-ка, а сколько лет мы уже знакомы? Лет, наверное, 20 или даже больше — в школу-то вместе ходили. Ну, ты

подумай, как давно уже, а, друг? Утро хорошее выдалось... Ты как сегодня?

Что сообщает этот диалог читателю/публике? Что дружбе Чарли и Гарри уже больше 20 лет, что они ходили вместе в школу и что день только еще начинается.

А вот как в этой сцене применяется прием показывания. Пока Чарли отпирает дверь в химчистку, Гарри, небритый, в майке стоит, прислонившись к косяку, попыхивает сигаретой с марихуаной и бессмысленно хихикает. Чарли оборачивается, смотрит на него и качает головой:

— Гарри, елки-палки, ты взрослеть собираешься или нет? Посмотри на себя — влез в свои дурацкие застиранные майки и никак из них не вылезешь. Каким ты был недоумком 20 лет назад в школе, таким ты и остался, Гарри. Завязывай давай! Пора уже понять, в каком ты дерьме.

Читатель или зритель представляет, как Гарри ответит на это оскорбление, и незаметно, исподволь они узнают и о 20 годах дружбы, и о школе.

В некоей точке каждый важный факт должен найти свой путь в истории, появиться в ней в нужный момент, неся определенную смысловую нагрузку. Все подробности и вызываемые ими ощущения должны войти в сознание читателя/публики, не отвлекая при этом от потока событий. Так или иначе автор должен сконцентрировать внимание читателя/публики на одном направлении, хотя факт он «провозит контрабандой» из другого.

Такая ловкость рук требует применения одной либо двух техник: **сюжетного драйва** и **экспозиции как оружия**. Первая возбуждает интеллектуальное любопытство, второе — эмоциональное сопереживание.

Сюжетный драйв

Сюжетный драйв — это побочный эффект, возникающий, когда читатель захвачен историей. Перемены и открытия держат его в напряженном ожидании: «А что потом? А после этого? Как все обернется?» Пока части экспозиции из диалога проникают в глубину сознания читателя или зрителя, любопытство уже мчится вперед, опережая настоящее. Читатель/зритель узнает то, что хочет, своевременно, но не осознает, когда и как ему сообщили

интересующую его информацию, поскольку у него не хватает на это времени — он смотрит вперед, требуя нового.

Посмотрим, с какой силой экспозиция создает сюжетный драйв в романе «Уловка-22». Автор, Джозеф Хеллер, изобрел этот термин для обозначения бюрократических уловок, которые загоняют своих жертв в порочный круг логики.

Действие происходит на некоей средиземноморской базе ВВС в годы Второй мировой войны. Главный герой, капитан Джон Йоссариан, расспрашивает врача базы Дена Дейника о пилоте по фамилии Опп:

«— Ну а Опп — псих?

— Этот уж наверняка.

— А его ты можешь отстранить от полетов?

— Могу, конечно. Но сначала он должен сам меня об этом попросить. Так гласит правило.

— Так почему же он не просит?

— Потому что он сумасшедший, — ответил Дейника.

— Как же он может не быть сумасшедшим, если, столько раз побывав на волосок от смерти, все равно продолжает летать на задания? Конечно, я могу отстранить его. Но сначала он сам должен попросить меня об этом.

— И это все, что ему надо сделать, чтобы освободиться от полетов? — спросил Йоссариан.

— Все. Пусть он меня попросит.

— И тогда ты отстранишь его от полетов? — спросил Йоссариан.

— Нет. Не отстраню.

— Но ведь тогда получается, что тут какая-то ловушка?

— Конечно, ловушка, — ответил Дейника. — И называется она «уловка-22». «Уловка» гласит: «Всякий, кто пытается уклониться от выполнения боевого долга, не является подлинно сумасшедшим».

Да, это была настоящая ловушка. «Уловка-22» разъясняла, что забота о себе самом перед лицом прямой и непосредственной опасности является проявлением здравого смысла. Опп был сумасшедшим, и его можно было освободить от полетов. Единственное, что он должен был для этого сделать, — попросить. Но как только он попросит, его тут же перестанут считать сумасшедшим и заставят снова летать на задания. Опп сумасшедший, раз он продолжает летать. Он был бы нормальным, если бы захотел перестать летать; но если он нормален, он обязан летать. Если он летает, значит он сумасшедший и, следовательно, летать не должен; но, если он не хочет летать, значит он здоров и летать обязан.

Кристалльная ясность этого положения произвела на Йоссариана такое глубокое впечатление, что он многозначительно присвистнул.

— Хитрая штука эта «уловка-22», — заметил он.

— Еще бы! — согласился Дейника». ^[10]

Обратите внимание, как Хеллер вставил кусок косвенного диалога в сцену драматизированного диалога. Из отрывка мы узнаем, что Дейника сказал Йоссариану и как Йоссариан присвистнул в ответ на его слова. Даже если в сцене звучит голос третьего лица, который до некоторой степени передает авторское отношение, перед нами показ, а не рассказ, и вот почему: 1) голос звучит внутри сцены; 2) он добавляет динамики действиям сцены: Дейника хочет, чтобы Йоссариан перестал надоедать ему с поводами уклониться от исполнения воинского долга, а до Йоссариана наконец доходит, что притворяться сумасшедшим совершенно не имеет смысла. Разъяснение Дейники становится тем поворотным пунктом, который разрушает замысел Йоссариана.

Если говорить о сюжетном драйве, в тот момент, когда читатель постигает неотвратимую логику «уловки-22», его ожидания делают резкий рывок вперед. Он начинает ломать голову: сумеет ли Йоссариан или любой другой персонаж избежать коварной ловушки этого абсурдного военного правила? Читатель постоянно ищет ответы на вопросы, которые возникают, когда он делает открытия в экспозиции, и именно этот поиск становится мотором сюжетного драйва.

Экспозиция как оружие

Вторая техника, которая делает экспозицию незримой для читателя/публики, зиждется на эмоциональной вовлеченности человека, следящего за ходом истории. Сопереживание начинается с мысли: «Этот герой — такой же человек, как и я. Вот почему я хочу, чтобы он получил желаемое; ведь если бы героем был я, я бы хотел для себя как раз этого». Как только тот, кто следит за историей, осознает общее между собой и героями, он не только начинает отождествлять себя с ними, но и соотносит желания своей реальной жизни с их вымышленными желаниями.

Как только сопереживание переходит в вовлеченность, техника «экспозиция как оружие» начинает действовать: все действующие лица знают нечто такое о прошлом, о настоящем, о самих себе, друг о друге, что нужно знать читателям или публике, чтобы следить за ходом событий. Поэтому в главных моментах повествования

разрешите вашим героям использовать их знание как оружие в борьбе за то, что они хотят получить. Эти открытия доставят удовольствие первооткрывателя читателю/зрителю.

Обратимся, например, к самой первой трилогии «Звездных войн». Все три фильма связывает один факт: Дарт Вейдер — отец Люка Скайуокера. При рассказывании этой истории Джорджу Лукасу было труднее всего решить, когда и как раскрыть этот момент экспозиции. Он имел возможность сделать это в любом месте первого фильма; скажем, С-3РО мог прошептать на ухо R2-D2: «Не говори Люку, а то он сильно расстроится — ведь Дарт его отец». Этот факт, скорее всего, дошел бы до публики, но с минимальным, почти смехотворным эффектом. Однако автор применил экспозицию и создал самую знаменитую сцену трилогии.

В высшей точке развития сюжета второго фильма «Империя наносит ответный удар» Люк Скайуокер сходитя в смертельном поединке с Дартом Вейдером. Скрещиваются световые мечи, главный злодей берет инициативу на себя, и предполагаемый аутсайдер вступает в бой. Сочувствие Люку и волнение за исход удерживают внимание публики в этом моменте.

В условной высшей точке действия герой находит совершенно неожиданный способ одержать победу над злодеем. Вместо этого в самый разгар дуэли Джордж Лукас вводит в действие мотивацию, скрытую до того в подтексте: Дарт Вейдер хочет, чтобы его сын принял его сторону, сторону темной силы, но сталкивается с дилеммой выбора меньшего из двух зол: убить собственного сына или быть убитым им. Чтобы уклониться от этой дилеммы, Вейдер прибегает к одному из самых знаменитых в истории фильма отрывков экспозиции как к оружию поражения своего сына: «Я твой отец». Но он вовсе не спасает сына этим открытием — наоборот, он подталкивает Люка к попытке самоубийства.

И тут правда, скрытая в первых двух фильмах, обрушивается на публику и заставляет ее сострадать Люку и волноваться за его будущее. Так факт биографии, использованный как оружие, дает возможность заглянуть в самую глубину характера героя, в цепь прошедших событий, наполняет публику эмоциями и образует завершающий эпизод трилогии.

Открытия

Почти в любой истории — в комедии, драме — самыми важными фактами экспозиции являются тайны, которые герои

скрывают от мира и даже от самих себя.

Когда открываются секреты? Когда человек сталкивается с выбором: «Разгласив этот секрет, я рискую потерять уважение тех, кого люблю» против «Но, если не разгласить его, случится гораздо худшее». Гнет этой дилеммы открывает секреты, и высвобождающаяся энергия стимулирует поворотные точки и приводит их в движение. Откуда же берутся секреты?

Предыстория: прошлые события, которые движут будущие события

Предысторией часто неверно называют историю жизни героя. Биография героя — переплетение врожденных качеств и опыта длиною в целую жизнь. Предыстория же — часть этого целого, обрывки прошлых событий, которые автор раскрывает в нужные моменты, когда ведет свое повествование к кульминации. Открытия в форме предыстории часто воздействуют сильнее, чем прямые действия, их следует сохранять для узловых моментов. Приведем известный пример такой техники.

Кто боится Вирджинии Вульф?

В этой пьесе, написанной Эдвардом Олби в 1962 году, Джордж и Марта, супруги средних лет, постоянно скандалят. Два десятка лет они не могут прийти к согласию ни в чем, что касается воспитания их сына Джима. После шумной, утомительной вечеринки, где было много выпито, где в очередной раз они выясняли отношения и дело чуть не дошло до измены, они яростно ссорятся из-за сына прямо в присутствии гостей, Джордж оборачивается к Марте и говорит:

ДЖОРДЖ. Хо-хо! Никоим образом. (Марте.) Мы, детка, приготовили тебе небольшой сюрприз. Касательно нашего солнышка, нашего Джима.

МАРТА. Довольно, Джордж...

ДЖОРДЖ. Нет, не довольно!.. Игру веду я! (Марте.) Радость моя, увы! У меня для тебя печальная новость... не для тебя, а для нас обоих, конечно. Очень печальная новость.

МАРТА (испуганно, что-то заподозрив). Что такое?

ДЖОРДЖ (терпеливо, очень, очень терпеливо!) Видишь ли, Марта, пока тебя здесь не было, пока... вас обоих здесь не было... и вдруг звонок... мне трудно про это говорить, Марта.

МАРТА (странным, хриплым голосом). Говори.

ДЖОРДЖ. ...И знаешь... что это было... наш добрый старый «Уэстерн юнион» прислал мальчика лет семидесяти.

МАРТА (завлеченная его рассказом). Полоумного Билли?

ДЖОРДЖ. Да, Марта, правильно... полоумного Билли... с телеграммой по нашему адресу, и мне придется все тебе рассказать.

МАРТА (точно откуда-то издалека). Почему ее не передали по телефону? Почему доставили на дом? Почему не по телефону?

ДЖОРДЖ. Бывают телеграммы, которые только с доставкой. Бывают такие, что по телефону не передашь.

МАРТА (вставая). Что это значит?

ДЖОРДЖ. Марта... Мне трудно выговорить... (с тяжелым вздохом). Хорошо. Так вот, Марта... Кажется, наш сын не придет завтра ко дню своего рождения.

МАРТА. Как так? Конечно, придет...

ДЖОРДЖ. Нет, Марта.

МАРТА. Нет, придет. Я говорю, что придет.

ДЖОРДЖ. Он... не сможет приехать.

МАРТА. Он придет! Я говорю, что придет!

ДЖОРДЖ. Марта... (долгая пауза)... нашего сына... нет в живых.

Молчание.

Он... погиб... вчера под вечер... (негромко фыркнув) ...на загородной дороге, с ученическими правами в кармане, круто свернул, чтобы не задавить дикобраза, и врезался...

МАРТА (оцепенев от ярости). ТЫ... НЕ СМЕЕШЬ!

ДЖОРДЖ. ...в большое дерево.

МАРТА. ТЫ НЕ СМЕЕШЬ!

ДЖОРДЖ (вполголоса, бесстрастно). Я решил, что тебе надо знать это.

МАРТА (дрожа от ярости и горького чувства утраты). НЕТ! НЕТ! ТЫ НЕ СМЕЕШЬ! ТЫ НЕ СМЕЕШЬ РЕШАТЬ САМ, ОДИН! Я ТЕБЕ НЕ ПОЗВОЛЮ!

ДЖОРДЖ. Нам, вероятно, придется выехать туда часов в двенадцать...

МАРТА. Я не позволю тебе одному решать!

ДЖОРДЖ. ...потому что надо, разумеется, опознать, сделать кое-какие распоряжения.

МАРТА (кидается на Джорджа). ТЫ НЕ СМЕЕШЬ! Я ТЕБЕ НЕ ПОЗВОЛЮ!

ДЖОРДЖ (говорит ей прямо в лицо). Ты, кажется, ничего не поняла, Марта. Я ни в чем не виноват. Ну, приди в себя. Наш сын УМЕР. Можешь ты это осознать?

МАРТА. ТЫ НЕ СМЕЕШЬ РЕШАТЬ САМ!

ДЖОРДЖ. Слушай, Марта. Слушай внимательно. Нам пришла телеграмма. Машина потерпела аварию, и он умер — пуфф! Вот и все! Ну, как тебе это нравится?

МАРТА (ее вопли, ослабевая, переходят в стон). Неет... (жалобно). Нет, нет, он не умер, он не умер.

ДЖОРДЖ. Он умер. Kyrie, eleison. Christe, eleison. Kyrie eleison^[11].

МАРТА. Так нельзя. Ты не смел решать такое сам, один.

ДЖОРДЖ. Правильно, Марта. Я не какой-нибудь господь бог. Я не властен над жизнью и смертью.

МАРТА. ТЫ НЕ СМЕЕШЬ УБИВАТЬ ЕГО! НЕ СМЕЕШЬ РАСПОРЯЖАТЬСЯ ЕГО ЖИЗНЬЮ!

ДЖОРДЖ. Была телеграмма.

МАРТА (встает, лицом к лицу с Джорджем). Покажи ее мне! Покажи мне телеграмму!

ДЖОРДЖ (долгая пауза. Потом с невинным выражением лица). Я ее съел.

МАРТА (пауза. По-прежнему не веря ни одному его слову, полуистерически). Что ты сказал?

ДЖОРДЖ (еле удерживаясь от хохота). Я... ее... съел.

Марта долго смотрит на него, потом плюет ему в лицо.

ДЖОРДЖ (с улыбкой). Молодец, Марта^[12].

Кульминация пьесы «Кто боится Вирджинии Вульф?» раскрывает секрет предыстории Джорджа и Марты: Джима, сына, из-за которого они все время спорят, не существует. Они выдумали его себе, чтобы заполнить пустоту своего брака. Применение предыстории для поворота истории — это самая могущественная техника экспозиции.

Прямой рассказ

В повествовании прием показа предпочтителен приему рассказа лишь в драматизированном диалоге. Умело, последовательно выстроенный рассказ на странице книги, в сцене или на экране в форме нарратизированного диалога или повествования от третьего лица обладает двумя неоспоримыми достоинствами: скоростью и контрапунктом.

1. Скорость. Повествование может свести большую экспозицию к нескольким скупым словам, укоренить ее понимание в читателе/зрителе и двинуться дальше. Внутренние монологи в мгновение ока могут обратить подтекст в текст. Разговоры героя с самим собой

могут свободно вести его от воспоминания к воспоминанию в ассоциациях, в них могут вспыхивать образы, всплывающие из подсознательного. Такие прекрасно выписанные отрывки вызывают бурю эмоций одним предложением. Приведем пример из «Ста лет одиночества» Габриэля Гарсии Маркеса: «Много лет спустя, перед самым расстрелом, полковник Аурелиано Буэндиа припомнит тот далекий день, когда отец повел его поглядеть на лед»^[13]. Перед нами быстрый, живой рассказ — и одновременно сложный образ, выраженный в одном предложении.

Однако гораздо чаще повествование в фильме становится лишь средством продвижения вялой экспозиции по формуле «а потом... а потом... а потом». Так адский труд показывания подменяется легкостью рассказывания. Диалоги в кино- и телефильмах, в которых демонстрируются сложные характеры, требуют таланта, знания и воображения; для нудных повествований нужна лишь клавиатура.

Чтобы обратить нарратизированную экспозицию в драматизированную сцену, советую прибегнуть к одной из двух техник.

Первое — интерполируйте сцену. Обратите «а потом... а потом... а потом» рассказа в сцену повествования драматизированного «я сказал / он сказал (она сказала)». Повествователь (первое лицо в прозе, на сцене или закадровый голос в кино) может либо разыграть сценический диалог наизусть, по памяти, либо передать его при помощи косвенного диалога.

Так, в сериале «Карточный домик» нередко интерполируются сцены косвенного диалога. Фрэнк Андервуд в исполнении Кевина Спейси часто оборачивается к камере и говорит прямо с нами, как будто он профессор, а мы студенты, которым он читает курс политического мастерства. В реплике «в сторону» Андервуд драматизирует экспозицию, позволяя нам заглянуть в него и в персонажа по имени Дональд. Андервуд раскрывает недостатки характера Дональда в двух предложениях очень живой, метафорической сцены:

«Каждый мученик ничего не желает так сильно, как меча, чтобы им заколоться. Так что точишь лезвие, держишь его под правильным углом, а потом — три, два, один...»

В следующей же паузе, в полном соответствии с пророчеством профессора Фрэнка, Дональд принял на себя вину за ошибки

Андервуда.

Второе — создайте внутренний конфликт. Придумайте дуэль с самим собой, в которой спорят две стороны повествующего персонажа. Вот два примера из мира кино: Фрэнк Пирс (Николас Кейдж) в фильме Мартина Скорсезе «Воскрешая мертвецов» или взрослый Ральфи Паркер (Джин Шеперд) в фильме Боба Кларка «Рождественская история».

2. Контрапункт. По собственному опыту могу утверждать, что контрапункт — это та техника повествования, которая больше всего обогащает историю. Вместо того чтобы передавать все через рассказчика, некоторые авторы сначала драматизируют всю историю, а потом заставляют рассказчика противоречить ей или вышучивать ее. Остроумное может поднимать на смех драматичное, драматичное — придать глубины иронии. Личное можно противопоставить общественному, а общественное — личному.

За примером обратимся к постмодернистскому антироману Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта». Половина его отведена истории Чарльза Смитсона, джентльмена Викторианской эпохи, и его отношениям с Сарой Вудрафф, падшей женщиной, бывшей гувернанткой. При этом автор, вооруженный современными знаниями о культуре XIX века и межклассовых конфликтах, все время вмешивается в повествование и снижает уровень романтики отношений Чарльза и Сары. Контрапункт за контрапунктом автор последовательно проводит мысль, что в XIX веке в жизни женщины без средств было куда больше горя, чем романтики.

Еще примеры: в фильме «И твою маму тоже» рассказчик за кадром часто напоминает публике о социальных проблемах Мексики, и это проходит контрапунктом к драме взросления. Остроумная закадровая речь в фильме Вуди Аллена «Энни Холл» звучит контрапунктом к самоедству главного героя. В пьесе Самюэля Беккета «Игра» три главных героя, сидя по шею в погребальных урнах, смотрят прямо в зал и высказывают свои случайные мысли в трехмерной системе контрапункта.

Проза — естественное средство для прямого рассказа. Авторы могут максимально обнажить экспозицию, растянуть ее, насколько им угодно, пока язык их произведения не надоеет читателю. Скажем, Чарльз Диккенс открывает свою «Повесть о двух городах» весьма контрапунктированной экспозицией, которая сразу же привлекает внимание читателя:

«Это было лучшее из всех времен, это было худшее из всех времен; это был век мудрости, это был век глупости; это была эпоха веры, это была эпоха безверия; это были годы света, это были годы мрака; это была весна надежд, это была зима отчаяния; у нас было все впереди, у нас не было ничего впереди; все мы стремительно мчались в рай, все мы стремительно мчались в ад...»^[14]

Обратите внимание, как всеведущий повествователь Диккенса в третьем лице использует местоимение «мы», чтобы положить руку на плечо читателю и увлечь его в мир рассказа. Сравним это с жестким, стремительным «я», которым открывается «Невидимка» Ральфа Эллисона:

«Я — невидимка. Нет, я вовсе не привидение вроде тех, что населяют страницы книг Эдгара Аллана По, и не оживший сгусток эктоплазмы из какого-нибудь голливудского триллера. Я — человек из плоти и крови, не лишенный способности мыслить. А невидимка я потому, что меня не хотят видеть. Вам наверняка доводилось наблюдать в цирке трюк с отрезанной головой. Вот и меня, как циркача в этом номере, со всех сторон окружают беспощадные кривые зеркала. На их холодной поверхности всплывает всякая всячина — окружающие предметы, отражения отражений и даже то, чего нет на свете, — словом, все что угодно, только меня там не найти»^[15].

В последующих главах и Диккенс, и Эллисон драматизируют сцены, но некоторые прозаики никогда не делают так. Вместо этого у них страница за страницей идет прямой повествовательный рассказ без единого события.

Как бы вы переделали экспозицию двух этих отрывков в сцены диалога, которые можно было бы разыграть? Теоретически это возможно. У Шекспира бы получилось, но ценой скольких трудов? Если пишешь для читателей, рассказ творит чудеса. Если пишешь для актеров, верно обратное.

В идеале в исполнительских искусствах, какими являются театр и кино, экспозиция входит в сознание зрителя незаметно, скрываясь в словах. Как мы увидели, искусство делать ее незаметной требует выдержки, таланта и техники. В отсутствие этих трех качеств драматурги и сценаристы навязывают экспозицию публике, надеясь на ее великодушие.

Навязанная экспозиция

Первые кинематографисты вставляли в свои фильмы кадры газетных страниц с огромными заголовками вроде «Война!!!» Они давали зрителю возможность узнать нужные новости в нужный момент. Ускоренный монтаж и коллажирование выводили на экран наибольшее возможное количество информации в наикратчайшее время. Создатели фильмов оправдывали эти трюки тем, что, если экспозиция будет быстрой и яркой, она не наскучит публике. Время показало, что они неправы.

Из тех же соображений фильмы открывают списком действующих лиц, как в «Звездных войнах» (отчего экспозиция становится стремительной, а тон приобретает грандиозность), или заканчивают таким списком, как в «Рыбке по имени Ванда» (что добавляет фильму юмора и трогательности). Когда история в триллере развивается стремительно, «перескакивая с места на место», часто названия мест и даты накладываются на дальние планы. В таких случаях краткий рассказ приобретает большое значение. Ненадолго задержавшись на убедительном образе или новом факте, история чуть стопорится, но потом возобновляет свой ход, и публика уже не обращает на них никакого внимания.

Но публика не простит и кучи фактов, не мудрствуя лукаво введенных в диалог, никак не подходящий ни героям, ни сцене. Когда неумелый автор заставляет своих героев рассказывать друг другу факты, уже известные обоим, история натывается на высокую изгородь, валится в дорожную пыль и может уже так и не подняться.

Вот вам пример.

Интерьер роскошной гостиницы, день.

Джон и Джейн сидят на обитом шелком диване, потягивая martini.

ДЖОН. Вот это да, дорогая моя! Сколько уже лет мы знаем и любим друг друга? Больше двадцати, так ведь?

ДЖЕЙН. Да, с университета... Ваше мужское общество тогда закатило вечеринку и пригласило к себе наш Женский социалистический клуб. У вас все было так богато... Мы, бедные девчонки, называли вас между собой «Бета Тау Зета Миллиарды, Триллионы, Мультимиллионы».

ДЖОН (оглядывает их великолепный дом). Да... а потом я лишился наследства. Но мы столько трудились изо всех сил, чтобы иметь то, о чем мечтали. И мечты сбылись, да, троцкисточка моя?

Из этого разговора публика узнает семь вымышленных фактов: это богатая семейная пара в возрасте за сорок; знакомство произошло в элитном кругу их университета; он был из состоятельной семьи, она — из бедной; когда-то они придерживались противоположных политических взглядов, но теперь это дело прошлое; за много лет они научились так умильно подшучивать друг над другом, что от приторности выражений ноют зубы.

Сцена насквозь фальшива, а диалог напыщен потому, что написана она неискренне. Герои делают совсем не то, что кажется. Вроде бы они предаются воспоминаниям, но на самом деле излагают экспозицию для сидящей в зале публики.

Как мы уже писали, прозаики могут избежать таких фальшивых сцен, дав короткий набросок семейной истории, который своим приятным стилем свяжет вместе все факты. Если прозаику захочется, он в определенных границах может прямо рассказать своим читателям то, что им нужно знать. Бывает, драматурги и сценаристы рабски копируют прозаиков, прибегая к повествованию, но, за редкими исключениями, прямое обращение со сцены или закадровый голос с экрана не могут тягаться с экспозицией по интеллектуальной мощи и эмоциональному воздействию полностью драматизированного диалога.

Чтобы уяснить себе это, поупражняйтесь в использовании экспозиции как оружия. Перепишите приведенную сцену таким образом, чтобы действующие в ней персонажи пользовались фактами экспозиции как оружием в поединке, где один вынуждает другого сделать что-то.

Теперь повторите упражнение. Но в этот раз используйте те же самые факты в сцене соблазнения; пусть один из персонажей пользуется известным ему (ей) оружием, незаметно подталкивая другого к тому, чего ему (ей) совсем не хочется.

Пишите сцену так, чтобы экспозиция была невидимой, а поведение героев — правдоподобным. Иначе говоря, пишите так, чтобы конфликт или соблазнение увлекали читателя/зрителя, а экспозиция, которую им нужно знать, исподволь, невидимо проникала прямо в их сознание.

Словесный портрет

Вторая функция диалога — создание таких образов, каждый из которых явно отличался бы от всех других действующих лиц.

Человеческую натуру бывает весьма полезно разделить на две части: внешнее (то, кем человек хочет казаться) и истинное (тот, кто он есть на самом деле). Получается, что писатели создают своих героев из двух сообщающихся половин: истинной личности и ее словесного портрета.

Истинная личность, как понятно из самого термина, представляет собой человека во всей совокупности его психологических и моральных черт, правду, которая открывается, когда жизнь загоняет в угол, вынуждает сделать выбор, что-то предпринять. основополагающий принцип выбора одинаков как для художественной, так и для нехудожественной прозы: истинная сущность героя выражается лишь через рискованный выбор действия, который совершает человек, исполняя свое желание.

Словесный портрет рисует героя в целом, знакомит нас со всеми его внешними чертами и привычками. Он выполняет три функции: интриговать, индивидуализировать, убеждать.

1. Интриговать. Читателю/зрителю известно, что внешнее в герое не является его истинным, что его словесный портрет — это маска, личина, отделяющая мир от того человека, который за ней скрывается. Когда читатель/публика знакомится с персонажем, то, слушая его, думает: «Да, он представляется таким, но что он на самом деле? Честный или лжец? Милосердный или жестокий? Мудрый или глупый? Холодный или горячий? Сильный или слабый? Добрый или злой? Что кроется за его интригующим словесным портретом? Какой он?»

Разбудив любопытство читателя/публики, история превращается в цепь поразительных открытий, которые отвечают на эти вопросы.

2. Убеждать. Словесный портрет героя, до мельчайших деталей представленный и тщательно выписанный, объединяет в себе его способности (умственные, физические) и черты (эмоциональные, словесные), которые заставляют читателя/публику поверить в него как в живого человека. Два столетия назад поэт Сэмюэль Тейлор Кольридж заметил, что читатели/публика знают, что историй и их героев не существует в жизни. Но они знают и другое: чтобы увлечься рассказом, нужно на время поверить, или, говоря точнее, усилием воли подавить недоверие и без сомнений и рассуждений принять действия и реакции персонажа.

Если читатель/публика думает: «Не верю ни единому слову» потому, что чувствует ложь вашего героя, это, возможно, приоткрывает его подлинный характер. Но если они думают так потому, что просто не верят в вашего героя, значит пора засесть за переписывание.

3. Индивидуализировать. До мельчайших деталей разработанный словесный портрет создает уникальное сочетание внешности, воспитания, физических данных, склада ума, эмоциональности, образования, опыта, воззрений, ценностей, вкусов и тончайших культурных влияний, которые придают индивидуальность именно этому герою. Повседневная жизнь, построение карьеры, отношения, сексуальность, счастье, здоровье и прочее подобное — все это собирает случайные черты в личность, единственную в своем роде.

И, наконец, главнейшая черта: речь. Герой говорит так, как мы никогда до того не слышали. Стилль речи не только выделяет его среди других действующих лиц, но и — при известном литературном мастерстве — среди всех прочих вымышленных персонажей. Недавний пример — Жанетт Френсис (Кейт Бланшетт) в фильме Вуди Аллена «Жасмин» (Blue Jasmine) (диалог, характеризующий ее, мы подробно разберем в главах 10 и 11).

Действие

Третья основная функция диалога — снабдить героя средствами для совершения действий. Действие в историях бывает трех видов: мысленное, физическое и словесное.

Мысленное действие. Слова и образы формируют мысли, но сама мысль не станет действием до тех пор, пока не вызовет перемен в герое — в том, как он видит мир, во что верит, чего ожидает. Мысленное действие может выражаться через внешнее поведение, но, даже если и остается скрытым, невыраженным, герой, совершивший его, меняется. Изменение героя посредством мысленного действия движет множество современных историй.

Физическое действие. Физические действия разделяются на два подвида: жесты и задачи.

Под жестами я понимаю все варианты языка тела: выражения лица, движения рук, осанка, прикосновение, ощущение себя в окружающей среде, особенности голоса, движений и т. д. Все это

вместе взятое или меняет устную речь, или вообще заменяет ее, выражая чувства там, где бессильны слова^[16].

«Задачи» для меня — это виды деятельности, в результате которых что-либо совершается: работа, игра, путешествие, сон, занятия любовью, ссора, мечтание, чтение, восторг при виде заката и т. п. — в общем, все те действия, которые не требуют речи.

Словесное действие. Как сказала писательница Элизабет Боуэн, «диалог — это то, что герои делают друг с другом».

На уровне внешних проявлений речевой стиль героя переплетается с другими его чертами и создает словесный внешний портрет, но на уровне истинной личности выражает его человечность или ее отсутствие. Чем сильнее напряженность в сцене (чем больше герой теряет или приобретает в этот конкретный момент), тем больше его словесные действия показывают нам, кто он есть.

Однако то, что говорит герой, трогает читателя/публику, только если действия, стоящие за словами, правдивы именно для этого героя именно в этот момент. Так что перед тем, как писать реплику, задайтесь вопросами: что мой герой хочет получить от этой ситуации? В этот самый момент что ему следует сделать для осуществления своего желания? Какие именно слова следует ему использовать, выполняя это действие?

Произнесенные слова говорят о том, что герой думает и чувствует; действия, стоящие за словами, выражают его сущность. Чтобы раскрыть внутреннюю жизнь героя, найдите то, что скрыто в подтексте, и обозначьте глаголом в активном залоге. Вернемся-ка к четырем диалогам, процитированным в предисловии. Загляните в подтекст каждого из них, опишите действия героя глаголами в активном залоге и сравните свои интерпретации с моими.

Мы дни за днями шепчем: «Завтра, завтра».

Так тихими шагами жизнь ползет

К последней недописанной странице.

Оказывается, что все «вчера»

Нам сзади освещали путь к могиле.

(Макбет, «Макбет», акт V, сцена 5 в переводе Б. Пастернака)

«Прямо навстречу тебе плыву я, о все сокрушающий, но не все одолевающий кит; до последнего бьюсь я с тобой; из самой глубины преисподней наношу тебе удар; во имя ненависти изрыгаю я на тебя мое последнее дыхание».

(Ахав, «Моби Дик» в переводе И. Бернштейн)

«Сколько забегаловок во всех городах всего мира, а она пришла в мою».

(Рик, к/ф «Касабланка»)

«Не то чтобы это было совсем уж плохо...»

(Джерри, сериал «Сайнфилд»)

Во всех четырех цитатах ощущается недовольство ситуацией, но Макбет, Рик Блэйн, Ахав и Джерри Сайнфилд выражают его настолько разными стилями речи, что сразу понятно, насколько несхожи их личности (стиль высказывания как путь к словесному портрету рассматривается в главе 3).

По моим ощущениям глубины характера в каждом из четырех отрывков я предполагаю следующие действия в подтексте слов: Макбет решительно не принимает существующее положение дел; Рик Блэйн сетует о потерянной любви; Ахав проявляет непочтение к всемогущему Богу; Джерри насмехается над политической корректностью, которая защищает дурацкое поведение от насмешек. Ваши интерпретации подразумеваемых действий могут отличаться от моих (и это совершенно нормально), но цель этого упражнения — наглядно показать разницу между речью как видом деятельности и совершением действия.

В части 4 мы подробно изучим эту технику, разделив на фрагменты семь различных сцен, чтобы отделить в них внешний язык от внутреннего действия и проследить, как эти динамичные конструкции мотивируют развитие истории в каждой сцене.

3. Выразительность: Часть 1. Содержание

Весь мир — театр.

*В нем женщины, мужчины — все
актеры.*

*У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль^[17].*

*У. Шекспир, Как вам это понравится,
акт 2, сцена 7*

Герой пьесы Шекспира Жак полагает, что в театре жизни каждый человек десятилетиями разыгрывает свой собственный набор ролей: ребенок, взрослый и, наконец, старец. Жак рассматривает свою теорию с философской, объективной, долговременной, внешней и социальной точек зрения. Но, чтобы создать мрачную доктрину Жака, Шекспир (это моя догадка. — *Авт.*) работал в обратной перспективе — психологической, субъективной, сиюминутной, обращенной изнутри наружу, глубоко индивидуальной.

Когда вы пишете диалог, полезно представлять себе героя в виде трех концентрических сфер «Я», находящихся одна в другой. Такой трехуровневый подход наполняет диалог мыслью и чувством, одновременно помогая оформить их выражение в жесте и слове. Наиболее глубокая сфера соответствует тому, что высказать нельзя в принципе, средняя — невысказанному, внешняя — высказанному.

Высказанное

Самый поверхностный уровень сказанного несет в себе более или менее устойчивые значения, которые написанные или произнесенные слова прямо или метафорически выражают. Например, «змея» буквально означает «безногая рептилия», но в западной культуре она символизирует зло и коварство. Слово «дом» значит больше, чем просто «жилище». В нем есть как значения домашнего очага и семьи, так и нюансы, вызывающие в памяти лачугу, а может быть, даже ночлежку.

Вот почему часто цитируемые фразы из диалогов — например, «Занимайся жизнью или занимайся смертью» (Эллис Бойд по

прозвищу Рыжий из фильма «Побег из Шоушенка») или «Еще пара приступов гастрита, и я у цели» (Эмили Карлтон из фильма «Дьявол носит Prada») — живут дольше, чем сцены, в которых они были произнесены, и персонажи, которым они принадлежат. Эти фразы играют смыслами независимо от того, кто и когда их произносит.

Подбор слов («занимайся смертью», «приступ гастрита») обогащают реплики коннотациями из культуры, лежащей за пределами конкретной вымышленной сцены. Но так как конкретный герой в конкретной ситуации произносит свои реплики с конкретной целью, совершенно новая и более глубокая область вступает в свои права: ум, воображение и прочие свойства героя, генетически присущие ему.

Создавая оригинальный стиль диалога из лексики, манеры выражаться, синтаксиса, интонации, метафор, произношения, автор наделяет героя характером. Выбор слов подсказывает нам, образован герой или нет, остроумен или не остроумен, как смотрит на жизнь, насколько широк его эмоциональный диапазон — в общем, все те видимые черты, из которых, как мозаика, складывается личность.

Невысказанное

Вторая сфера — невысказанное — внутреннее пространство героя, из которого он смотрит на мир. Чувства и мысли формируются именно здесь, вот почему «Я» стремится удерживать их в себе. Тем не менее, как только герой начинает произносить (текст), читатели и публика инстинктивно пытаются уловить невысказанное, узнать, что герой действительно думает и чувствует (подтекст), но предпочитает не облекать в слова. Следовательно, писатель обязан отшлифовать диалог так, чтобы невысказанное можно было постигнуть с помощью интуиции^[18].

Когда Эмили Карлтон (в исполнении Эмили Блант) говорит Энди Сакс (ее играет Энн Хэтэуэй): «Еще пара приступов гастрита, и я у цели», то, что она не говорит, но, мы знаем, думает, можно сформулировать примерно так: «Мир моды заставляет меня вести жизнь анорексички, но карьера дороже здоровья. Вечный голод — вот цена, которую я с радостью плачу. Если вам дорога будущая работа, вы то же самое сделаете».

Романы расцветают на уровне невысказанного. В первой главе книги Иэна Макьюэна «Невыносимая любовь» некий мужчина

погибает от несчастного случая. В следующей главе герой по имени Джо Роуз стоит среди выживших, смотрит на страшные последствия и признается читателю:

«Сзади подошла Кларисса и обняла меня за талию, уткнувшись лицом в мою спину. Меня удивило, что она уже плачет (я чувствовал ее слезы сквозь рубашку), моя печаль была еще где-то далеко.

Словно во сне, я одновременно был и участником, и зрителем. Я действовал и наблюдал свои действия со стороны. У меня возникали мысли, и я смотрел, как они текут, будто за прозрачным экраном. Мои реакции, как во сне, отсутствовали либо были абсурдными. Слезы Клариссы я принял как факт, но мне нравилось, как мои широко расставленные ноги упираются в землю и как скрещены на груди мои руки. Я оглядел поля и начертал на них мысль: этот человек мертв. Я почувствовал, как тепло эгоизма окутывает меня, и поежился от удовольствия. Напрашивался вывод: а я еще жив. Кто выжил, а кто нет — каждый раз это вопрос случая. Мне повезло остаться в живых»^[19].

Невысказываемое

В самой глубокой, скрытой сфере невысказываемого правят бал подсознательные интенции и потребности, которыми определяются предпочтения и действия персонажа.

Глубинная суть природы героя выражается только тогда, когда под давлением обстоятельств он предпочитает следовать только тем желаниям, которые глубинно свойственны ему. По мере усиления противоречий выбор персонажем того или иного действия раскрывает его скрытое «Я», пока окончательный выбор под сильнейшим давлением жизни не обнажает в герое самое основное, не сокращаемое далее «Я». Уже много веков не прекращается спор о соотношении намеренного и инстинктивного в мотивациях, которыми руководствуется человек, выбирая то или иное действие. Но в любом случае выбор начинается в этой, самой глубокой сфере.

Вот почему язык отражает не истинную суть героя, а лишь то, чем он кажется. Как учит нас Библия, человек познается не по словам, а по делам. Однако, как только писатель понимает, что слова суть дела, эта истина возвращается в исходную точку.

Речь — самое главное, первостепенное действие человека. Когда герой что-то произносит, фактически он совершает действие. Словами он может утешать любимую, подкупать противника,

умолять о помощи, отказываться от нее, подчиняться авторитету и ниспровергать его, платить цену, вспоминать важное и далее по нескончаемому списку. Диалог выражает гораздо больше, чем слова, из которых он состоит. Будучи языком, диалог передает словесный портрет; будучи действием, выражает истинную личность.

Момент за моментом ваш герой бьется над исполнением своих желаний; он начинает действия и, пользуясь произнесенными словами, завершает их. В то же время языковые предпочтения раскрывают его сознательную и подсознательную внутреннюю жизнь, не говоря об этом открыто. На странице книги или в исполнении актеров хороший диалог всегда прозрачен, и читатель/зритель может смотреть сквозь его текст. Этот феномен обращает человека, следящего за историей, в человека, читающего чужие мысли.

Когда вы читаете в книге выразительный диалог или смотрите, как хороший актер исполняет сложную сцену, ваше шестое чувство начинает работать. Вы становитесь телепатом и нередко лучше, чем сам герой, знаете, что происходит у него внутри. Ваш локатор, настроенный на восприятие истории, улавливает самые тонкие вибрации потока подсознательного в герое, пока действия, совершаемые им в подтексте своих реплик, не раскроют его сущность и вы не увидите глубинные основы его личности.

Если бы, как считают некоторые, все выразалось словами, нам следовало бы перестать придумывать истории, а писать вместо них эссе. Но мы так не поступаем потому, что в самой основе бытия невысказываемые энергии подсознательного вполне реальны и требуют выражения.

Диалог объединяет эти области, так как изреченное слово резонирует во всех трех сферах. Диалог обладает двойной властью: выражать словами то, что можно (словесный портрет), и высвечивать то, что словами не выражается (истинная личность), — то есть то, что можно облечь в слова, и то, что можно выразить только действием. Итак, диалог — главное средство, к которому прибегает автор, раскрывая сущность своего героя.

Действие и деятельность

Аксиома «Ничто не является тем, чем кажется» выражает присущую жизни двоичность: *то, что кажется*, — это поверхность жизни, видимое и слышимое нами, внешние

проявления героя; *то, что есть*, — это сама жизнь, реальные действия героя под поверхностью видимой деятельности.

Игра в карты, фитнес-тренировка, потягивание вина, а больше всего речь — это лишь различные виды деятельности. Они маскируют правду о том, что по-настоящему делает герой. Ведь даже если кажется, что деятельность не имеет цели (например, болтовня с незнакомцем на автобусной остановке), цель у нее всегда есть. Следовательно, ни одна реплика диалога не закончена, пока вы не ответили на вопрос: какое действие на самом деле совершает герой в подтексте своей словесной деятельности?

Возьмем мороженое. Мы никогда не едим его лишь потому, что голодны. Как и при любом поведении, здесь в основе лежит сознательное или подсознательное. Что на самом деле делает человек, который ест мороженое? Он может заедать сладким свои горести, бунтовать против предписаний врачей, вознаграждать себя за то, что стойко держит диету. Все эти действия — заедание, бунт, вознаграждение — и находят свое выражение в поедании мороженого.

Все это справедливо и для речи. Что, беседуя, делают герой *A* и герой *B*? Что в словах, которыми пользуется *A*, — утешение *B* или насмешка над ним? И что в ответных словах *B* — подчинение *A* или господство над ним? *A* симулирует интерес или влюбляется по уши? *B* обманывает *A* или доверяется ему? Вопросам нет конца. Какие действия героев движут сцены, скрываясь при этом за их текстуальной деятельностью?

Итак, деятельность — это всего лишь внешнее проявление действия; это тот способ, которым герой выполняет действие. Действие — основа рассказывания истории, и каждая деятельность содержит в себе действие.

«Драма» — слово, обозначающее «действие», восходит, в свою очередь, к глаголу *draō*, то есть «делать», «действовать». Зрители времен Древней Греции знали: что бы ни происходило на поверхности пьесы, ее движет именно внутреннее действие. Приложив этот принцип к написанию сцены, мы поймем, что даже молчание несет в себе подспудное действие. Не говорить, когда этого требует ситуация, — это действие, возможно, даже и жестокое, направленное на другого человека. Когда герой говорит, он что-то делает: помогает или ранит, ноет или льстит, уверяет или разуверяет, разъясняет или запутывает, нападает или защищается, превозносит или оскорбляет, жалуется или благодарит и т. д. —

список действий может быть бесконечным. Даже паузы попадают в ритм «действие/реакция»: когда герой делает паузу, он или реагирует на предыдущее действие, или подготавливает следующий ход.

Часто противопоставляются термины «диалог» и «монолог», как будто бы диалог — процесс исключительно двусторонний. Но это заблуждение. Как я писал в части I, в слове «диалог» слились два греческих понятия (*dia* и *legein*) со значениями «через» и «говорить». «Диалог» обозначает действия, совершаемые через речь. Таким образом, говоря сам с собой, герой совершает действия в самом себе. «Монолог» подразумевает, что некто не говорит ни с кем и ни с чем, но в действительности такого не может быть. Кто-то, что-то или какой-то аспект самого себя всегда является адресатом каждого произнесенного слова или мысли.

Текст и подтекст

Деятельность и действие образуют своеобразную параллель другой паре терминов: текст и подтекст.

Текст обозначает самую поверхность произведения искусства и его создание разными средствами: краской на холсте, струнами на фортепьяно, шагами в танце. В искусстве рассказывания истории текст обозначает слова на странице романа или внешние проявления поведения героя в сцене — то, что читатель воображает, а публика слышит и видит. В создании диалога текст становится сказанным, теми словами, которые мы слышим от персонажей.

Подтекст описывает внутреннее содержание, истинный смысл произведения искусства — значений и чувств. В жизни люди говорят друг с другом некоторым образом «из-под» сказанных слов. Безмолвный язык рождается вне контроля бдительного сознания. В истории уровни подтекста раскрывают тайную жизнь как сознательных, так и подсознательных мыслей, чувств, желаний и действий героев — то есть невысказанного и невысказываемого.

Умело написанный диалог создает прозрачность. Текст из произнесенных героем слов скрывает его внутреннюю жизнь от других героев, а в то же время читатель/публика хорошо видят, что скрывается за поведением. Мастерский диалог дает ощущение проникновения вовнутрь, чтения прямо в душе героя, знания его настоящих мыслей, чувств, действий до такой степени, что эта

внутренняя жизнь становится читателю/публике понятнее, чем самому герою.

Мы, живущие в словоцентричной культуре европейского наследия, склонны полагать, что язык ставит пределы опыту. Да, несомненно, язык исподволь формирует мышление, но писатель должен хорошо понимать, как прочие средства — параязык жестов и мимики вместе с тоном голоса, одеждой, движениями и т. п. — влияют на восприятие героем своего внутреннего «Я» и внешней жизни, а, самое главное, как он выражает себя при помощи или без помощи слов.

Допустим, герой *А* говорит герою *Б*: «Привет, как жизнь? Слушай-ка, да ты похудел!» Судя по тексту, *А* приветствует *Б* и говорит ему комплимент. Но, в зависимости от характера и истории их взаимоотношений, в подтексте герой *А* может делать что угодно — от поощрения до высмеивания и даже оскорбления *Б*. Действия, лежащие в подтексте большинства якобы нейтральных фраз, разнообразны так же, как и персонажи, которые их совершают.

Человеческая натура постоянно сопрягает внешнее поведение (текст) с глубинными «Я» (подтекст). Те редкие и довольно странные люди, которые помещают невысказанное прямо в сказанное, кажутся механическими, ненастоящими, жестокими, оторванными от жизни и даже ненормальными. Например, в Гитлере нет никакого подтекста. «Майн Кампф» не была метафорой; она представляла собой готовый план холокоста. Все свои намерения он ясно изложил в этом тексте; но его воззрения были настолько ужасны, что в них просто невозможно было поверить, и союзные политики на протяжении 1930-х годов искали несуществующий в книге подтекст.

4. Выразительность: Часть 2. Форма

Величина и качество диалога меняются в зависимости от уровней конфликта, используемых в ходе повествования.

Конфликт в комплексе

Конфликт прерывает спокойное течение жизни на любом из четырех уровней: физическом (время, пространство и все, что они вмещают), общественном (институты и люди в них), личном (близкие отношения: друзья, семья, влюбленные), индивидуальном (сознательные и подсознательные мысли и чувства). Различие между простой и сложной историей, между историей с минимумом и максимумом диалогов определяется сложностью конфликта, который писатель выбрал для драматизации.

Виды действия почти всегда ставят своих главных героев лицом к лицу с физическим конфликтом. Пример мы видим в фильме Джея Си Чендора «Не угаснет надежда». С другой стороны, романная техника «потока сознания» погружает рассказ на уровень внутреннего конфликта, где он борется со встречными потоками мечты и памяти, сожаления и сильного желания, бушующими в душе главного героя. Пример этого — роман Вирджинии Вульф «Миссис Дэллоуэй».

Такие режиссеры, как Чендор, ярый приверженец чистой объективности, или такие писатели, как Вульф, ищущая чистой субъективности, до крайности осложняют свою работу лишь на одном уровне конфликта. Получается, что их гений создает сильные произведения, где диалог нужен совсем чуть-чуть или не нужен совсем. Истории, рассказанные с высокой кинетической концентрацией на одном лишь уровне, усложнены иногда просто на удивление, но, в моем понимании, не сложны.

Сложные истории охватывают два, три, а то и все четыре уровня человеческого конфликта. Авторы, обладающие широтой и глубиной видения мира, часто помещают свои рассказы с внутренним конфликтом на один уровень, физической борьбой — на другой, а потом сосредоточивают свое внимание на среднем регистре общественных и личных конфликтов, то есть именно в тех двух местах, где звучит речь.

В личные конфликты втягиваются друзья, семьи, влюбленные пары. По самой своей природе близость зарождается в разговоре,

растет, меняется и заканчивается в разговоре. Личные конфликты, следовательно, вскипают в многослойном, многозначном диалоге.

Например, вот разговор между Уолтером Уайтом и его женой из шестой серии четвертого сезона сериала «Во все тяжкие». Начиная с первого эпизода первого сезона словесный портрет Уолтера Уайта рисует нам нервного, ненадежного, обидчивого человека. Но к концу этой сцены мы видим проблеск его истинной личности.

СПАЛЬНЯ — ДЕНЬ.

Муж и жена сидят на кровати.

СКАЙЛЕР. Я уже говорила — если тебе что-то грозит, пойдем в полицию, я прошу тебя.

УОЛТЕР. О, нет! Про полицию я и слышать не хочу.

СКАЙЛЕР. Думаешь, мне легко так говорить? Я знаю, чем это обернется для нашей семьи. Но если другого выхода нет, то мне плевать! Тебя застрелят, когда пойдешь открывать дверь...

УОЛТЕР. О полиции больше ни слова!

СКАЙЛЕР. Ты же не закоренелый бандит, Уолт! Просто взял на себя слишком много. Так им и скажем, правду скажем!

УОЛТЕР. Это неправда.

СКАЙЛЕР. Еще какая! Учитель, рак, отчаянно нужны деньги...

УОЛТЕР (поднимается). Все, хватит!

СКАЙЛЕР. Тебя же заставили, и даже уйти нельзя! Ты же сам говорил, Уолт. Боже, о чем я думала?

(пауза)

Уолт, прошу, давай перестанем себе врать и признаем, что тебе грозит опасность.

Уолтер медленно оборачивается к ней.

УОЛТЕР. Ты с кем сейчас разговариваешь? Кого ты видишь перед собой?

(пауза)

Ты знаешь, сколько я заколачиваю в год? Ведь если я скажу, ты даже не поверишь. Знаешь, что будет, если я вдруг решу бросить мою работу? Бизнес такой величины, что мог бы попасть в NASDAQ, всплывет пузом кверху. Исчезнет! Перестанет существовать без меня!

(пауза)

Нет, ты точно не знаешь, с кем разговариваешь! Так что я подскажу. Мне не грозит опасность, Скайлер. Я сам — опасность. Кто-то откроет дверь и схватит пулю. Думаешь, я такой? Нет! Это я постучу в дверь.

(Выходит из спальни; Скайлер смотрит ему вслед)

Уолтер в этой сцене описывает нового, другого себя, двойника, которого мы узнаем под именем Хайзенберг. Скайлер настолько ошеломляют слова мужа, что до нее с трудом доходит их смысл.

Общественные конфликты разгораются в общественных институтах: медицине, образовании, армии, церкви, органах власти, корпорациях. Переходя из области личного в область общественного, люди зачастую начинают говорить менее открыто и более формально. На пике общественных конфликтов герои раздражаются целыми речами.

Обратимся к сериалу «Карточный домик». Искусный политик отвергает предложение Фрэнка Андервуда. Стоит политику отойти, Фрэнк оборачивается к камере и произносит «в сторону»:

ФРЭНК. Такая растрата таланта... Он предпочел деньги власти. Ошибка, которую делают почти все в этом городе. Деньги как современный особняк, что начинает разваливаться через десять лет. По-настоящему прочно старое каменное здание, которое стоит много веков. Я не могу уважать человека, который не видит разницы.

Общая закономерность такова: чем больше в конфликте универсального и общественного, тем меньше в нем диалога; чем больше личного и индивидуального, тем больше и диалога.

Итак, чтобы создать сложную историю, автор должен овладеть двойным измерением диалога: внешней стороной сказанного и внутренней правдой. Впервые произнесенная реплика диалога передает внешнее намерение, когда говорящий надеется, что другие персонажи поверят ему и начнут действовать в его интересах. Это первое намерение представляется логичным для данного контекста, передает в общем намерения и тактику героя, возбуждает любопытство, когда мы смотрим сквозь сцену, чтобы увидеть ее эффект. Сам язык может восхищать нас метафорами или игрой слов, особенно если сцена создавалась специально для театрального представления. Но затем высказывание как бы растворяется, и мы ощущаем второе, более глубокое значение, скрытое за словами.

Благодаря нашей интуиции диалог, свойственный именно этому герою, помогает нам по наитию проникнуть в невыразимую словами внутреннюю сущность героя, в его невидимые глазу нужды и желания. Когда речь точно соответствует герою, мы можем прочесть его мысли и ощутить чувства, о которых он не сказал ни слова, вплоть до тех, которые скрываются в самой глубине подсознательного. Этот эффект столь силен, что в сознание

вымышленных персонажей мы проникаем зачастую сильнее и глубже, чем в мысли живых, окружающих нас людей.

Лучшие образцы диалогов как бы колеблются между внешним и скрытым «Я» героя. Как многогранные кристаллы, произнесенные слова отражают и преломляют разные стороны внутренней и внешней жизни. Так как личная и общественная жизнь начинается, протекает и заканчивается в разговоре, сложные взаимоотношения и конфликты между людьми нельзя в полной мере передать средствами драматизации без выразительного, свойственного только этим героям диалога.

Неудачный диалог не только звучит фальшиво, но и обезличивает участвующих в нем героев. Слабый диалог страдает множеством недостатков, среди которых и неверный выбор слов; заключительный же его диагноз таков: **проблемы диалога — это проблемы истории.**

Симметрия здесь почти математическая: чем хуже рассказана история, тем хуже в ней диалог. А так как истории часто не отличаются особой оригинальностью, наши уши терзают несовместимые с сюжетом диалоги в бесконечных фильмах и пьесах и на сотнях телевизионных каналов. Это справедливо и для романа. Да, в современной прозе многостраничные диалоги сильно ускоряют процесс чтения, но когда в последний раз вас по-настоящему тронула целая глава, посвященная разговорам? Подавляющее большинство напечатанных или сыгранных диалогов в лучшем случае исправно выполняют свою функцию и тут же вылетают из головы.

Мы любим истории не только потому, что они отражают окружающую действительность, но и потому, что они проясняют внутреннюю жизнь. Одно из величайших удовольствий — самозабвенно вглядываться в зеркало вымысла. Диалог показывает нам, как мы лжем другим, как мы лжем сами себе, как любим, как умоляем, как ссоримся, как видим мир. Диалог учит нас, чт`о можно или нужно сказать в самые трудные или в самые счастливые минуты жизни.

Диалог на сцене

Сцена — место символическое. С того незапамятного дня, когда много тысяч лет назад первый в мире актер разыграл сцену перед свои племенем, его зрители интуитивно поняли: то, что было

сказано и сделано, значит гораздо больше, чем просто слова и жесты^[20].

Сцена выставляет на всеобщее обозрение искусственность искусства. В театре актер разыгрывает вымышленных людей в присутствии людей живых, настоящих; все дышат одним и тем же воздухом, и все делают вид, что эта неправда — все-таки правда. Садясь в кресло, человек, пришедший в театр, вступает в сделку с драматургом: последний может обратить сценическое пространство в любой мир, какой он только может представить, наполнить его символикой значений, которые он хочет выразить; публика, со своей стороны, согласна придержать свою недоверчивость и воспринимать героев так, как будто они прямо перед ней проживают свои жизни.

Есть ли границы условному «как будто»? Пожалуй, что нет. С появлением больше века назад дадаистов публика привыкла к самым необычным приемам, которыми полны пьесы сюрреалистов, среди которых назову произведение Андре Бретона «Как вам угодно» (1920), абсурдистскую антипьесу Эжена Ионеско «Лысая певица» (1950), концептуальный мюзикл Сондхайма и Ферта «Компания» (1970), состоящий из разрозненных пьес, и буквально сотни авангардных пьес, которые каждый август представляют на Эдинбургском театральном фестивале.

Сделка на условии «как будто», заключенная между автором и публикой, дает драматургу право писать диалоги столь высокие и столь глубокие, каких ни одно человеческое существо не вело и не ведет в реальной жизни. Сначала основоположники драмы, древние греки, потом Шекспир, Ибсен, О'Нил и, наконец, наши современники Джек Баттеруорт, Марк О'Роув, Ричард Марш прибегают к языку воображения и стихотворным ритмам, чтобы усилить диалог мощью поэзии. И публика слушает.

Более того — сцена способствует постоянному развитию языка и изобретению в нем нового. Когда Шекспир не мог подыскать нужного слова, он его просто придумывал: *barefaced* (безбородый), *obscene* (непристойный), *eyeball* (глазное яблоко), *lonely* (одинокий), *zany* (потешный), *gloomy* (угрюмый), *gnarled* (неуступчивый), *bump* (удариться), *elbow* (локоть), *amazement* (изумление), *torture* (мука) и еще больше 1700 слов — все это изобретения Шекспира.

От натуралистической грубости барной стойки в пьесе Юджина О'Нила «Продавец льда» (*The Iceman Cometh*) до поэтического изящества «Убийства в соборе» (*Murder in the Cathedral*) Т. С.

Элиота — спектр языковых средств в театре превосходит все остальные средства рассказывания истории.

Обратимся к отрывку из пьесы Ясмину Реза «Бог резни». Две семейные пары начинают вечер с разговора о том, как на спортивной площадке подрались их сыновья. Цивилизованная беседа вкупе с алкоголем скатывается к безобразным откровениям, касающимся обоих браков. В отрывке обе жены пользуются едким «как будто», чтобы принизить своих мужей.

МИШЕЛЬ. Ты несчастна от выпивки.

ВЕРОНИКА. Мишель, каждое произнесенное тобой слово меня уничтожает. Я не пью. Я выпила каплю твоего дерьмового рома, который ты представлял так, будто показывал пастве Туринскую плащаницу. Я не пью, и горько жалею об этом, было бы легче любое огорчение топить в стакане.

АННЕТА. Мой муж тоже несчастен. Посмотрите на него. Как он согнулся. Будто его бросили на обочине. Кажется, что и у него это самый несчастливый день в жизни^[21].

Сравним теперь флегматичную ухмылку этих двух жен с вибрирующей, взволнованной речью из «Кровавой свадьбы» (1933) Федерико Гарсия Лорки. Служанка накрывает свадебный стол и в песне предупреждает невесту о приближающейся трагедии, нанизывая троп за тропом:

СЛУЖАНКА.

Вот уж близко свадьба.
Расступитесь, ветви,
пусть луна украсит
белой балюстрадой
дом свой в синем небе...
Вот уж близко свадьба.
Пусть сверкает иней,
пусть медовым станет
горький вкус миндалин.
Посмотри, красotka...
Вот уж близко свадьба!
Юбку подбери ты,
под крылом у мужа
никогда не пробуй
выходить из дома.
Твой жених — как голубь,
грудь его пылает,
ждет сухое поле,
чтобы кровь плеснула^[22].

К древнему условному «как будто» привычного нам театра музыкальный театр добавляет еще одну краску, перенося поэтику произнесенных реплик в лирику и арии, которые усиливают эмоции точно так же, как танец преувеличивает жест. И действительно, все принципы и техники диалога, о которых рассказывалось в этой книге, в полной мере относятся и к музыкальному театру. От оперы до мюзикла — во всех музыкальных жанрах поющие и танцующие герои воплощают диалог в музыке. Пение можно рассматривать как еще одну форму разговора героя с самим собой.

Театральная публика не изменяет своей вере в «как будто» до тех пор, пока в пьесе создается внутренне правдивая обстановка, в которой действующие лица говорят (или поют) естественно для их мира и их самих; другими словами, пока диалог соответствует действующим лицам. Ведь без убедительности истории рискуют превратиться в бессмысленное и бездушное зрелище.

Диалог в фильме

Камера может полностью охватить реальность вокруг нас — каждый объект, образ и цвет. Все, о чем писатель лишь мечтает, современные компьютерные графики могут сделать живым. Так как на большом экране главное место принадлежит изображениям,

зрители инстинктивно воспринимают сюжет, почти не прислушиваясь к музыкальному сопровождению, звуковым эффектам и диалогам.

Для некоторых кинопуристов идеальный фильм — это фильм без слов. Отдавая должное этой эстетике, замечу, что хотя самые трогательные эпизоды фильма зачастую проходят в молчании, когда я сравниваю лучшие немые картины с лучшими звуковыми, в моих глазах безоговорочную победу одерживают истории, рассказанные с помощью диалога. Мне живо представляется сцена, как Тельма и Луиза летят в своей машине с обрыва в гигантскую пропасть в районе Большого каньона, но радостно кричат при этом «Вперед!» Без этой реплики сцена их самоубийства была бы наполовину менее сильной.

Хотя в историях, разыгрываемых на большом экране, явное предпочтение отдается изображению, а не речи героев, это соотношение сильно зависит от жанра. Экшен или приключенческий фильм (например, «Не угаснет надежда») обходится вовсе без диалога, тогда как сюжет воспитания, как в кинокартине «Мой ужин с Андре», весь выражен через диалог.

Итак, величайшее различие между страницей книги, театральной сценой и экраном заключается не в количестве диалогов, но в их качестве. Камера и микрофон так ярко очерчивают каждое действие или жест, что любой неискренний взгляд, фальшивый жест, аффектированная реплика выглядят и звучат гораздо более любительски, чем самая тупая шарада, разыгранная за обеденным столом. Игра на экране требует более натуралистичной, правдоподобной и непринужденной техники. А это значит, что экранный диалог должен оставлять ощущение спонтанности. Когда самому лучшему актеру приходится произносить слишком цветистый текст, даже у него это выходит смехотворно и вызывает у публики неизменную реакцию: «Так не говорят». Данное правило справедливо для всех жанров, реалистических и нереалистических, в телевидении и кино.

Но, конечно, нет правил без исключений.

Исключение первое: стилизованный реализм

Реализму присуща известная эластичность. Помещение истории в незнакомый читателю мир позволяет писателю сделать язык диалога более насыщенным, чем тот, которым пользуются в привычном окружении, однако он не должен терять правдоподобия,

критерии которого для каждой истории свои. Фильм или телесериал, действие которого разворачивается за рубежом («Отель “Гранд Будапешт”» и «Родина»), в мире криминала («Криминальное чтиво» и «Дедвуд»), региональной культуры («Звери дикого Юга» и «Правосудие») или отдаленного прошлого («Спартак» и «Викинги»), может увлечь диалог далеко за грань повседневности, но он остается правдоподобным в границах, которые ставит сам себе.

В таких особых случаях важна последовательность. Автор должен выдержать эксцентричный и в то же время правдоподобный стиль изложения на протяжении всего фильма или даже сериала. Задача не из легких.

Исключение второе: не реализм

Нереалистические жанры (научная фантастика, мюзикл, мультипликация, фэнтези, ужасы, фарс) используют аллегорические истории с участием героев-архетипов или символов. В таких жанрах публика не только воспринимает стилизованный диалог, но и получает от него огромное удовольствие. Вспомните хотя бы такие произведения, как «Матрица», «Триста спартанцев», «Труп невесты», «Властелин колец», «Кот в шляпе», «Игра престолов» и «Лузеры».

Исключение третье: яркие герои

В жизни некоторые люди чувствуют, думают и говорят экспрессивнее и ярче, чем их окружение. Такие персонажи заслуживают образного, единственного в своем роде языка, и их следует им наделить.

Допустим, вы пишете для таких ярких героев, как Уолтер Уайт (Брайан Крэнстон) в сериале «Во все тяжкие», капитан Джек Воробей (Джонни Депп) в «Пиратах Карибского моря», Мелвин Адал в фильме «Лучше не бывает», Джимми Хоффа в фильме «Хоффа», Фрэнк Костелло в «Отступниках» (все это роли Джека Николсона); или Софи Завистовски из «Выбора Софи», Сьюзен Вейл из «Открыток с края бездны», Маргарет Тэтчер из «Железной леди» — все роли Мэрил Стрип. Превосходные сценаристы дали этим героям, слишком крупным для повседневной жизни, образный, богатый язык, который привлек актеров, а уж они знали, что с ним делать.

Рассмотрим двух героев: Филипа Марлоу (Хамфри Богарт) и Вивиан Рутледж (Лорен Бэколл) из фильма «Глубокий сон» (1946). По мотивам одноименного романа Реймонда Чандлера сценарий писали Уильям Фолкнер, Ли Брэккетт, Жюль Фертмен. На голливудском жаргоне жанр фильма именуется «кримедией», то есть сплавом криминальной истории и романтической комедии. Смекалка и подражание движут всю интригу и перестрелки. Так, в одной из сцен Марлоу, частный детектив, выдает себя за легкомысленного собирателя редких книг.

В сцене Марлоу встречается с Вивиан, дочерью своего клиента. В отношении самих себя оба метафорически используют образ скаковых лошадей, а образ скачек выступает метафорой секса. Этот флирт характеризует их как остроумных, чувствующих слово, уверенных в себе, забавных и заинтересованных друг другом людей («оценивать» чистокровную лошадь — значит придерживать ее в начале скачки, чтобы сохранить ее энергию для финиша).

ВИВИАН. Что же относительно ипподрома... Я тоже люблю там бывать. Но сначала я смотрю, как лошади бегут, — кто из них фаворит, а кто плетется в хвосте. Я ищу слабые места, то, что заставляет их бежать.

МАРЛОУ. Для меня нашли что-нибудь?

ВИВИАН. Думаю, да.

МАРЛОУ. Говорите.

ВИВИАН. По-моему, вы не любите, чтобы вас оценивали. Вы любите оценивать других и идете с поднятой головой против ветра.

МАРЛОУ. Вы тоже не любите, когда вас оценивают.

ВИВИАН. Я еще не встречала никого, кто бы любил это. Знаете кого-нибудь?

МАРЛОУ. Я еще не видел, как вы бегаєте на длинные дистанции. Вам повезло, но я не знаю, как далеко вы можете зайти.

ВИВИАН. Все зависит от того, кто в седле...

МАРЛОУ. Я одно не могу понять...

ВИВИАН. Что заставляет меня бежать?

МАРЛОУ. Да.

ВИВИАН. Я подскажу вам. Сахар не поможет. Его уже пробовали давать.

Работая для кино, даже в жанре фантастики, всегда пишите для актера. Язык, в отличие от актерской игры, не знает пределов. Как только текст пойдет в производство, актеру нужно будет произносить реплики ясно и убедительно. А значит, он должен быть

в состоянии их сыграть. Это непереносимое условие приводит к коренному различию сценического и экранного диалога — к импровизации.

В театре авторское право на пьесу принадлежит драматургу. По этой причине без его разрешения актеры не могут импровизировать или переставлять реплики в диалоге. В кино и на телевидении автор передает авторское право компании-производителю, поэтому, когда нужно, режиссеры, редакторы и актеры могут вырезать диалог, изменить его или вставить в сцену. На экране может быть представлено не совсем то или совсем не то, что написано у вас в сценарии. Увы, это чревато тем, что актерские импровизации сведут на нет вашу работу.

Неуклюжие импровизации сразу заметны. Когда иссякает спонтанность и актеры теряют нить диалога, часто они начинают тянуть время, повторяя друг за другом, пока вся сцена не начнет походить на эхо:

АКТЕР А. По-моему, тебе пора уходить.

АКТЕР Б. Хочешь, чтобы я ушел, да? А я вот никуда не пойду, пока ты меня не выслушаешь.

АКТЕР А. Я все уже переслушал — сплошная ахиня.

АКТЕР Б. Ахиня? Ахиня? Это, значит, по-твоему — ахиня?

И так далее, до бесконечности.

Бывают, однако, случаи — например, коротенькое «Это вы мне?» Роберта де Ниро в «Таксисте», — когда актерская импровизация ярче, чем изначальный сценарий. В фильме «Форрест Гамп» Форрест (Том Хэнкс) идет в армию, где заводит дружбу с сослуживцем Баббой Блю (Майкелти Уильямсон). На монтаже сцены Уильямсон, импровизируя, отклонился от текста сценария, и в фильме мы слышим:

БАББА БЛЮ. Я уже сказал, что креветки — это морепродукты. Их можно жарить, варить, тушить, печь, мариновать... Есть креветки-кебаб, креветки по-креольски, креветки гамбо... Их панируют, обжигают, перемешивают, подают с ананасом, с лимоном, с кокосом, с перцем, в супе, с мясом, в салате, с картофелем, на бутербродах, в сэндвичах... Вроде это все.

Обратите внимание, как часто Уильямсон повторяет слово «креветки». Даже лучшие импровизации, такие как эта, не застрахованы от подобных случайностей.

Диалог на телевидении

Сравнивая кино и телевидение, мы замечаем, что кино (за некоторыми исключениями) любит натурные съемки — на улице, на природе; телевидение (за некоторыми исключениями) тяготеет к историям, происходящим в интерьере, — с семьями, друзьями, влюбленными парами, коллегами. Вот почему для телевидения пишут больше сцен, в которых герои разговаривают лицом к лицу, смещая соотношение диалога и «картинки» в пользу первого по трем причинам:

1. **Небольшой размер экрана.** Выражения лиц трудно различить в полнометражных съемках. Это заставляет телевизионную камеру приближаться к лицу героя, и, когда она оказывается совсем близко, актер начинает говорить.

2. **Жанр.** Среди жанров у телевидения свои фавориты: семейная комедия, семейная драма, любовная история, истории дружбы, всевозможные производственные истории (полицейские, преступники, юристы, врачи, психологи и т. д.). Многочисленные серии этих фильмов помещают личные взаимоотношения в рамки дома и офиса, а там все начинается, развивается и заканчивается прежде всего в разговоре.

3. **Скромные бюджеты.** Красивые визуальные образы стоят денег, и вот почему бюджеты фильмов столь высоки. Диалоги сравнительно дешевы для постановки и съемки, и по этой причине их так много на телевидении.

Если в будущем популярность и размер настенных телевизоров увеличатся, бюджеты телевидения также возрастут и повлекут за собой рост платы за подписку на каналы. Со временем благодаря домашним кинотеатрам кино и телевидение сольются в одно целое. С другой стороны, вне дома люди будут смотреть истории на своих планшетах и смартфонах, и диалог останется главным средством рассказывания историй. В любом случае кинотеатры в их нынешнем формате исчезнут.

Диалог в прозе

Проза облакает конфликты в области индивидуального, личного, общественного и физического в словесные картины, нередко обусловленные внутренней жизнью героев, а уже потом проектирует их в воображение читателя. Следовательно, прозаики самым живым и ярким языком пишут повествование от первого или третьего лица, а не диалоги. Действительно, свободный косвенный диалог обращает саму речь в повествование. Когда прозаики прибегают к непрямому диалогу в драматизированных сценах, они часто ограничиваются лишь очень натуралистическим диалогом, чтобы противопоставить его прямоту богатой образности повествования. За некоторыми исключениями, к которым отнесем повесть Стивена Кинга «Долорес Клейборн», многие авторы романов и рассказов пользуются цитированным диалогом для изменения ритма или разбавления больших кусков повествовательной прозы.

Экран и сцена используют диалог в сценах и немногочисленных прямых обращениях к зрителю в форме монолога или повествования. Оба приема сильно зависят от актеров, которые обогащают своих героев подтекстом и тональностью, жестикуляцией, мимикой. Поэтому выразительность языка автора в театре, кино и на телевидении не должна выходить за пределы возможностей актера. Но так как картины, которые рисует проза, существуют в воображении читателя, в распоряжении писателя оказывается широчайший спектр форм диалога.

С одной стороны, в прозе существуют сцены, которые можно сразу же, не изменив в них ни слова, перенести на сцену или экран. В них голос от первого лица звучит на всем протяжении истории, не перебиваемый никем и ничем, состоящий из тысяч слов, каждое из которых обращено к читателю. Некоторые авторы «отворачиваются» от читателя и пропускают свою мысль через внутренние диалоги, тайные беседы, в которых сталкиваются голоса разных сторон человеческого «Я».

Наконец, в прозе существует повествование от третьего лица, когда автор напрочь отказывается от прямых высказываний героев и переводит речь персонажа в свободный косвенный диалог.

В части I мы рассматривали три угла зрения в прозе и их влияние на качество и количество диалогов. Теперь пора

разобраться более глубоко и подробно, сведя множество вариантов прозаического диалога к двум основным форматам: внутри героя и вне героя.

Повествование вне героя

Часть прозаического повествования ведется вне героя при помощи третьего лица — некоего руководящего сознания, которое писатель изобретает и наделяет разными степенями осведомленности и объективности для описания героев и событий и комментирования их в различных дискурсах.

Повествователь вне героя может представить диалог открыто, в драматизированных сценах, или скрытно, через нарратизированный косвенный диалог. Приведем пример из рассказа Дэвида Минса «Вдова в затруднении»:

«Они сидели напротив друг друга в Гудзон-хаус и разговаривали. Кожа у него была обветренная, он все рассказывал об Исландии и как-то совсем естественно предположил, что может быть, и она когда-нибудь захочет увидеть эту страну; ну, конечно, не пускаться в пляс на краю вулкана и не кидаться в его жерло в порыве самопожертвования, а так — посмотреть одним глазком, и все»^[23].

Косвенный диалог в повествовании вне героя дает писателю все обычные преимущества прямого диалога. Он направляет экспозицию по нужному руслу, когда читателю нужно знать, что разговор был и имел результаты. Он характеризует рассказчика, хотя читатель и не видит сцену, в которой происходит разговор. Как и в нашем примере, повествование, окружающее не прямой диалог, может выражать себя в подтексте. Обратите внимание, как Минс описывает подтекст словами «как-то совсем естественно», как пользуется словами «предположил» и «а так» для передачи ощущения, которое словами выразить нельзя.

В повествовании вне героя не прямой диалог обладает двумя главными достоинствами: 1) ускоряет ритм; 2) защищает текст от банальности. Разговор за обеденным столом об Исландии, который Минс уместил в одно предложение, мог тянуться целый час. Он избавил нас от этого. И хотя герой мог бы рассказать об Исландии немногословно, Минс хорошо сделал, что оставил за пределами страницы все описания далекой страны.

Повествователь, третье лицо, лишённое индивидуальных характеристик, может наблюдать за событиями истории на

расстоянии, быть объективным.

Вот повествователь у Джозефа Конрада^[24] описывает рассвет в тропиках:

«Снаружи тьма как бы побледнела, в ней стали видны нечеткие очертания, как будто из грубого хаоса рождалась новая вселенная. Черты выступили еще резче, обрисовывая пока что только одну форму: там виднелось дерево, тут — куст, а вдали черная полоска леса. Наступал быстро неприветливый, хмурый от тумана с реки и тяжелых облаков на небе день без цвета, без солнца: неполный, нерадостный, тоскливый».

Иногда повествование от третьего лица становится похожим на голос персонажа, принимает форму потока сознания, чтобы вторгнуться в области невысказанного и невысказываемого и отразить внутреннюю жизнь героя. В этой технике соединяется бесстрастность повествователя от третьего лица с эмоциональностью и языком, характерным именно для этого героя, сливается с ним, повторяя все его мыслительные процессы, создавая ощущение внутреннего диалога, но при этом не пересекает границу, за которой звучит голос внутри героя.

Вот перед нами отрывок из романа Вирджинии Вульф «Миссис Дэллоуэй». Повествователь вне героя, заимствуя слова из лексикона Клариссы Дэллоуэй («хорошо», «окунаешься», «что-то вот-вот случится»), имитирует поток воспоминаний:

«Как хорошо! Будто окунаешься! Так бывало всегда, когда под слабенький писк петель, который у нее и сейчас в ушах, она растворяла в Бортоне стеклянные двери террасы и окуналась в воздух. Свежий, тихий, не то что сейчас, конечно, ранний, утренний воздух; как шлепок волны; шепоток волны; чистый, знобящий и (для восемнадцатилетней девчонки) полный сюрпризов; и она ждала у растворенной двери: что-то вот-вот случится...»^[25]

Не все потоки сознания в прозе «струятся» так же безмятежно, как у Вирджинии Вульф. Некоторые фрагменты текста совершают зигзаги, кружат, пульсируют (см. далее примеры из Кена Кизи и Дэвида Минса). По этой причине для некоторых литературных школ термины «поток сознания» и «внутренний диалог» почти синонимичны. Но в целях настоящей книги я даю им точные определения. Я провожу границу, отвечая на вопрос, кто и с кем говорит. Поток сознания — это голос вне героя, который от третьего лица говорит с читателем (как в приведенном примере из Вульф);

внутренний диалог прибегает ко второму или первому лицу для разговора героя с самим собой (как в примере из Набокова, который последует далее).

Голос внутри героя

В прозе голос внутри героя звучит с интонациями, присущими этому герою. Диалог, по данному ранее определению, включает в себя все высказывания персонажа, направленные на кого-либо, будь то другие персонажи, читатель или он сам. Как мы отметили в главе 1, проза, воздействуя на воображение читателя, пользуется куда более широким спектром техник повествования «внутри героя», чем экран или сцена. Форматов же голоса, звучащего «внутри героя», всего шесть: 1) драматизированный диалог; 2) прямое обращение от первого лица; 3) косвенный диалог; 4) внутренний диалог; 5) параязык; 6) смешанные техники (о последних двух приемах см. главу 5).

Драматизированный диалог

В романе драматизированный диалог редко дотягивает по интенсивности до стихотворной пьесы. Однако в границах своего жанра и словесных портретов, нарисованных автором, образный язык может усилить сцены, точно так же как в кино и театре. Повествователи от первого лица часто участвуют в сценах типа «я сказал / она сказала / он сказал» — полностью драматизированных и лишенных всяких комментариев.

В романе Роберта Пенна Уоррена «Вся королевская рать» повествование ведется от имени Джека Бердена, помощника беспринципного политика и главного героя романа, Уилли Старка, или Хозяина. Старку нужна секретная грязная информация, чтобы сокрушить репутацию своего политического противника, судьи Ирвина. Отметим, что Старк применяет понятие десятилетий, которые отсчитывают время от пеленок до савана, как метафору человеческой жизни:

«Все началось, как я говорил, когда Хозяин, сидя в черном кадиллаке, который мчался в темноте ночи... сказал:

— Всегда что-то есть.

А я сказал:

— У судьбы может и не быть.

А он сказал:

— Человек зачат в грехе и рожден в мерзости, путь его — от пеленки зловонной до смердящего савана. Всегда что-то есть»^[26].

Прямое обращение

Повествование от первого лица близко к сценическим монологам и закадровым голосам героев фильма. Во всех трех случаях герой обращается непосредственно к человеку, воспринимающему историю. Однако чаще бывает, что главный герой говорит о себе, но иногда голос подает и второстепенный персонаж. Прямое обращение может быть более или менее эмоциональным, более или менее объективным — все зависит от личности повествователя.

Вот главный герой Редьярда Киплинга вспоминает, как смотрел на море, и передает читателю удовольствие от спокойного, широкого, философского взгляда:

«Помню, как прямо на меня плыл парусник. Позади него догорал закат. Под ним струилась вода, а свернутые в трубку паруса оттопыривались по сторонам, точно пухлые щеки у ангелочков».

Взгляд повествователя от первого лица может и суживаться, слепнуть от сильных эмоций или легкого помешательства. Роман Кена Кизи «Пролетая над гнездом кукушки» начинается с голоса Вождя, пациента психиатрической клиники:

«Они там. Черные в белых костюмах, встали раньше меня, справят половую нужду в коридоре и подотрут, пока я их не накрыл.

Подтирают, когда я выхожу из спальни: трое, угрюмы, злы на все — на утро, на этот дом, на тех, при ком работают. Когда злы, на глаза им не попадайся. Пробираюсь по стеночке в парусиновых туфлях, тихо, как мышь, но их специальная аппаратура засекает мой страх: поднимают головы, все трое разом, глаза горят на черных лицах, как лампы в старом приемнике»^[27].

Бромден фантазирует о не виденных им оргиях и аппаратуре, обнаруживающей страх, и его речь, обогащенная метафорами («тихо, как мышь»), и сравнения («глаза горят на черных лицах, как лампы в старом приемнике») выражают его внутреннюю жизнь параноика, и в то же время создается ощущение, что, хоть мысли Вождя путаные, он довольно здраво высказывается, обращаясь к нам, читателям.

Косвенный диалог

Когда повествователь от третьего лица, не герой книги, прибегает к косвенному диалогу, подтекст часто становится текстом. Вот в сцене из книги Дэвида Минса, которую я уже цитировал, повествователь говорит читателю о том, что не было сказано:

«Ну, конечно, не пускаться в пляс на краю вулкана и не кидаться в его жерло в порыве самопожертвования, а так — посмотреть одним глазком, и все».

Когда проза, написанная от первого или второго лица, то есть внутренний голос героя, передает косвенный диалог, подтекст может лишь подразумеваться, потому что повествователь от первого лица не имеет доступа к собственному подсознанию. Примером этого может служить сцена из романа Джулиана Барнса «Предчувствие конца» (The Sense of an Ending): Уэбстер, главный герой, хочет подать иск против бывшей любовницы, которая не отдает ему письмо, как он считает, принадлежащее ему по праву, и консультируется у юриста:

«Мистер Ганнелл — сухопарый, уравновешенный, немногословный господин. Да и то сказать, молчание стоит его клиентам ровно столько же, сколько беседа.

— Мистер Уэбстер.

— Мистер Ганнелл.

На это ушло минут сорок пять, и я за свои деньги получил профессиональную консультацию. Он сказал, что обращаться в полицию и требовать возбуждения дела о краже против женщины преклонного возраста, недавно похоронившей родную мать, — просто дурость. Мне понравился этот совет. Не по сути, а по словесному выражению. “Дурость” куда убедительнее, чем “нецелесообразно” или “неуместно”»^[28].

Читатель чувствует, что только на словах Уэбстер доволен консультацией Ганнелла; на деле же он взбешен.

Внутренний диалог

И на экране, и на сцене актер несет невысказанное в жизнь своей игрой, выражая его в подтексте. Но когда авторы романов и рассказов желают, они могут обратить текст в подтекст и перевести невысказанное прямо в литературу. Следовательно, главное различие между прямым обращением внутри героя и внутренним

диалогом заключается в том, кто слушает. Голос от первого лица повествует, внутренний собеседник говорит сам с собой.

Так, «Лолита» Владимира Набокова начинается монологом главного героя, Гумберта Гумберта:

«Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел. Грех мой, душа моя. Ло-ли-та: кончик языка совершает путь в три шажка вниз по небу, чтобы на третьем толкнуться о зубы. Ло. Ли. Та»^[29].

Гумберт говорит не с нами. Мы, скорее, слушаем, как его разум, обращенный внутрь, перебирает воспоминания. Чтобы передать смесь желания и поклонения, свойственную отношению героя к объекту вожделения, Набоков открывает свою книгу метафорами страсти как молитвы, а потом описывает, как на языке Гумберта аллитерациями перекачивается звук «т».

Сравним фантазии Гумберта с отрывком из рассказа Дэвида Минса «Стук». Главный герой Минса говорит с нами, лежа в своей нью-йоркской квартире и слушая, как его сосед сверху стучит молотком — вешает картину или делает ремонт. Голос внутри этого героя ведет нас через его бессвязные мысли, а они скачут из настоящего в прошлое и возвращаются обратно в настоящее.

«Пронзительный, острый металлический звук, не слишком громкий, но и не совсем уж тихий, выделяется на фоне обычного шума летнего вечера: рева машин на Пятой авеню, цоканья высоких каблучков, гудков такси, негромких звуков голосов — и опять, почти всегда эти стуки начинаются совсем уж поздно, когда он знает, а ведь он знает, что именно сейчас я глубже всего задумался, стараясь осмыслить — а что же еще делать! — природу моей печали о том, что я наделал, стараюсь вывести, безмолвно, бессловесно, свои теоремы: любовь есть пустая бесчувственная вибрация, которая при восприятии ее другой душой дает форму тому, что ощущается как вечное (наш брак, например), после чего ослабевает, истончается, становится еле слышимой (последние дни в доме на Гудзоне) и, в конце концов, лишь воздухом, неспособным хоть что-то передвинуть (глубокое упорное молчание при потере)».

Внутренний диалог свободно развивается в сознании героя, а за его образами мы можем разглядеть невысказываемое.

Подводим итог: на сцене, экране и страницах книги суть, естественность и выразительность диалога различаются весьма значительно. Диалог на сцене самый цветистый, диалог на экране самый короткий и емкий, а диалог в прозе самый многообразный.

5. Выразительность: Часть 3. Техника

Образный язык

Образные средства включают множество приемов: от метафоры, уподобления, синекдохи и метонимии до аллитерации, ассонанса, оксюморона, олицетворения и многого другого. Языковые тропы исчисляются сотнями. Эти инструменты не только обогащают сказанное, но и передают коннотации, резонирующие в подтекстах не только невысказываемого, но и невысказанного.

Вот вам пример: в шестой картине Теннесси Уильямса «Трамвай “Желание”» Бланш Дюбуа, очень ранимая, стареющая красотка с юга, находящаяся на грани психического и эмоционального распада, знакомится с рабочим Митчем, одиноким, спокойным человеком, который живет вместе с больной матерью. После вечера, проведенного вместе, они рассказывают друг другу о себе: жизни они прожили очень разные, но боли хватало и тому и другому. Их притяжение находит развязку в самом конце картины:

МИТЧ (стоит у Бланш за спиной. Тихо привлекает ее к себе). Вам нужен друг. И мне — тоже. Так, может быть, мы с вами... а, Бланш?

Она смотрит на него отсутствующим взглядом. Потом с тихим стоном падает в его объятия. Хочет что-то сказать сквозь слезы и не находит слов. Он целует ее лоб, глаза, губы. Полька обрывается.

БЛАНШ (долгий, блаженный вздох). Как быстро внял господь... бывает же!^[30]

Эти пять слов несут в себе огромный заряд значений и эмоций. «Господь» — это вовсе не метафора, уподобляющая Митча божеству, а скорее гипербола, которая передает ощущение Бланш — полное, небесное блаженство. Мы подозреваем при этом, что ей не в первый раз довелось испытать такое наслаждение.

Слова «как быстро» и «бывает же» подразумевают, что Бланш много раз в прошлом получала спасение от мужчин. Но ее спасители, видимо, быстро бросали ее — ведь сейчас она совершенно одинока и жаждет «прилепиться» к очередному незнакомцу. Эти несколько слов сразу проясняют ситуацию: стоит Бланш встретить мужчину, она тут же начинает играть роль жертвы, будя в нем «рыцаря на белом коне». Они спасают ее, а потом бросают по причинам, которые нам еще предстоит узнать. Поведет ли себя Митч иначе?

Всего лишь одним привлекательным тропом Теннесси Уильямс раскрывает перед нами трагическую предопределенность жизни Бланш и будит в головах зрителей неприятные вопросы.

Язык, используемый в диалоге, представляет собой спектр, на одном конце которого мы обнаруживаем плоды разума, а на другом — плоды чувственных переживаний. Например, герой может назвать голос певца «паршивым» или «кислым». Оба прилагательных обладают значением, но «паршивый» — это стертая метафора, слово, некогда обозначавшее «покрытый паршой». В прилагательном «кислый» дополнительный смысл живет до сих пор. Стоит сказать «кислый», и у публики начнут кривиться губы. Какое из предложений находит больший отклик внутри: «Она ходит, как модель» или «Она движется подобно медленной, страстной мелодии»? Диалог может выразить то же самое бесчисленными способами, но, вообще говоря, чем больше чувственного в тропе, тем глубже его воздействие^[31].

Тропы действуют в пределах одного предложения, но, так как диалог переводит в область драмы реплику за репликой, наполненные конфликтами, в дело идут также временные и контрапунктные техники: быстрые ритмы сменяются беззвучными паузами, длинные предложения — рваными репликами, остроумный ответ — развернутым аргументом, грамотность речи — полной безграмотностью, односложные слова — многосложными, вежливость — грубостью, достоверность — вымыслом, преуменьшение — преувеличением — примеры стилей и игры слов можно приводить до бесконечности. Диалог «танцует» под любую мелодию, которую только может напеть жизнь.

Я уже несколько раз заострял внимание на бесконечных творческих возможностях, которые открываются перед писателем. Повторю еще раз, чтобы писатели поняли: **форма не ставит пределов выражению — она мотивирует.** В моей книге исследуются формы, лежащие в основании диалога, но не предлагается ни один готовый рецепт его написания. Творческое вдохновение само все подскажет.

Параязык

Актеры владеют всеми формами параязыка, то есть теми лексическими нюансами голоса и языка тела, которые расширяют мысли и чувства, заложенные в словах, — выражение лица; жесты;

позы; скорость речи; высота звука, громкость, ритм, интонация, ударение; и даже расстояние, которое герои сохраняют между собой и другими. Актерский параязык — это диалог, осуществляемый при помощи жестикуляции. Взгляд публики считывает эти микродвижения приблизительно за четверть секунды^[32]. Но на страницах книги парадиалог требует раскрытия средствами образного языка.

В рассказе Дэвида Минса «Случай на железной дороге. Август 1995» четверо бездомных коротают ночь у костра, как вдруг из темноты выходит полуодетый человек.

«Перед ними стоял дебелий мужчина средних лет. В его хромоте чувствовались достоинство и высокомерие; он поднимал ноги так, как будто они еще ощущали приятную тяжесть хорошей дорогой обуви; ничего этого, возможно, не было бы заметно, если бы, подойдя к ним, он не открыл рот и не заговорил; «здравствуйте» было сказано мягко, округлыми гласными, как будто звучало не изо рта, а из дорогой раковины...»^[33]

(Подозреваю, что Дэвид Минс пишет именно рассказы потому, что его приемы исключительно разнообразны и требуют не одной сотни произведений, чтобы исследовать возможности их всех.)

Смешанные техники

Техники создания диалогов в прозе можно использовать по отдельности или в сочетании. Норман Мейлер в «Американской мечте» применяет сразу три: прямой диалог, прямое обращение от первого лица и параязык, как прямой, так и переносный.

«— Ты ведь хочешь развода?

— Наверное, да.

— Вот именно.

— Не вот именно, милый, а именно после всего, что было. — Она широко зевнула и вдруг стала похожа на пятнадцатилетнюю ирландскую служанку. — И когда ты не соизволил попрощаться с Деирдре...

— Я не знал, что она уезжает.

— Разумеется, не знал. Да и откуда тебе было знать? Ты ведь не звонил целых две недели. Пил и трахался со своими малышками.

Дебора не знала, что у меня сейчас нет ни одной подружки.

— Мои малышки давно подросли. — Во мне разгоралось пламя. Оно пылало в животе, и мои легкие были сухи, как осенние листья, а

в середине копилось давление, чреватое взрывом. — Давай-ка выпьем»^[34].

Замечу коротко о комбинации авторских средств: если вы желаете адаптировать прозу для экрана, поймите, что авторы используют лучшие возможности языка в повествовании, а не в диалогах. Пример из Мейлера очень показателен в этом смысле.

Литература по понятной причине сопротивляется экранизации: камера не умеет фотографировать мысль. Внутренние диалоги прозы не могут в неизменном виде скользнуть со страницы на экран. Поэтому, чтобы инсценировать, надо переписывать. Вы должны вообразить себе весь рассказ как бы вывернутым наизнанку и перевести его романный нарратизированный диалог в экранный драматизированный диалог. Задача не из легких!

Устройство реплики

В основе устройства реплики — самое главное слово или предложение. Автор может разместить его в начале, в конце или в середине. В соответствии с этим выделяют в репликах три основных эффекта: напряженность, нарастание, уравновешенность.

Напряженность в предложении

Жаждой знаний движет любопытство — потребность нашего разума отгадывать загадки и отвечать на вопросы. Жаждой общения движет сочувствие — потребность наших чувств в отождествлении себя с другими и стремление к тому, чтобы им было хорошо. Сливаясь, рациональная и эмоциональная стороны жизни порождают феномен напряженности. Если выразиться совсем просто, напряженность — это любопытство, заряженное сочувствием.

Напряженность приковывает читателя/публику, наполняя голову острыми, эмоциональными вопросами, которые не дают ослабнуть вниманию: «А что потом?», «А после этого?», «Что сейчас сделает главный герой? Что почувствует?» Главный же вопрос драмы (ГВД), который остается неразрешенным до самого конца повествования, звучит так: чем все это закончится? Эти вопросы захватывают нас до такой степени, что мы не замечаем времени. Пока события движутся к кульминации, напряженность усиливается, достигая пика в финале, где дается ответ на ГВД, чем и заканчивается рассказ.

Это соединение любопытства с переживанием создает дугу напряженности на всем протяжении истории, но, присмотревшись, мы заметим, что эмоции, связанные с любопытством, проникают в каждый компонент истории, независимо от его масштаба. Каждая сцена драматизирует некую поворотную точку, исполненную напряженности; каждый разговор в сцене цепко держит внимание от первой реплики до последней; даже самый мелкий элемент — реплика диалога — обращается в миниатюрную единицу напряженности. Превосходно рассказанная история удерживает разум и эмоции сцена за сценой, монолог за монологом, реплика за репликой. Читатель и зритель не отвлекаются ни на миг.

Ключом к созданию диалога, который не дает оторвать взгляда от страницы, от экрана или сцены, является **риторическое предложение**. Оно не раскрывает своего подлинного смысла до

самого последнего слова. Нагружаясь дополнениями, придаточными предложениями и таким образом до последнего утаивая свое значение, риторическое предложение способно поддерживать неослабевающий интерес.

Например: «Если ты не хотел, чтобы я это делал, зачем же...?» Какие слова дадут этой реплике присущее только ей значение? «Так смотреть»? «Давать ружье»? «Лезть целоваться»? «Кивать»? «Фотографировать»? «Давать деньги»? «Докладывать»? «Улыбаться»? «Писать на электронную почту»? «Давать мороженое»? Почти любое существительное может определить значение предложения. Для пущей интриги риторическое построение предложения «затуманивает» истинный смысл предложения, а это вынуждает читателя/публику напряженно вслушиваться и вчитываться в каждое слово — от первого до последнего.

Иначе говоря, риторическое предложение обладает напряженностью.

Рассмотрим первую сцену пьесы Ясмину Резы «Искусство». Основные слова каждого предложения я выделил жирным шрифтом.

МАРК (один). Мой друг Серж купил **картину**. Это полотно примерно метр шестьдесят на метр двадцать, покрашенное **белой краской**. Фон **белый**, а если прищуриться, можно обнаружить **тонкие белые поперечные полосы**. Серж — мой старый **друг**. Вполне преуспевающий малый, он врач-дерматолог и любит **искусство**. В понедельник я пошел к Сержу, он приобрел **ее** только в субботу, но мечтал о ней **несколько месяцев**. **Картина** — **белая, с белыми полосами**.

(У Сержа на полу лежит белое полотно с белыми тонкими поперечными полосами, Серж в восхищении смотрит на картину. Марк смотрит на картину. Серж наблюдает за Марком, рассматривающим картину. Длинная пауза, во время которой **легко угадываются чувства персонажей**.)

МАРК. Дорого?

СЕРЖ. Двести тысяч.

МАРК. Двести тысяч?..

СЕРЖ. Хантингтон берет ее у меня за **двести двадцать**.

МАРК. **Кто** это?

СЕРЖ. Хантингтон?!

МАРК. **Не знаю такого**.

СЕРЖ. Хантингтон! Галерея Хантингтона!

МАРК. Галерея Хантингтона берет ее у тебя за двести двадцать?..

СЕРЖ. Нет, **не галерея. Он сам.** Сам Хантингтон. **Для себя.**

МАРК. А почему Хантингтон сразу ее не **купил**?

СЕРЖ. Потому что эти люди заинтересованы в том, чтобы продавать **частным лицам.** Необходимо, чтобы **работал рынок.**

МАРК. А-а-а...

СЕРЖ. Ну что?

МАРК. ...

СЕРЖ. Ты **не оттуда** смотришь. Посмотри **отсюда.** Видишь **линии**?

МАРК. Как **фамилия**...

СЕРЖ. Художника? **Антриос.**

МАРК. Известный?

СЕРЖ. **Очень.** Очень! (Пауза.)

МАРК. Серж, не может быть, чтоб ты купил эту картину за **двести тысяч!**

СЕРЖ. Он столько **стоит.** Это же **Антриос.**

МАРК. Не мог ты купить эту картину за **двести тысяч.**

СЕРЖ. Я так и думал, что ты **не поймешь.**

МАРК. Ты купил **это дерьмо** за двести тысяч?!

СЕРЖ (сам с собой.) Мой друг Марк — **умница**, я всегда **уважал** его, он занимает **хорошее положение**, он — инженер в авиационной промышленности, он — из тех **новых интеллектуалов**, что никак не могут **смириться с современностью** и почему-то гордятся этим. С некоторых пор у этого приверженца старины стало проявляться какое-то **поразительное высокомерие**»^[35].

Из 45 мыслей, выраженных в этих двух фрагментах нарратизированного диалога и сцене драматизированного диалога, которую они обрамляют, 40 заряжены напряженностью. Даже краткое описание параязыка (выражения лиц Марка и Сержа) оттягивает кульминационную точку сцены до слов «легко угадываются чувства персонажей».

Предложение с «напряжением» — это не только самое драматическое, но и самое комическое средство. Почти все шутки вызывают смех к концу такого предложения, неожиданно снимая все возрастающую напряженность заключительным острым словом. Помещая главное слово в конец предложения, Реза, а вместе с ней и переводчик, заряжают реплики энергией, поддерживают интерес

публики, сосредоточивают всю силу в одном завершающем, нередко смешном слове.

Эффект нарастания в предложении

Сколько лет технике нарастания? Аристотель советовал ее больше чем 2300 лет назад. В девятой главе третьей книги своей «Риторики» он рассмотрел различие между жестким риторическим предложением, создающим ощущение напряженности, и свободным, легко льющимся предложением с эффектом нарастания. Эти виды предложений зеркально отражают друг друга: структура с напряженностью начинается с придаточных конструкций и заканчивает главным словом; структура с нарастанием выводит на первый план главное слово, за которым уже следуют подчинительные конструкции, которые развивают или уточняют главную мысль.

Рассмотрим построение реплик героя *Б*:

ГЕРОЙ *А*. Помнишь Джека?

ГЕРОЙ *Б* (кивает). Дым плавает вокруг его головы, как зловещее облако, окурок прилип к губе, возится с запаской, посылает подальше домкрат, пробует починить шину...

(горько)

Вот таким я его последний раз видел.

Стоит перестроить реплику, и напряженность превращается в нарастание:

ГЕРОЙ *А*. Помнишь Джека?

ГЕРОЙ *Б* (горько). В самый последний раз я его видел за починкой колеса... Он ругался на домкрат, возился с запаской, к губе у него прилип окурок, дым вокруг головы плавает, как зловещее облако.

Хотя реплики с нарастанием, может быть, и не столь драматичны, как реплики с эффектом напряженности, их создание не терпит небрежности. При грамотном построении такое предложение рисует очень подробный, детальный портрет предмета. Это качество, нарастая, как снежный ком, сообщает диалогу необходимую спонтанность, а фразы при этом имеют приятный ритм.

«Напряженная» структура реплики имеет множество достоинств, но не меньше и недостатков. Во-первых, постоянное затягивание концовки рискует показаться притянутым за уши. Во-

вторых, длинное предложение с эффектом напряженности может вынудить читателя/публику запоминать множество мелких фрагментов некоей сложной мысли, чтобы можно было, наконец, собрать все их воедино. Переусложненное предложение так же утомительно-тягуче, как и плохо выстроенное предложение с нарастанием.

Напряженность и нарастание — два противоположных конца спектра. Между предложением, начатым с основной фразы, и предложением, заканчивающимся ею, располагаются бесчисленные вариации.

Параллельные структуры, например, связывают фразы примерно одинаковой длины, со сходными смыслом и построением, усиливая их контраст и подчеркивая различие:

Когда я вошел в ту **церковь**, я вошел в **новую жизнь**.

Уравновешенное предложение

В **уравновешенном предложении** основное слово (слова) стоит где-то посередине, в окружении подчиненных конструкций:

«Одержимость Джека сексом и игрой — сама по себе большой риск, но, по-моему, он настоящий адреналиновый маньяк, потому что к этому надо добавить еще скалолазание и скайдайвинг».

Предложение с эффектом напряженности — самое мощное и вместе с тем самое драматичное средство построения диалога. Поэтому, чтобы создать его — подчеркнуть, украсить что-либо, развеселить публику, — поберегите основные слова для завершения реплики. С другой стороны, предложения с нарастанием и уравновешенные предложения гораздо проще для восприятия и звучат непринужденнее. Но постоянное использование одной и той же техники подобно повторению узора на обоях. Поэтому, чтобы сохранить сопереживание, усилить напряжение и в то же время выразить ощущения героев, которые проживают именно этот момент и воплощают то, о чем говорится в словах, диалог требует смешения разных конструкций.

Смешанные конструкции

В третьей серии первого сезона сериала «Настоящий детектив» один из главных героев, Растин Коул, разъясняет Гилбоу и Папанье свой взгляд на мир. Здесь я тоже выделил главные слова жирным

шрифтом. Обратите внимание, в каком месте предложения расположено каждое из них.

«Вот... **Вот** о чем я говорю. Вот что я имею в виду, когда говорю о **времени, смерти и тщетности**. Здесь работают идеи куда шире, и, в частности, что все мы, все наше общество делим на **всех одну иллюзию**. После четырнадцати часов разглядывания **трупов** вот к чему **ты приходишь**. Было с вами **такое**? Смотришь им **в глаза**, пусть даже на снимке, неважно, мертва она или нет, **ты все равно это видишь**. Знаете — **что? Смирение...** Не сразу, но в последний миг они смиряются. Это **облегчение**, которое ни с чем не спутаешь. Сначала им страшно, но теперь они впервые осознали, как это легко и просто — **умереть**. И они увидели, в эту последнюю наносекунду, они увидели, **кто они**. Что человек, его жизнь, вся эта драма — это просто насмерть склеенные **высокомерие и тупая настырность**, что это можно легко **отпустить**. Наконец, понять, что не стоило за это так держаться. Осознать, что вся твоя жизнь, любовь, ненависть, воспоминания, боль — **все это одно**. Все это — просто сон, который ты видел в своей запертой комнате, сон о том, что ты — **человек**. И, как часто бывает со снами, в конце тебя ждет **чудовище**».

Из 20 с чем-то мыслей, высказанных Растром, часть выражена в форме предложения с эффектом напряжения, а остальные — смесь уравновешенных, параллельных и ниспадающих структур. Поэтому такой длинный монолог приковывает к себе, усиливает интерес, но при том кажется спонтанным, почти бессвязным. Обратите внимание, как сценарист Ник Пиццолатто исподволь вкладывает в уста Раства метафору: жизнь есть сон. Как тихая нота, увенчивающая музыкальный отрывок, этот троп добавляет оттенок, который остается в памяти.

Вербальная экономия

Последним, но критически важным свойством выразительного диалога является вербальная экономия, то есть умение сказать многое минимумом слов. Все хорошие тексты, особенно диалоги, следуют принципу экономии, изложенному Уильямом Шранком-младшим и Элвином Уайтом в «Элементах стиля»: «Сильный стиль — это краткий стиль. В предложении не должно быть ненужных слов, в абзаце — ненужных предложений, по той же самой причине, по какой в рисунке не должно быть ненужных линий, а в машине — ненужных деталей. Это не значит, что писатель должен укорачивать

все свои предложения или, как от огня, бежать от любых деталей и давать только самый общий абрис своего героя; это значит, что каждое слово у него должно говорить»^[36].

Не бессодержательность, но экономия.

Этот принцип стал девизом Шранка и Уайта: «Долой ненужные слова». Неукоснительно выполняйте его. Никакая речь, независимо от ее длины, не должна вынуждать читателя/публику проглотить хотя бы на одно слово больше, чем необходимо. Избыточный язык оскорбителен. Так долой его!

(Блестящим образцом принципа экономии можно считать диалог в фильме Софии Копполы «Трудности перевода» — см. главу 18.)

Пауза

В диалоге, в котором происходит обмен репликами, пауза, можно сказать, слуга нескольких господ. Перед поворотной точкой момент безмолвных колебаний усиливает напряжение читателя/публики, сосредоточивает их внимание на том, что будет дальше, подчеркивает значимость совершающегося события. Пауза вслед за поворотной точкой дает читателю/публике время обдумать важность изменений и принять их последствия.

Пауза перед кризисом не дает эмоциям прорваться раньше времени. В хорошо выписанной сцене любопытство и волнение будто подплывают к моменту ключевой перемены. Читатель/публика задается вопросами: «А что потом? Что она будет делать, когда это случится? Чем все это закончится?» По мере роста напряжения пауза держит все под контролем и нагнетает давление. Как только настает поворотный момент, вся заботливо запасенная энергия взрывается в кульминационной сцене.

Но если паузой злоупотребить, она, как и речь, растеряет всю свою привлекательность. Принцип экономии справедлив для этой тактики в той же степени, как и для всякой другой. Если диалог прерывается раз, другой, третий, чтобы подчеркнуть определенные моменты, он не подчеркнет ничего. Подобно мальчику из басни, который кричал «Держи волка!», пока ему не перестали верить, автор, часто пользующийся какой-либо одной техникой, снижает ее эффект. И когда он наконец доводит сцену до места, где этот эффект должен сработать в полную силу, оказывается, что от частых повторений вся эта сила растрочена.

Расставляйте паузы расчетливо. Планируйте ритм сцены так, чтобы, когда придет время нажать на тормоз, тишина сразу обратила на себя внимание. Помните: паузу нужно заслужить, остановки делаются только в нужных местах, а не по прихоти.

Что хорошего в молчании?

Ровный, размеренный диалог, который скрывает больше, чем открывает, заставляет читателей и публику с нетерпением ждать дальнейшего развития событий; речь нудная, многословная, вялая, которая открывает больше, чем скрывает, понижает градус читательского интереса. Замысловатый диалог не кончается и не кончается, и читатель лишь скользит по нему взглядом, а публика перестает слушать. Поэтому, точно так же как после трагических сцен часто бывает нужна комическая вставка, избыточные беседы могут потребовать после себя молчания.

Невозможно точно сказать, когда прервать тот или иной диалог. В своем решении вы должны руководствоваться вкусом и здравым смыслом. Но если понятно, что разговоров в сценах чересчур много, немедленно переключайте скорость и пишите для глаза, а не для уха, делайте так, чтобы образ заменял собой язык.

Пусть у вас хватит духа спросить себя: «Как можно выписать эту сцену исключительно визуально, сделать все, что необходимо для героя и истории, и не ввести ни одной лишней строчки диалога?» Власть образов можно разбудить двумя способами.

Первый — параязык. Строго говоря, жесты и мимика отличаются от речи. Тем не менее они обладают всеми теми же возможностями, что и слова. Поэтому вместо того, чтобы забивать сцены словесными утверждениями и отрицаниями типа «да/нет», «согласен/не согласен», «по-моему, вы правы / по-моему, вы не правы», «нагрузите» момент кивком, взглядом, взмахом руки.

Это особенно действенно, когда пишешь для телевидения и кино. Оставьте актеру пространство для творчества. Камера может увеличить лицо во много раз сильнее, чем в жизни, поэтому, кажется, видно, как мысли и эмоции струятся в глазах, под кожей, подобно волнам на море. Молчание приглашает камеру войти. Воспользуйтесь же этим приглашением.

Второй способ — физическое действие. При каждой возможности задавайте себе вопрос, какое физическое поведение лучше, чем вербальное, соответствует состоянию и ситуации вашего

героя. Позвольте воображению рисовать картины словами, которые изображают действие, а не речь.

Разберем сцену из фильма Ингмара Бергмана с красноречивым названием «Молчание». Женщина в ресторане гостиницы разрешает себе быть соблазненной официантом. Как написать это?

Официант предлагает меню, перечисляя при этом блюда дня? Советует то, что ему больше всего нравится? Делает комплимент ее платью? Интересуется, в гостинице ли она живет? Издалека ли приехала? Знает ли город? Намекает, что освобождается через час и с великим удовольствием покажет ей все самое интересное? Говорит, говорит, говорит без конца?

Вот что сделал Бергман: явно не случайно официант роняет салфетку рядом с ее стулом. Он медленно склоняется, опускаясь за салфеткой на колени, и при этом обнюхивает всю женщину — голову, промежность, ноги. Она в ответ вздыхает глубоко, удовлетворенно. После этого Бергман переносит действие в номер гостиницы, где мы застаем страстную сцену гостя и официанта. Эротическое, визуальное, физическое, безмолвное соблазнение в ресторане достигает высшей точки в момент ее вздоха.

Молчание — отличное средство экономии языковых средств.

Часть II. Ошибки в диалогах и их исправление

Введение. Шесть задач диалога

Трудяга-диалог одновременно выполняет шесть задач:

- 1) каждое словесное выражение совершает внутреннее действие;
- 2) каждая пауза в действии/реакции на него усиливает сцену, подводя ее к кульминационной точке;
- 3) утверждения и аллюзии в репликах раскрывают экспозицию;
- 4) своеобразный языковой стиль характерен для каждой роли;
- 5) поток нарастающих пауз держит внимание читателя/публики, несет его на волне энергии повествования, так что время проходит совершенно незаметно;
- 6) язык поражает читателя/публику соответствием ситуации и герою и этим поддерживает веру в вымышленную реальность истории.

Хороший диалог гармонично соединяет все шесть целей в одну, и поэтому имеет смысл разобраться, какие ошибки могут прервать его течение и вызвать диссонанс.

6. Ошибки убедительности

Неубедительность

Стандарты убедительности, установленные нами для физического поведения героев, распространяются также и на их речь. Диалог, написанный для телевидения, экрана, сцены, должен вдохновлять актеров на исполнение, в которое мы верим. Сцены, написанные для романа или рассказа, должны быть такими, чтобы читатель вообразил правдоподобное поведение литературных персонажей. Поэтому не важно, насколько сложна и убедительна психология ваших персонажей, не важно, насколько эмоционален и содержателен сюжет, — если ваши герои не говорят сообразно своей природе, в соответствии с обстановкой, жанром, читатель/публика потеряет в них веру. Неубедительный диалог снижает интерес значительно, чем угрюмое пение в сольном концерте.

Пустой диалог достоверностью не исправишь. Стоит прислушаться к разговорам попутчиков в самолетах, поездах, автобусах, как сразу станет ясно, что эту ни к чему не обязывающую болтовню просто так не перенесешь ни на сцену, ни на экран, ни на страницу. Болтовня в жизни — это примерно то же, что ведение мяча в баскетболе. Ей недостает живости, звучности, выразительности, а самое главное, значительности. Тянутся же деловые совещания час за часом, без всяких метафор, уподоблений, тропов, хоть какого-нибудь воображения или выразительности.

Коренное различие между болтовней и диалогом заключается отнюдь не в количестве, выборе или расстановке слов. Различаются они содержательностью. Диалог концентрирует содержание; праздный разговор растворяет его. А значит, даже в самых реалистичных обстоятельствах и жанрах достоверный диалог не повторяет действительность.

Собственно говоря, правдоподобие может вообще не иметь отношения к действительности. Герои, живущие в несуществующих мирах, как Алиса в Стране чудес, произносят реплики, которые никогда не сказал бы живой человек, однако эти реплики соответствуют и самим героям, и ситуации в целом.

В любой обстановке, от самой простецкой до самой волшебной, во всех жанрах, от военных рассказов до мюзиклов, во всех стилях речи, от односложных реплик до лирических стихов, диалог должен

звучать как спонтанный разговор героев. По этой причине мы подходим к диалогу с меркой вымышленной подлинности, а не фактической точности. Слова и синтаксис, характерные для героя, не следует настолько приближать к жизни, чтобы они имитировали всю банальность повседневности. Правильнее, когда они звучат вполне естественно в контексте мира и жанра (или жанров) истории.

Читатель/зритель хочет верить, что герои за пределами страницы, сцены, экрана изъясняются точно так же, как на странице, сцене, экране, независимо от фантастичности обстановки. Даже в мире фантастическом, как у Гильермо дель Торо в фильме «Лабиринт Фавна», абсурдном, как у Эжена Ионеско в пьесе «Король умирает», поэтическом, как у Элиота в пьесе «Убийстве в соборе», или архаичном, как у Роберта Грейвса в романе «Я, Клавдий», разговор персонажей не обязательно должен быть фактически точным, но непременно — правдоподобным.

С другой стороны, кто угодно может говорить что угодно и когда угодно. Так как же нам оценить правдоподобие диалога? Как узнать, когда реплика соответствует герою и моменту, а когда фальшивит и там и там?

Эстетическая оценка никогда не станет точной меркой. По самой своей природе она равным образом и чувство, и мысль. Вы должны полагаться не на нее, а на мудрую интуицию, на чувство правды, основанное на знании, опыте, врожденном вкусе. Научитесь оценивать свой диалог, слушая то, что встает за словами, ощущая гармонию или дисгармонию причины и следствия. Диалог правдив, когда словесные действия героя резонируют с его мотивациями, когда кажется, что его внутренние желания и внешнее поведение взаимно дополняют друг друга.

Как именно вы будете оттачивать мастерство — решать вам, но, чтобы помочь на пути к этой цели, предлагаю короткий список ошибок, которые сильно вредят правдоподобию: пустой разговор, разговор слишком эмоциональный, слишком многозначительный, слишком пронизательный, отговорки взамен мотиваций.

Пустой разговор

Когда герой говорит, читатель/публика ищет в подтексте мотивацию, чтобы обрести в репликах смысл. Если мотивации нет, диалог, а вслед за ним и сцена становятся искусственными и вымученными. Первое, что приходит на ум: один герой

рассказывает другому, что обоим уже известно, для удовлетворения потребности автора в развитии экспозиции.

Слишком эмоциональный разговор

Когда герой говорит языком, который кажется неестественно эмоциональным, читатель/публика опять недоумевает, в чем дело, и ищет объяснений в подтексте. Если в подтексте пусто, возникает подозрение, что либо этот переигрывающий герой склонен к истерике, либо автор старательно раздувает большое из малого. На соответствующем общественном/психологическом уровне эмоциональный диалог и его контекст должны взаимно дополнять друг друга.

Слишком многозначительный разговор

Автор должен знать то, что знает его герой. Герои — это создания автора, которые появляются на свет после долгих размышлений, бесчисленных наблюдений за поведением человека, беспощадного самоанализа. Итак, творец и творение, как пограничной полосой, отделены друг от друга. Или должны быть отделены. Но если автор нарушает границу и наделяет героя тем, что знает сам, мы ощущаем подвох. Когда герой на экране или на сцене говорит о событиях с таким знанием дела, какое может быть только у автора, или когда главный герой романа смотрит на прошедшее слишком беспристрастно для человека вовлеченного, у читателя тоже может возникнуть ощущение, что голосом героя говорит автор.

Слишком проницательный герой в соответствующем диалоге

Также бойтесь героев, которые знают себя лучше, чем вы знаете их. Когда Фрейду, Юнгу и Сократу вместе взятым далеко до проницательности, с которой описывает себя герой, читатели и публика перестают верить автору. Авторы загоняют в капкан самих себя, создавая героев с непоколебимым, избыточным знанием самих себя.

Вот как это происходит: трудолюбивые писатели пишут биографии и психологические портреты героев, создавая материала в 10–20 раз больше, чем потом используется в произведении. Так

они делают потому, что обязаны обеспечить себя материалом, достаточным, чтобы оригинальность и неожиданность безоговорочно победила стертое клише. С таким объемом информации в запасе соблазн поделиться ею со всем миром становится непреодолимым. Не желая того, автор переступает черту между писателем и героем, и его творение делается рупором его «домашних наработок».

Отговорки вместо мотивации

Создавайте реалистичную мотивацию поведения героя. Чтобы подвести причину под чересчур активные действия героя, писатели часто обращаются к его детству, раскапывают там травму и выдают ее за мотивацию. В последние десятилетия эпизоды сексуального насилия стали использоваться слишком часто как единственное объяснение любых крайностей в поведении. Авторы, прибегающие к такого рода психологической скорописи, не видят разницы между отговоркой и мотивацией.

Мотивации (голод, сон, секс, власть, убежище, любовь, самовлюбленность и т. д.) суть потребности, которые движут человеческой натурой и определяют поведение^[37]. Чаще всего эти мотивы не осознаются и очень часто создают проблем больше, чем решают. Люди изобретают всяческие отговорки, когда не желают знать правду о том, почему они делают то, что делают.

Допустим, вы трудитесь над центральной сценой политической драмы, в которой глава государства объясняет своему кабинету, зачем он втягивает страну в войну. Во всей истории человечества война одного народа против другого совершалась по одному из двух главных мотивов. Первый — жажда власти за пределами своего государства. Земля, невольники, богатства, захваченные в побежденных странах, поднимают дух победителя. Второй — жажда власти в пределах своего государства. Когда правители опасаются потерять свою силу, они развязывают войну, чтобы отвлечь внимание народа и снова захватить власть в своем государстве (оба эти мотива описаны в шедевре Джорджа Оруэлла «1984»).

Эти две мотивации четко обрисовывают реальность войны, но ни один правитель, объявляющий войну, так не думает. А если и думает, вслух никогда не скажет. Итак, чтобы написать сцену, нужно «спрятать» мотивацию в подтекст, создать вождя, погруженного в

самообман, а потом уже написать его диалог, чтобы создать основу для отговорки, в которую верят и которую принимают другие герои.

Бывают и такие отговорки, к которым адепты прибегают уже много веков: тут и «спасение душ для Бога» (крестовые походы, Испанская и Оттоманская империи), и «озарение светом цивилизации тьмы дикости» (Британская империя), и «предначертание» (геноцид коренных американцев), и «борьба за чистоту расы» (холокост), и «от тирании капитализма к равенству коммунизма» (русская и китайская революции)^[38].

В качестве примера отговорки, замаскированной под мотивацию, рассмотрим трагедию Шекспира «Ричард III». В первой сцене первого акта Ричард, горбатый герцог Глостер, говорит, что его уродство настолько отвратительно, что он «не создан для забав любовных»^[39]. Он говорит о себе «я груб»^[40] и на этом основании без колебаний убьет всякого, кто встанет между ним и тронном.

Далее в той же сцене происходит разговор Ричарда с леди Анной, красавицей-вдовой недавно убитого им соперника. Она ненавидит Ричарда, проклинает его, называет дьяволом. Однако Ричард, несмотря на то что уродлив и кругом виноват, начинает образцово-показательную кампанию психологического соблазнения. Он заявляет: так как Анна — совершенство, а он горячо любит ее, ему не оставалось ничего другого, как убить ее мужа в надежде заполучить ее саму. После этого он падает на колени и протягивает ей меч — пусть убивает его, если хочет. Она отказывается, и в конце сцены благодаря смеси лести и жалости ее сердце смягчается.

Ричард являет себя здесь искусным соблазнителем. Почему же он упорно утверждает обратное? Потому что нужна отговорка, которая замаскировала бы его жажду власти.

Чтобы написать интригующий, многослойный, внушающий доверие диалог, уясните разницу между двумя главными пружинами человеческих действий — мотивацией и оправданием. После этого посмотрите, не скрывается ли подсознательное ваших героев за сознательными отговорками, или, по крайней мере, каков смысл их необъяснимого поведения, что добавляет глубины их словам.

Чаще всего искусственный диалог свидетельствует не об исключительной уверенности и осведомленности писателя, а об обратном: о повышенной нервозности и отсутствии школы. Боязнь — естественный побочный продукт невежества. Если вы не знаете про своего героя ничего, кроме его имени, если не можете представить себе, как он реагирует, если не слышите его голоса,

если пишете наугад, ваша рука не выведет ничего, кроме фальшивого диалога. В тумане незнания ничего другого не может получиться.

Значит, потрудитесь наделить своего героя знаниями и фантазиями. Примерьте его черты на людей, его окружающих, а самое главное, на себя самого. В конце каждого дня спрашиваете себя: «Если бы я был героем и оказался в этом положении, что бы я сказал?» И прислушивайтесь своим тонко настроенным ухом к честному и надежному внутреннему голосу.

Мелодрама

Прилагательное «мелодраматичный» обрекает произведение на избыточность во всем — говорят в них громко, страдают жестоко, переживают слезливо, а сексуальные сцены находятся почти на грани порнографии. В то же время шекспировский Отелло безумствует от убийственной ревности; в фильме «Дикая банда» Сэма Пекинпы насилие оборачивается поэзией кинематографа; мюзикл «Маленькая ночная серенада» Стивена Сондхайма основан на глубоких, болезненных чувствах; в шедевре Нагисы Осимы «Империя чувств» мы имеем дело с сексом в чистом виде, но ни одно из этих произведений не мелодрама.

Задолго до того, как Эдип лишил себя зрения, великие сочинители озаботились границами человеческого опыта. Художники XXI века продолжают этот поиск, понимая, что человеческая натура бездонна и безгранична. Поверьте мне: что бы вы ни заставили делать своего героя, найдется тот, кто где-то когда-то делал то же самое.

Поэтому проблема мелодрамы заключается не в излишней выразительности, но в недостаточной мотивации.

Когда писатель насыщает сцену наигранными репликами, которыми герои обмениваются, как ударами в пинг-понге, всячески скрывая раздражение, когда он поливает лица героев водопадами слез в надежде, что удар судьбы покажется трагическим, или когда он форсирует реакции персонажей, мы все же не скажем, что это — мелодрама.

Значит, мелодраматический диалог характеризуется не только подбором слов. Люди могут делать что угодно и говорить при этом что угодно. Если вы представляете себе, что ваш герой выражается горячо, настойчиво о чем-то просит, ругается или даже

богохульствует, тогда и усильте его мотивацию, чтобы она соответствовала действию. Как только поведение уравнивается с желанием, отступите немного и спросите себя: «Не слишком ли это для моего героя?»

Сравним два варианта гипотетической сцены с отрубанием головы, например в «Игре престолов».

Для этого допустим, что в «Игре престолов» развивается сюжетная линия, в которой два короля изматывают друг друга в затяжной войне до кровавого, победного конца. Затем наступает кульминация: король-победитель устало сидит на троне; поверженный противник стоит перед ним на коленях, ожидая решения своей участи. Придворный обращается к королю: «Чего вы желаете, сир?» И тут король взрывается: «Переломать ему все кости! Зажарить кожу, содрать ее и засунуть ему в рот! Выдрать глаза, а голову — с плеч долой!»

Или придворный спрашивает, чего желает его величество, а король тем временем внимательно разглядывает свои ухоженные ногти и негромко произносит: «Казни его».

Подтекст этого «Казни его» подразумевает смерть столь же жуткую, как и та, о которой открыто говорится во «взрывном» варианте, но который из двух ответов лучше передает ощущение личной власти? Оглушительный, грубый рык или тихое, спокойное «Казни его»?

И тот и другой ответ может полностью соответствовать персонажу, но какому? Первый рисует нам слабого правителя, не умеющего управлять даже своими эмоциями; второй — правителя сильного, владеющего собой. В мелодрамах мотивация и герой неотделимы друг от друга. То, что заставит одного героя лезть на неприступный утес, другого даже не поднимет с дивана. Следовательно, соотношение мотивации и действия будет разным для каждой конкретной роли и должно быть накрепко встроено в героя, который сначала чувствует, а потом действует.

7. Ошибки языка

Клише

Клише — это кочующие из произведения в произведение сцены, в которых поведение персонажей уже заранее ясно, а слова мы, кажется, можем произнести и сами еще до того, как герой откроет рот.

Клише, сорняки повтора, произрастают в дремлющем уме ленивого писателя. Множество желающих писать полагают, что дело это нетрудное, по крайней мере, не должно быть трудным, и поэтому всячески стремятся облегчить себе жизнь, копаясь на свалке старых сюжетов и находя там затасканные фразы, которые мы слышали или читали сто раз в затасканных сценах, которые мы слышали или читали тысячу раз.

Почему ленивым писателям недостает оригинальности — тайна невеликая, но зачем талантливые, профессиональные авторы, которые прекрасно все понимают, все-таки прибегают к клише? Затем, что они работают. Сегодняшнее затасканное выражение когда-то было творческой находкой.

В фильме «Касабланка» (1942) блестящая реплика капитана Рено «Начинайте аресты по списку» тремя точными словами выразила самую суть политической коррупции. С тех самых пор выражение «обычные подозреваемые» открывает список обычных клишированных подозреваемых в десятках словарных статей, посвященных клише^[41].

В незапамятные времена некий сказитель под сводами какой-нибудь пещеры впервые описал слезинку в глазу своего героя, чтобы выразить печаль, и всех сидевших вокруг огня накрыла волна грусти. Давным-давно шут при дворе некоего правителя сравнил коварную западню противника с паутиной, и все обитатели дворца похолодели от ужаса. Пусть время притупило остроту восприятия клише, в свое время оно было таким новым, что и до сих пор в нем слышится отзвук точности.

Вот вам небольшой список клише, нередко проникающих в современный диалог: *backseat driver* (непрошенный советчик), *back to basics* (вернуться к корням), *back to square one* (все сначала, все заново, с нуля), *back to the drawing board* (начать с чистого листа), *bad hair day* («не мой день»), *bag of tricks* (набор хитрых приемов),

ball-park figure (приблизительная оценка), *ball's in your court* (мяч на вашей стороне), *bang your head against a brick wall* (пытаться пробить головой стену, стараться напрасно), *barking up the wrong tree* (идти по ложному следу, обратиться не по адресу), *battle royal* (шумная драка, побоище) и т. д.

Близкое знакомство с предметом — залог комфорта. Не часто, но случается, что клише доставляет удовольствие потому, что обозначает собой преемственность в культуре. Прошлое прорастает в настоящем. Любимое в детстве любимо и сегодня. По этой причине каждодневные разговоры прямо-таки начинены всяческими клише. Ими пользуются потому, что, стертые или нестертые, они моментально понятны. Вот почему редко используемые клише привносят живость. Запомните раз и навсегда: срок годности каждого клише рано или поздно истекает, и тогда от него начинает идти такое зловоние, что мир брезгливо отворачивается.

Чтобы создать свежий, оригинальный диалог, установите планку высоко и никогда не поддавайтесь очевидным выбором, что первым приходит на ум. Запишите основу, а потом импровизируйте, экспериментируйте, сойдите немного с ума, выдайте столько вариантов, сколько можете. Пусть ваш герой говорит все, что только приходит ему в голову. Перебирая самые невозможные сочетания, которые только можно вообразить себе, вы, может быть, поймете, что они, хоть и появились на свет случайно, все-таки исключительно хороши.

В конце дня сделайте окончательный выбор и удалите все лишнее. Никому не стоит показывать свои неудачные попытки.

Слишком нейтральный язык

Диалог, нейтральный по отношению к персонажам, подменяет частное общим.

Когда писатели применяют язык пресный, каждодневный, они всякий раз оправдываются стремлением к правдоподобию. И в определенном смысле это так и есть. Ведь стоит только беспристрастно вслушаться в то, что говорят вокруг вас, в ушах эхом зазвучат банальности и клише. Например, удивляясь, люди взывают к своим божествам. «О боже мой!» вполне естественно слетает с уст изумленного человека. А вот в диалоге та же самая

фраза лишает актера возможности создать живой и уникальный момент.

Что же делать?

Спросите себя: если мой герой в состоянии шока поминает имя Божие, как он — и только он! — это делает? Если он уроженец Алабамы, скажет ли он «милосердный Господи Иисусе»? А если из Детройта — поднимет глаза к небу со словами «Господи, помилуй»? Уроженец Нью-Йорка скорее припомнит черта и выпалит: «Ах, черт побери!» На чем бы вы ни остановились, ищите слова, настолько свойственные именно этому герою, что из других уст они прозвучат неестественно.

Диалог, характерный для персонажей, мы рассмотрим подробно в части III.

Вычурный язык

Почти в самом конце романа Джеймса Джойса «Портрет художника в юности» главный герой Стивен Дедал и его друг Линч ведут спор об эстетике. Чтобы обосновать свою позицию, Стивен описывает идеальное взаимоотношение между художником и созданным им произведением так: «Художник, как Бог-творец, остается внутри, или позади, или поверх, или вне своего создания, невидимый, утончившийся до небытия, равнодушно подпиливающий себе ногти»^[42].

Аналогия у Джойса встает на защиту такого литературного метода, который настолько гармонизирует героев и события, что рассказ, кажется, движется сам собой, без всякого автора. В приложении к диалогу джойсовская идея обращает его в разговор, столь свойственный голосам персонажей, что исчезает даже малейший намек, будто кто-то руководит ими, дергая за веревочки, как актер-кукловод. Нет — каждое произнесенное слово затягивает нас в повествование все сильнее и сильнее, так что до самого конца мы остаемся под его чарами.

Вычурность разрушает эти чары. Под «вычурным» диалогом я подразумеваю взвинченность, литературность текста, нарочитую экспрессивность, настолько несвойственные персонажу, что они невольно привлекают внимание к тексту как к таковому. Самые худшие из них как будто громко вопят во славу своего автора: «Какой же он все-таки умница!»

Подобно комикам жанра стендап, которые потешаются над своими же шутками, подобно атлетам, пускающим в дикий танец после выступления, самовлюбленный автор торжествует свой успех. Но, как только реплика диалога заставляет читателя/публику почувствовать в ней искусство для искусства, рвется нить доверия между ним и героем.

Как мы отмечали при обсуждении условия «как будто» в главе 5, открывая книгу или усаживаясь в театральное кресло, люди переключают мысленную передачу из режима «факт» в режим «вымысел». Они знают: чтобы проникнуться историей, непременно нужно поверить в воображаемых героев как в реальных людей и переживать вымышленные события как настоящие. Так ведут себя дети, вот почему доверие к герою должно сохраняться у читателя в течение всей истории.

При этом неважно, насколько реалистичен или фантастичен избранный жанр, — связь не порвется до тех пор, пока читатель/публика чувствует, что диалоги соответствуют героям, которые в них участвуют. Как только техника становится видна, диалог начинает фальшивить, читатель/публика теряет доверие, связь рвется, а вся сцена рушится. Если доверие не оправдывается слишком часто, читатель/публика разрывает договор и отправляет вашу работу прямым в мусорную корзину.

Из всех аспектов словесного портрета — одежда, жесты, возраст, сексуальность, настроение, выражение лица — речь, пожалуй, куда быстрее других может вызвать недоверие. От странных выражений, необычного подбора слов, даже неуместной паузы может пахнуть плохой игрой: неискренними эмоциями, поверхностным умом, пустым местом вместо души. Вот почему каждая реплика диалога налагает на писателя обязанность крепить связь доверительности.

Как автор вы обязаны развить в себе достаточно вкуса, чтобы почувствовать, когда выразительность переходит в эксгибиционизм. Чтобы добиться этого, сначала установите пределы образности и богатства языка, которым вы пользуетесь. То, что можно трогательно и убедительно изложить на странице, может совершенно нетактично прозвучать со сцены. Так как метка, отличающая истину от фальши, устанавливается в той же мере традицией, в какой и самим автором, прежде всего определите жанр (или жанры) своей истории, а потом изучите все ограничения. И, наконец, со всей возможной пристрастностью задайте себе вопрос: «Если бы моим героем был я сам, что бы я сказал?» Единственными

ограничителями яркости диалогов являются присущий вам вкус и здравый смысл. Слушайте свой внутренний камертон. Сомневайтесь — понизьте тон.

Сухой язык

Противоположен вычурному сухой, как пустыня, напичканный латинизмами и многосложными словами язык, из которого составляются длинные предложения, объединяемые в длинные реплики. Я дам советы, как отказаться от сухой речи в пользу естественного, непринужденного, кажущегося спонтанным диалога. Только не забывайте, что все эти пункты (как и все остальное в книге) — рекомендация, а не приказ. Каждому писателю следует отыскать свой путь.

Конкретное лучше абстрактного

Если герой — человек XXI века, назовет ли он свой дом «местом жительства», а машину — «транспортным средством»? Очень сомнительно! С другой стороны, найдутся и те, кто скажет именно так. Поэтому, если ваш герой склонен к формализму в речи, тогда, конечно, снабдите его абстрактным словарем. Если же в этом нет необходимости, пусть он говорит так, как в жизни, давая точные названия предметам и действиям.

Лучше привычное, чем экзотическое

Назовет ли ваш герой свой дом «палаццо», а квартиру — «апартаментами»? Вряд ли. Однако он может оказаться романтиком... или действительно французом или итальянцем.

Короткое лучше длинного

Выдадите ли вы реплику вроде «Его измышления не что иное, как фальсификация фактов»? Вряд ли. «Он искажает истину», простое «Он врет» или грубое «Он заливает» прозвучит куда как правдивее.

К вашим услугам всегда по крайней мере два слова. Английский язык появился на слиянии двух языков — англосаксонского, который возник из древненемецкого, и старофранцузского, возникшего из латыни. Поэтому словарь языка, который стал современным английским, тут же увеличился в два раза (см.

врезку). В английском языке не меньше двух слов, обозначающих любой объект или явление. Не будет преувеличением сказать, что его словарь почти из миллиона слов — это практически неисчерпаемый источник.

Помня о гигантском по объему запасе слов в английском языке, я предлагаю взять на вооружение вот такой руководящий принцип: бегайте, как от огня, от многосложных слов с латинскими суффиксами вроде *-ation*, *-uality*, *-icity*. Обратите внимание на короткие, живые одно-двухсложные слова, большинство из которых ведут свой род из древнего англосаксонского — прародителя английского. Но, предпочитаете ли вы черпать из германской или французской традиции, всегда держите в уме четыре основных соображения при выборе того или иного слова:

1) чем более эмоционально выражается человек, тем более кратки его слова и предложения; чем более человек рассудителен, тем длиннее его слова и предложения;

2) чем более человек активен и прям, тем более коротки его слова и предложения; чем более человек задумчив и пассивен, тем длиннее его слова и предложения;

3) чем более человек разумен, тем более длинны его предложения; человек менее разумный говорит более короткими предложениями;

4) чем более человек начитан, тем больше его словарь и длиннее предложения; чем меньше он читает, тем меньше у него словарный запас и тем короче сами слова.

Как английский язык стал двойным

После того как в I веке н. э. римляне завоевали Британию, они привлекли немецких и скандинавских наемников из Англии и Саксонии, чтобы помочь обороняться от пиратов и усмирять местные племена — пиктов и кельтов. Когда в 410 г. Римская империя ушла из Англии, остров начали заселять англосаксы, вытесняя кельтов, говоривших на гэльском языке, выметая латынь римлян и насаждая свой германский язык по всей стране.

Но 600 лет спустя латинский язык совершил обратный путь: в 911 году датские викинги завоевали северное побережье Франции и дали ему название своего племени — Нормандия, земля людей с севера. После полутора веков браков с француженками эти датчане заговорили на языке своих матерей — тысячелетнем французском диалекте латинского языка. В 1066 году король Вильгельм Нормандский (или Вильгельм Завоеватель) переправился со своей

армией через Ла-Манш и разбил английского короля. Одержав эту победу, французы пришли в Англию.

В истории чаще всего случается так, что иноземные завоеватели уничтожают местный язык. Но Англия стала исключением. По какой-то загадочной причине германский язык англосаксов и полный латинизмов французский язык норманнов слились. Вот почему объем словаря английского языка увеличился вдвое. В английском языке у каждого слова не менее одного синонима. Сравним, например, германские по происхождению слова *fire* (огонь), *hand* (рука), *tip* (наконечник), *ham* (ветчина) и *flow* (поток) и французские по происхождению *flame*, *palm*, *point*, *pork* и *fluid*, имеющие то же значение.

Вернемся к приведенному примеру и сопоставим реплики «Его измышления фальсифицируют факты» и «Врет, сукин сын». Первая — многосложная, с аллитерацией, с аллюзией на латынь — может принадлежать высокоумному барристеру в парике, герою комедии о судебной тяжбе, где высмеивается формализм королевского высокого суда. А вот три коротких слова второй реплики в сердцах может выпалить кто угодно.

Когда конфликт набирает силу, а риск возрастает, люди становятся эмоциональнее, активнее, искреннее, выражаются прямее и короче. На пике порой говорятся такие глупости, о которых остается потом только сожалеть. Во всех приемах и во всех структурных формах истории, сцены конфликта не только ведут рассказ, но по мере усиления борьбы создают форму диалога по тем четырем правилам, которые я только что описал.

С другой стороны, если прозаический рассказ написан в прошедшем времени, абзацы без конфликта или со слабым конфликтом становятся совсем заурядными. Вот почему позвольте еще раз напомнить, что указания в этой книге описывают лишь самые общие тенденции. Где-то когда-то кто-то обязательно поведет себя так, что все надежно сформулированные доктрины встанут с ног на голову. То же самое верно и для литературы. Каждый принцип имеет другой, противоположный ему принцип.

Пример: Бойд Краудер, что называется, «заклятый друг» главного героя в сериале «Правосудие». У продюсера Грэма Йоста все герои произносят свои диалоги с повышенным тембром. Но для Бойда он как будто нырнул вглубь веков, в Аппалачи, где происходит действие, и нашел стиль речи, подходящий для политика-конфедерата. Вот Бойд собирается ложиться в постель:

БОЙД. Как бы там ни было, а я чувствую в себе все возрастающее, все более сильное оцепенение, которое требует временного отдохновения в уединенной обители удобства и сна.

За много веков до окончательного слияния французского, возникшего из латыни, и древненемецкого, основы современного английского, латинский и французский языки в Англии были языками власти^[43]. Как и многие публичные люди, будь то политики или руководители корпораций, Бойд Краудер стремится к власти и престижу, и поэтому вся его жизнь — это непрерывная цепь действий. Подобно всем, жаждущим власти, Бойд рисуется своими многосложными словами, и плевать он хотел на все приведенные выше правила.

Лучше скупое, чем цветистое

Как вы напишете: «Ударив того парня, я вдруг ощутил, что мне гораздо больнее, чем ему, ведь, когда я вынул руку из кармана и изо всех сил сжал ее в кулак, предварительно проверив, что большой палец не внутри кулака, а снаружи, размахнулся и ткнул ему в лицо что было сил, я ощутил такую острую боль, что не мог разогнуть руку»? Или «Руку сломал об его челюсть. Больно адски»?

Выбранные слова подчеркивают отличительные качества героя, которые проявляются в конфликтах. Поэтому, например, если ваш герой — ученый, теолог, дипломат, профессор, интеллеktуал любых взглядов или просто любит порисоваться, то он (или она), скорее всего, в привычной для себя ситуации будет изъясняться сложными периодами. Но в общем и целом темп сцен задается простым языком и ясными, понятными словами.

Этот принцип справедлив для книги и сцены, особенно же — для экрана. В театре публика слушает очень внимательно. Читатель может вернуться к предложению, если с первой попытки не понял его. В кинематографе главный орган восприятия — глаза, а не уши. Если кинозритель что-то не понял, он задает соседу вопрос: «Что он сказал?»

Но вне зависимости от средства неверно понятый диалог расстраивает зрителя. Важно ли, насколько яркое ваше предложение, если смысл сказанного ускользает от читателя/публики? Поэтому, отбросив в сторону красноречие, стройте реплики простыми ясными предложениями. Ясность превыше всего.

Лучше активно, чем пассивно

Пассивный диалог пестрит разнообразными глаголами-связками: «быть», «казаться», «считаться» («Он не считался умным»); активный диалог использует глаголы действия для выражения динамических перемен («Он сам все поймет»).

Когда люди вступают в контакт, разум подзаряжается энергией, взгляд на самого себя и на мир вокруг становится четче, и, следовательно, язык «заряжается» глаголами действия. Когда все спокойно, люди ведут себя пассивнее, смотрят на жизнь как созерцатели, а язык стремится использовать глаголы состояния. Но это только тенденция, а не общее правило человеческого поведения. Тем не менее в пылу конфликта глаголы состояния замедляют действие, подобно якорю, который цепляется за грунт.

В английском языке труднее всего заметить пассивность в так называемых герундиальных фразах. В них глагол состояния получает окончание *-ing*: *She is playing around, They are working hard, They were coming home yesterday*. Герундий лишь немного оживляет диалог. Перед тем как написать герундиальную фразу, попробуйте активный вариант — *She plays around, They work hard, They came home yesterday* — и проверьте, не лучше ли соответствует моменту единственный активный глагол.

Лучше коротко, чем длинно

Когда много воображающие о себе люди хотят произвести впечатление, они добавляют слоги к словам, слова к предложениям, предложения к абзацам, абзацы к высказыванию. Они подменяют качество количеством, краткость — обилием, простоту — вычурностью. Не желая того, они добиваются комического эффекта.

Приведу пример: три отрывка из цветистой речи Хелен Синклер (в исполнении Дайан Вист), стареющей бродвейской гранд-дамы, героини истории Вуди Аллена и Дугласа Макгрета «Пули над Бродвеем».

Вот она с опозданием является на репетицию:

ХЕЛЕН. Прошу простить меня — у моей педикюрши случился удар. Она упала и сломала мне ноготь! Его нужно было срочно восстановить.

Героиня смотрит в темный зал:

ХЕЛЕН. Этот старый театр... этот храм... который переполнен воспоминаниями. Миссис Алвин... Дядя Ваня... Здесь Корделия... Там Офелия... Клитемнестра. Каждое представление — это рождение... и смерть!

Героиня гуляет по Центральному парку с молодым драматургом:

ХЕЛЕН. Все, у чего есть смысл, обретает невероятную форму. Это больше, чем слова.

(Он хочет говорить, но она прикрывает ему рот рукой).

Тише... тише! Давай просто посидим и не будем разговаривать. Будем сидеть тихо... Пусть птицы поют песни, а наши останутся неспетыми.

Так что если, в отличие от Вуди Аллена, вы не намерены создать нечто сатирическое, старайтесь выразить максимум в самых немногих, но самых точных словах.

Лучше выразить, чем подражать

Диалог — это всего лишь слова персонажа, но его смысл должен быть глубже, чем просто словесная характеристика героя. Хорошие авторы вслушиваются в мир, но редко переносят на свои страницы именно то, что слышат, буквально слово в слово. Если вы изучаете документалистику или смотрите так называемые реалити-шоу и наблюдаете импровизацию необученных актеров, довольно быстро понимаете, что самый обычный разговор на камеру звучит ужасно, по-любительски. Художественный вымысел выводит разговор на куда более высокий уровень — он должен быть экономным, выразительным, многослойным, уникальным для конкретного героя. Это не просто болтовня. Если язык — мрамор, то автор, как Микеланджело, отсекает от него все лишнее. Не копируйте жизнь, а выражайте ее.

Меньше шума

Под шумом я подразумеваю обмен репликами вроде: «Привет, как жизнь?» — «Да нормально». — «Как детишки?» — «В порядке, спасибо» — «А хорошая сегодня погода» — «Да, наконец-то. На той неделе дожди совсем замучили». Точно так же, как пустые полки люди уставляют всяческими безделушками, неумелые писатели увивают скучные сцены словесными «финтифлюшками», рассчитывая, что они добавят сцене реализма. Но заставлять героев

болтать без умолку в надежде, что так они получатся более реальными — это все равно, что нацепить на них потные майки и думать, что это сделает их спортивнее. Еще хуже, что этот звуковой шум не только опустошает героев и сцены, а запутывает читателя/публику.

Диалог больше разговора в том же смысле, как танец больше движения, музыка — звука, а живопись — силуэта. Произведение искусства значит больше, чем простая сумма всех его составляющих, а вместе все его части больше, чем каждая часть сама по себе.

Плохо написанный диалог склонен к буквализму: в нем сказано то, что сказано. Диалог же, хорошо написанный, содержит гораздо больше, чем составляющие его слова и фразы — за каждым текстом в нем встает подтекст. Читатели и публика, знакомые с условностями реализма, исходят из того, что смысл строки больше, чем смысл составляющих ее слов, иначе ее незачем было писать. Поэтому любители кино и театра ищут, что скрывается за шумом, коннотацию за каждым обозначением и, если не находят, теряют интерес.

Если диалог не содержит невысказанных мыслей и чувств, или обогащайте его, или удаляйте.

8. Ошибки содержания

Лобовое письмо

Лобовое письмо означает, что все мысли и самые сокровенные переживания герой или героиня прямо и открыто высказывает вслух. Из всех возможных разновидностей неумелого диалога лобовое письмо, пожалуй, самое распространенное и самое разрушительное. Оно делает героев плоскими, как картон, а сцены — тривиальными, как сентиментальные мелодрамы. Чтобы понять разрушительную силу лобового письма, давайте как следует разберем природу этой ошибки.

Аксиома «Ничто не есть то, чем кажется» свидетельствует о двойственности жизни: *то, что кажется*, — это поверхность жизни, видимая глазом и слышимая ухом, то, что люди говорят и делают на виду. *То, что есть*, — это подлинная жизнь чувства и мысли, которая протекает под поверхностью слов и поступков.

Как мы отметили в главе 3, жизнь любого человека проходит одновременно в трех уровнях, соответствующих высказанному, невысказанному и невысказываемому: вовне — то, что делают и говорят наедине с собой и в обществе, проживая день своей жизни (текст); внутри — то, что думают и переживают, занимаясь своими делами (подтекст сознательного); а в самой глубине находится обширное царство подсознательных желаний и основных инстинктов, движимых своими внутренними энергиями (подтекст подсознательного).

Для человека совершенно невозможно сказать и сделать все, что он думает и чувствует, и это понятно: большинство чувств и мыслей не осознается нами. Сама природа этих мыслей не дает им подняться на поверхность высказанного. Пусть мы изо всех сил стараемся быть открытыми и честными, вместить «подтекст» правды в «текст» своего поведения, подсознательная часть нашего «Я» следует по пятам за каждым словом и делом. Как в жизни, так и в истории: каждый текст содержит подтекст.

Допустим, у вас в разгаре сеанс с психотерапевтом, и вы делаете искренние признания о самом худшем, что совершили когда-то по отношению к другому человеку. В глазах стоят слезы, душевная боль гнет вас на кушетке в три погибели, слова льются сами собой.

Чем в это время занят психотерапевт? Что-то помечает для себя. Что помечает? То, чего вы *не* говорите. Чего не можете сказать.

Психотерапевт — не стенографист, чтобы ловить за вами каждое слово. Он обучен смотреть сквозь ваш текст в непроизносимый подтекст, в то, чего вы не можете сказать потому, что не можете осознанно обдумать.

Лобовое письмо уничтожает подтекст, сметая осознаваемые, но невысказанные мысли и желания вместе с подсознательными, невысказываемыми страстями и порывами и оставляя лишь произнесенные слова в прямолинейных, ясных фразах. Или, иначе говоря, лобовой диалог переделывает подтекст в текст, так что герои отчетливо и ясно излагают то, что думают и чувствуют, а значит, изъясняются так, как люди не говорят никогда в жизни.

Вот, например, сцена: два симпатичных человека сидят друг напротив друга в укромном уголке элегантного ресторана. Свет переливается на граненом хрустале, отражается блеском в глазах влюбленной пары. Звучит негромкая приятная музыка; тихий ветерок шевелит занавеси. Влюбленные тянутся друг к другу, соприкасаются пальцами, с чувством смотрят в глаза друг другу, одновременно произносят: «Я люблю тебя. Я тебя люблю», и *действительно имеют это в виду*.

Если бы такую сцену вставили в какой-нибудь фильм, она умерла бы, как собака, раздавленная колесом машины. Такое просто нельзя сыграть.

Под «нельзя сыграть» я подразумеваю вот что: актеры не марионетки, нанятые озвучивать ваши слова и совершать предписанные вами действия. Настоящие художники дают жизнь героям, отыскивая их настоящие желания, спрятанные в подтексте. Затем они воспламеняют свою внутреннюю энергию и с ее помощью извлекают не проявляемые слои сложности через действия героя, его жесты, мимику, речь. Но предложенная мной сцена лишена подтекста, и поэтому ее нельзя сыграть.

Страница, экран и сцена — не темные поверхности. Каждое средство рассказывания истории позволяет распознать невысказанное или невысказываемое. Когда мы смотрим телесериал, фильм, пьесу, переворачиваем страницу книги, наш мозг не задерживается на словах, а совершает путь через текст к подтексту, к самым глубинным движениям души героя. Когда вы переживаете качественную историю, разве не кажется вам, что вы читаете прямо в душе, в эмоциях? Не вертится ли у вас в голове: «Я

знаю, что на самом деле думает, переживает и делает этот герой. То, что происходит в нем, видно мне лучше, чем ему самому, потому что сейчас он ослеплен своим беспокойством»? Сотворчество писателя и актера дает нам то, что мы желаем получить от каждой истории: в`идение истины.

Если бы я был актером, которому предстояло сыграть эту клишированную сцену при свечах, прежде всего я озаботился бы тем, как отстоять свой профессионализм. Я не позволил бы плохому писателю выставить себя плохим исполнителем. Я вложил бы в эту сцену подтекст, даже если бы он не имел никакого отношения к истории.

Наверное, я бы задумался вот о чем: зачем эта пара сошла со своей привычной дорожки и взялась разыгрывать эту сцену из фильма? Для чего тут свечи, к чему музыка? Почему они, как нормальные люди, не устроились с тарелкой макарон перед телевизором? Что не так в их отношениях?

Разве это не правда? Когда в жизни людей появляются свечи? Когда все здорово? А вот и нет. Когда все хорошо, мы берем тарелку с макаронами и усаживаемся перед телевизором, как все нормальные люди. Когда что-то не так, в дело идут свечи.

Итак, зазубрив все это наизусть, я сыграл бы сцену так, чтобы зрители могли увидеть правду: «Да, он говорит, что любит ее. Но смотрите, как он отчаялся, как боится ее потерять». Это действие в подтексте добавляет глубины отчаянной попытке мужчины продлить роман. Публика может думать и так: «Да, он говорит, что любит ее, но посмотрите — он только и думает, как бы от нее отделаться». И это подразумеваемое действие начинает вас волновать, ведь мы видим, как мужчина осторожно отстраняет женщину от себя этим последним романтическим ужином, потому что правда такова, что он от нее уходит.

За редкими исключениями, сценам не следует прямо и в полном объеме показывать то, что, как кажется, в них происходит. Пусть диалог подразумевает подтекст, а не объясняет его. В двух приведенных мной вариантах мотивации, лежащие в подтексте, осознаются, но не высказываются. Как только публика/читатель уловит невысказанное желание, кроющееся за поведением, внутреннее действие придаст сцене глубину. Постоянный подтекст — вот главный принцип реализма.

С другой стороны, существуют нереалистичные жанры — миф и сказка, научная фантастика и путешествия во времени,

мультипликация, мюзикл, мистика, театр абсурда, экшен/приключения, фарс, магический реализм, постмодернизм, дизельпанк и ретрофутуризм. Работающие в них авторы постоянно прибегают к любовому диалогу.

В нереализме герои более архетипичны и менее многомерны. Истории, происходящие в воображаемых или преувеличенных мирах, имеют тенденцию развиваться по пути аллегории. Пример — мультфильм «Головоломка» компании Pixar. Получается, что подтекст атрофируется по мере того, как диалог становится менее сложным, более прямолинейным и любовым. В фильмах типа «Властелин колец» в репликах типа «Те, кто уходят туда, больше не возвращаются» никакого подтекста нет. Если бы актер вложил в нее иронию, он вызвал бы у публики смех и загубил бы всю сцену.

В определенный момент работы над художественным произведением каждый писатель должен ответить на непростой вопрос: «Какую именно историю я рассказываю?» Подход писателя к реальности всецело определяется одной из двух концепций: миметической и символической.

Миметические истории отражают жизнь или подражают ей как таковой и подразделяются на различные реалистические жанры. *Символические* истории преувеличивают жизнь или абстрагируются от нее и подразделяются на различные нереалистические жанры. Ни та ни другая концепция не претендует на большую степень правдоподобия. Все истории суть метафоры бытия, а соотношение реализма и нереализма зависит от выбора писателя, который, в свою очередь, определяется стратегией вовлечения читателя/публики в историю.

Тем не менее подтекст — одно из основных различий между реализмом и нереализмом. Нереализм стремится ослабить его влияние или вовсе отказаться от него; реализм не может существовать без подтекста.

В чем тут дело?

В том, что, разъясняя и очищая символическую природу героя — добродетель, неотесанность, любовь, жадность, простодушие и тому подобное, — нереалистические жанры не используют подсознательное, снижая тем самым психологическую сложность.

Первым же достоинством реализма является то, что человек осознает б`ольшую часть ощущаемого и переживаемого, и поэтому в полном объеме его чувства и мысли никогда нельзя выразить прямо и совершенно полно. А значит, чтобы придать

многомерность, сложность и некоторую иронию психологии роли, миметические жанры сталкивают страсти, возникающие, когда подсознательное противостоит сознательной силе воли.

Психологическая и социальная сложность реализма требует подтекста практически в каждой строчке диалога. Чтобы избежать этих отвлекающих силы сложностей, нереализм игнорирует подтекст.

Обманчивый монолог

Каждый миг жизни включает в себя динамическую пару «действие/противодействие». В физике действие и противодействие равны друг другу по значению, противоположны по направлению и предсказуемы в полном соответствии с третьим законом Ньютона; в жизни человека непредсказуемое правит бал. Как только мы делаем важный шаг, мир реагирует... и почти всегда не так, как мы ожидаем. Внутри и вовне нас происходят реакции, которых мы не видим. Мы можем много раз проигрывать важнейшие события жизни, но, когда они происходят, все случается не так, как мы себе представляли, надеялись или планировали. Драма жизни — это бесконечная импровизация.

По этой причине, когда герой сидит один, уставившись в стену, поток его мыслей представляет собой внутренний диалог, а не монолог. Такой поток часто делается основой современного романа. Прозаики могут поместить нас в головы своих героев, запуская в них внутреннюю душевную работу и сталкивая мыслящее «Я» и сомневающееся, аплодирующее, критикующее, спорящее, прощающее, слушающее. Этот взаимообмен и есть диалог, только в форме мысли, а не разговора.

Настоящий монолог не порождает ответа, так как он не обращает длинные, никем не перебиваемые, неактивные, не реагирующие ни на что абзацы ни к кому конкретно, и превращает героев в «голоса» своего автора. Любая речь, произнесенная вслух или мыслимая про себя, если она слишком длинна и не изменяет своей ценности, рискует стать безжизненной, искусственной и утомительной.

Что значит «слишком длинна»? Средняя скорость речи составляет два-три слова в секунду. Значит, за две минуты мы произнесем три сотни слов. На экране или на сцене будет звучать море слов без всякой на них реакции. В романе три сотни слов

заполнят целую страницу. Несколько страниц размышлений или воспоминаний от первого лица, не перебиваемые контрапунктом внутренних реакций, станут серьезным испытанием терпения читателя.

Но допустим, вы пишете сцену с участием двух героев и замечаете, что герой *А* все время говорит, а герой *Б* молчит. В таком случае длинные речи становятся естественными и необходимыми. Однако помните, что, даже если герой *А* заранее проиграл столкновение с героем *Б*, как только он начинает высказывать то, что лежит у него на душе, сцена пойдет совсем не так, как он ожидал.

Предположим, герой *А* рассчитывал, что герой *Б* будет защищаться от его обвинений, и поэтому заучил наизусть большой список колких ответов. Но вместо того, чтобы горячо спорить, *Б* просто сидит и молчит. Каменное выражение его лица обрушивает заранее заготовленную речь. Этот неожиданный поворот заставляет *А* импровизировать, ведь, как мы отметили ранее, жизнь всегда импровизация, действие-противодействие.

Значит, свяжите несловесные реакции героя *А* с тайной героя *Б*. В его части разговора задействуйте внешний вид, жесты, паузы, фразы с запинкой и тому подобное. Разбивайте речь длиной в целую сцену паузами действия-противодействия.

Возьмем другой пример: ваш герой читает хорошо подготовленную проповедь в церкви своей пастве. Нужно ли ему время от времени отрываться от чтения, чтобы, глядя на слушателей, понять, интересно им или нет? Допустим, у кого-то скучающий вид: что тогда делать вашему герою? Не застучали ли у него в голове лихорадочные мысли о голосе, о жестах, не заныло ли у него под ложечкой, не приказал ли он самому себе вдохнуть, расслабиться, улыбнуться, постепенно, по мере чтения проповеди, настроиться? Внешне проповедь может казаться монологом, но внутренне это будет самый настоящий, живой диалог.

Пойдем дальше: допустим, что ваш герой просто в силу своего характера склонен к пространным речам. Обратимся к героине Мерил Стрип — Виолетте Уэстон из фильма «Август». Длинные высказывания — основа ее поведения, она берет инициативу во всех разговорах и никогда не реагирует на то, что люди думают или чувствуют. Такой герой может быстро наскучить, вы не должны этого допустить. Поэтому, подобно драматургу Трейси Леттсеу, создавайте впечатление насыщенности действия, не двигаясь с

места. Посмотрите фильм, обращая внимание, при помощи чего Леттс придает движение речи Виолетты, как строит каждую сцену вокруг реакций измученных ее словами родственников, которым остается лишь страдать в присутствии человека с недержанием речи.

В 1889 году драматург Август Стриндберг написал пьесу «Кто сильнее?» Действие происходит в кафе и представляет собой часовую сцену, во время которой миссис Икс, жена, все время нападает на мисс Игрек, любовницу своего мужа. Говорит только миссис Икс, но при исполнении пьесы главная роль принадлежит мисс Игрек, которая не произносит ни слова.

Дуолог

Подумайте, сколько сотен часов вы провели, мучаясь, за просмотром плохих спектаклей, кино- и телефильмов. Подозреваю, что чаще всего в плоской, неестественной игре были виноваты не актеры, а непригодные для игры дуологи, которые вынуждали их произносить авторы и режиссеры. Дуолог^[44] — это термин моего изобретения, который отражает ситуацию, в которой два героя беседуют лицом к лицу прямо, открыто и эмоционально о насущной для них проблеме. Дуологи действуют сильно и грубо, потому что каждая лобовая реплика ничего не оставляет невысказанным.

Вот, например, сцена из фильма «Гладиатор». Император Коммод заточил в темницу своего соперника Максимуса Децима Меридия. Вечером Максимус обнаруживает, что в камере его дожидается Луцилла, сестра Коммода.

БАШНЯ — НОЧЬ

Стражники вводят Максимуса в пустую камеру и цепью приковывают к стене. Они уходят, и из темноты появляется Луцилла.

ЛУЦИЛЛА. Богатые матроны щедро оплачивают ласки победителей.

МАКСИМУС. Я знал, что Коммод подошлет убийц, но не думал, что он пошлет лучшую.

ЛУЦИЛЛА. Максимус, он ни при чем.

МАКСИМУС. Моих родных живьем сожгли и распяли на кресте.

ЛУЦИЛЛА. Я об этом не зна...

МАКСИМУС (кричит): Не лги мне!

ЛУЦИЛЛА. Я их оплакивала.

МАКСИМУС. Как оплакивала своего отца? (Хватает ее за горло.)
Как ты оплакивала своего отца?

ЛУЦИЛЛА. С того дня я живу в темнице страха и ужаса. Я ношу траура по отцу, опасаясь брата. Я живу в страхе каждое мгновение каждого дня, потому что мой сын — наследник власти. Я плакала.

МАКСИМУС. Мой сын был невиновен.

ЛУЦИЛЛА. Невиновен и мой. (Пауза.) Почему он должен умереть, чтобы ты поверил мне?

МАКСИМУС. Что с того, верю я тебе или нет?

ЛУЦИЛЛА. Боги пощадили тебя. Как ты не понимаешь? Ничтожный раб стал могущественнее императора Рима!

МАКСИМУС. Меня пощадили боги? Я в их власти и способен лишь тешить толпу!

ЛУЦИЛЛА. Это и есть власть! Толпа — это Рим. Управляя ею, Коммод управляет всем. (Пауза.) Слушай меня: у моего брата есть враги, в основном в сенате. Но, пока за ним идет народ, кроме тебя, никто не осмелится бросить ему вызов.

МАКСИМУС. Они против него, но бездействуют.

ЛУЦИЛЛА. Есть политики, которые всю жизнь отдали Риму! Есть один человек. Я тебе устрою встречу с ним...

МАКСИМУС. Ты не понимаешь... В этой камере или на арене я могу умереть, я раб! Неужели я могу что-то изменить?

ЛУЦИЛЛА. Этот человек хочет того же, что и ты.

МАКСИМУС (кричит). Тогда уговори его убить Коммода!

ЛУЦИЛЛА. Когда-то я знала очень смелого и благородного человека, который любил моего отца, а отец любил его. Он верно служил Риму.

МАКСИМУС. Его больше нет. Твой брат убил его.

ЛУЦИЛЛА. Прими мою помощь!

МАКСИМУС. Да... Я приму. Забудь, что мы знакомы, и не приходи сюда. Стража! Госпожа уходит.

Луцилла удаляется в слезах.

В четвертой главе своей «Поэтики» Аристотель утверждает, что глубочайшее удовольствие от посещения театра заключается в ощущении, будто сквозь поведение героя видишь истинную природу человека. Значит, если вы через осознанные реплики диалога выражаете невысказанные потребности и переживания своих героев, как в только что процитированной сцене, вы пишете сцену «в лоб», блокируете внутреннее зрение и лишаете читателя/публику его законного удовольствия. Хуже того — вы фальсифицируете жизнь.

В постоянном взаимодействии, каким является жизнь, мы стараемся обойти проблемы, инстинктивно пользуясь отговорками и тактиками, прикрывающими болезненные, невысказываемые истины, которые таятся в нашем подсознательном. Мы редко говорим лицом к лицу, открыто и прямо о своих самых настоящих нуждах и желаниях. Вместо этого мы стараемся получить от другого человека то, что хотим, прокладывая себе путь через нечто третье.

А это значит, что вы обнаружите прямое, лобовое высказывание за рамками непосредственного конфликта, в чем-то третьем, обращающем диалог в триалог.

Триалог

Триалог, согласно данному мной определению, обозначает треугольник: отношения между двумя участниками конфликта и нечто третье, через что проявляется их борьба.

Вот вам четыре примера.

В романе «Джек-Бриллиант» Уильям Кеннеди повествует о гангстере Джеке Даймонде по прозвищу Ноги. В третьей главе, как только Джек возвращается домой, на него налетает жена, Алиса. Люди Джека, Окси и Фогарти, рассказали ей, что одну из своих канареек Джек назвал Марион в память о бывшей любовнице. В следующей сцене две канарейки действуют как нечто третье. Рассказ ведется от лица юриста Джека:

«Не успели мы войти, как Алиса крикнула Джеку: «Иди-ка сюда!» Она стояла на переднем крыльце, а Окси и Фогарти сидели на софе, как пришитые. Когда мы вошли, они не шевелились, не говорили, не смотрели ни на Алису, ни на Джека, ни на меня. Оба уставились в окно, на дорогу.

Алиса открыла клетку с канарейкой и обратилась к Джеку:

— Ну... и какую ты назвал Марион?

Джек быстро обернулся к Фогарти и Окси.

— Не думай, они мне ничего не сказали, — продолжала Алиса. — Я случайно подслушала. Вот эта, да — с черным пятном на голове?

Джек стоял молча, не двигаясь. Алиса схватила птичку с черным пятном и зажала в кулаке.

— Можешь не отвечать: черное пятно и волосы у нее тоже черные. Так ведь? Так?

Джек не ответил и на этот раз, и тогда Алиса сдавила птице шею и швырнула обратно в клетку. «Вот как сильно я тебя люблю», — проговорила она и кинулась было мимо Джека в гостиную, но он

удержал ее и потянул назад. Он схватил другую пташку, тут же придушил ее и запихнул еще трепетавшее, перепачканное кровью тельце в вырез платья Алисы. «Я тоже люблю тебя», — сказал он».

Вот так и решилась судьба канареек».

Когда Винс Гиллиган адаптировал свой многосерийный фильм «Во все тяжкие» для кабельного канала, то девизом он избрал себе «От “Мистера Чипса” — к “Лицу со шрамом”»^[45]. Главный герой, Уолтер Уайт, постоянно переживает конфликты во всех сферах своей жизни, причем противостоит ему множество антагонистов. Хотя кажется, что главная цель Уолтера — построение наркотической империи, Гиллиган через все его сцены проводит тень Хайзенберга, призрачного двойника Уолтера. С самого первого эпизода желания и страха Уолтера, его действия и реакции представляют собой всего лишь проявления сильного желания Хайзенберга одолеть Уолтера и одержать безоговорочную победу над его гением. Хайзенберг — нечто третье в сериале «Во все тяжкие».

Произведение Салмана Рушди «Дети полуночи» — это роман-аллегория с главным героем-телепатом по имени Салем Синай. Но нечто третье, модулирующее конфликты в романе, не принадлежит к области паранормального. Рушди пропускает каждый конфликт Синая через культурный разрыв между Индией и Европой. Выводя на первый план то, что обычно остается потаенным желанием, и привнося в каждую сцену оттенок противостояния между Востоком и Западом, Рушди дополняет свой роман постоянно присутствующим в нем «третьим».

Многие читатели и театралы считают Сэмюэля Беккета величайшим писателем XX столетия, а его шедевром — пьесу «В ожидании Годо». Пьеса строится как пространственный триалог Эстрагона, Владимира (двух бездомных бродяг) и Годо (некого героя, названного по французскому жаргонизму «бог»). Как ясно из названия, два человека проводят всю пьесу в ожидании, надежде, спорах и приготовлениях к появлению того, «кто никогда не появится». Ожидание кажется тщетным, но дает бродягам резон «продолжать», как они выражаются.

Другими словами, Годо, нечто третье у Беккета, символизирует упорную веру, что жизнь всегда будет исполнена прекрасного и значительного смысла, как только мы находим то ускользающее, загадочное нечто, которое ожидает нас где-то... когда-то... не здесь...

9. Ошибки устройства диалога

Повтор

Почему язык, такой энергичный в жизни, становится вдруг безжизненным в тексте? Почему сцены перестают развиваться, а диалог переходит в одну-единственную плоскость? На ум может прийти много причин, но самая типичная ошибка, заклятый враг писателя — это повторы.

Диалог может страдать от двух разновидностей повторения.

1. Случайные эхо. Когда ваш глаз скользит по странице, строки наподобие «Они ставят машину вон там» могут проскользнуть совершенно незамеченными. Чтобы избежать таких словесных промахов, набросав диалог, сделайте его звукозапись, а затем воспроизведите. Когда вы разыгрываете свой диалог или слушаете, случайное эхо сразу становится слышно, и станет ясно, что нужно убрать или переписать.

2. Повторяющийся такт. Следующей после слов-эхо опасностью следует считать повторение чувства: оценка с одним и тем же зарядом, положительным-положительным-положительным-положительным, или отрицательным-отрицательным-отрицательным-отрицательным тянется и тянется от паузы к паузе.

Повторяющееся чувство особенно трудно отследить, потому что оно скрывается за разнообразными словесными вариациями. Сцена хорошо читается, но по какой-то загадочной причине оставляет ощущение фальши.

Как только герой совершает действие для выполнения своей задачи в конкретной сцене, кто-то или что-то в сцене отвечает соответствующей реакцией. Такая модель действия-противодействия в поведении героя называется тактом. Например, герой *А* умоляет героя *Б* выслушать его, но герой *Б* отрицает все сказанное. То есть это такт «мольба/отказ» (см. главу 12, где приведено полное определение такта).

Такты движут сцены динамикой действия-противодействия в поведении героев, каждый следующий такт усиливает предыдущий, пока значение сцены не изменит свой заряд в поворотной точке (см. о перерывах в сценах в главах 13–18). Но когда такт начинает

повторяться, сцена становится плоской, скучной и почти не поддается отслеживанию. Разберем такой отрывок:

ГЕРОЙ *А*. Мне нужно поговорить с тобой.

ГЕРОЙ *Б*. Нет, оставь меня в покое.

ГЕРОЙ *А*. Но это важно. Послушай меня.

ГЕРОЙ *Б*. Не приставай.

ГЕРОЙ *А*. А выслушать придется.

ГЕРОЙ *Б*. Да закрой ты рот! Отвали!

Три раза герой *А* просит героя *Б* выслушать его, и три раза подряд отказ выражается почти одними и теми же словами: «поговорить», «послушать», «выслушать»; «оставить в покое», «не приставать», «отвалить». Некоторые авторы пробуют решить эту задачу при помощи синонимов или меняя такт действия-противодействия, считая, что перефразировка текста изменит его. Например, в следующем варианте отказ становится действием, а мольба — противодействием.

ГЕРОЙ *Б*. Вот ты даже просто так стоишь, а все равно меня достаешь.

ГЕРОЙ *А*. Не достаю, а пробую с тобой поговорить.

ГЕРОЙ *Б*. Наслушался уже.

ГЕРОЙ *А*. Ты еще и слова от меня не услышал.

ГЕРОЙ *Б*. И так уже всякого дерьма наговорил.

ГЕРОЙ *Б*. Поверь мне, никакое это не дерьмо, а правда.

Ну, и так далее... Одинаковый такт просьбы/отказа, неважно, выраженный одними и теми же или разными словами, совершенно не меняется, не сдвигает действие с места.

Некоторые авторы оправдывают излишества, утверждая, что они жизнеподобны. И это так. Люди повторяют сами себя. Монотонность жизнеподобна... и безжизненна. Моя эстетика требует повествования, наполненного жизнью. Ведь, в конце концов, истории — это метафоры, а не фотокопии. Правдоподобие, так называемая «красноречивая подробность», используется, чтобы заполучить доверие зрителя, но она неспособна заменить художественный вымысел.

Самый страшный грех повествования — скука — убедительное подтверждение закона убывающей отдачи. Он гласит: чем чаще повторяется опыт, тем ниже его эффект. Вкус самого первого рожка с мороженым великолепен; второй рожок теряет свой аромат; от третьего может и стошнить. Так же и все время повторяющаяся

фраза или прием не только теряет свое воздействие, но со временем оказывает даже противоположный эффект.

Повторение состоит из трех этапов. В первый раз артист умело пользуется техникой, достигая запланированного эффекта. Тут же повторив эту технику, он снизит эффект больше чем наполовину. Если у него хватит глупости сделать то же самое в третий раз, желаемый эффект не только совершенно исчезнет, но обернется против самого себя, превратившись в собственную противоположность.

Предположим, например, вам нужно написать три сцены подряд, и все три трагические, после которых публика должна разразиться рыданиями. Каковы будут последствия такого построения? После первой сцены публика, возможно, и заплачет; после второй зрители, может быть, будут шмыгать носами; третья же закончится под гомерический хохот. И это не потому, что третья сцена не трагичная; она, может быть, трагичнее всех остальных. Но ведь вы уже успели выдавить из публики все ее слезы, ей кажется, что вам смешно, и нелепо ожидать от нее рыданий в третий раз; вот почему она обращает трагедию в комедию. Закон убывающей отдачи (справедливый и в жизни, и в искусстве) распространяется на все виды формы и содержания повествования — желания и конфликты, настроения и эмоции, образы и действия, слова и фразы.

Повторяющийся такт пользуется дурной славой губителя первых набросков. Почему? Потому что начинающий писатель только нащупывает особый, свойственный только этому герою язык, который надежно закрепит каждое действие-противодействие одной-единственной строкой реплики-ответа. А вместо этого он повторяет то же самое разными словами, полагая, что может подменить качество количеством, теша себя иллюзией, что повторение усиливает значение. На самом же деле все наоборот. Повторение делает высказывание тривиальным.

И что же делать?

Никаких компромиссов. Хорошие писатели роются в закромах своих знаний и воображения до тех пор, пока не найдут то, что нужно. Они пишут один черновик, другой, все время что-нибудь улучшают, противопоставляют реплики друг другу, поворачивают их то так, то сяк у себя в воображении, произносят их вслух и, наконец, записывают.

Мечтательный взгляд из окна не есть творчество. Эстетические предпочтения оживают только на бумаге. Неважно, насколько

банальной может выйти реплика, — запишите ее. Запишите каждый вариант, который возникает у вас в воображении. Не ждите, пока ваш гений соизволит пробудиться и ниспошлет вам озарение. Фиксируйте свои мысли на бумаге. Это и есть писательство.

Но даже самые опытные авторы приходят в замешательство, когда смотрят на повторяющийся такт и понимают, что для этого конкретного действия-противодействия в этой конкретной сцене лучшего выбора не существует. И тогда они делают то, что должны. Они перестают биться головой о клавиатуру и принимают решение.

Они пересматривают все записанные и отвергнутые варианты. Спрашивают: «Какой из этих отвергнутых вариантов наилучший? Может ли это быть сочетание отвергнутых вариантов, которое лучше любого другого варианта?»

Окончательный вариант, может, и не будет идеальным, но он ближе всего к совершенству. Сегодняшний день они проживут вместе с ним в надежде, что в каком-то следующем черновике они набредут на еще лучший вариант. Но сейчас, по крайней мере, они просто перетряхивают то похожее, что у них есть.

Реплики неправильной формы

В идеале в каждой реплике диалога слова подобраны так, что она точно подходит герою в этот конкретный момент и имеет точно тот смысл, который намеревался вложить в нее автор. Реплики неправильной формы напоминают колючую проволоку, натянутую на пути сцены. Они вынуждают озадаченных читателей и публику перечитывать, перематывать или спрашивать соседа: «Что он сказал?» Могу назвать три основные причины, из-за которых слова в реплике бессильны выразить ее смысл: неясное значение, несвоевременно переданное значение, несвоевременное высказывание.

Неясное значение

Существительные называют предметы; глаголы называют действия. Амплитуда существительных и глаголов простирается от всеобщего к конкретному, от родового к видовому. По общему правилу видовые существительные и глаголы склонны к заострению (*уточнению*) значения, а родовые существительные и глаголы, определяемые прилагательными и наречиями, склонны к его размыванию.

Представьте, что вы пишете сцену на судоверфи. Палубный матрос усердно чинит степс парусного судна, корабельный плотник заглядывает ему через плечо и дает совет. Какая из этих двух реплик совершенно ясно передает то, что он хочет сказать: «Сильно забивай этот большой гвоздь» или «Молотком его»?

Конечно, вторая. Первая не только кажется неестественно формальной, но и вынуждает читателя/публику задуматься, что бы она значила, потому что местоимение «этот» может обозначать множество различных предметов, за прилагательным «большой» может скрываться любой размер свыше пары сантиметров, глагол «забивай» так же неясен, как и в любом другом языке, а наречие «сильно» кажется и вовсе ненужным. Поэтому первая реплика требует для своей расшифровки двух-трех умственных усилий.

Вывод таков: реплики диалога, называющие видовые объекты и действия, стремятся выразить непосредственный смысл в ясных, живых образах. Поэтому, если только вам не нужны неопределенные или таинственные фрагменты, избегайте родовых существительных и глаголов, которые тянут за собой прилагательные и наречия.

Несвоевременное открытие смысла

В тот миг, когда речь обретает смысл, ее читатель или публика воспринимает действие, заключенное в реплике, и устремляется вперед, чтобы увидеть реакцию другой стороны, участвующей в сцене. Реплики с несвоевременным открытием смысла ослабляют вовлеченность читателя/публики в сюжет. Стоит достаточно регулярно сбивать интерес, и читатели порвут книгу в клочки, телезрители переключатся на другой канал, а театральная публика досидит лишь до антракта. Поэтому перед тем, как вы отправите свое сочинение в мир, внимательно перечитайте диалог, если необходимо, произнесите все речевые отрывки вслух, изучите каждую реплику, прислушайтесь к тому моменту, в который она обретает значение.

Слишком поздно: когда в речи слово «тащится» за словом, достигая своей цели, читатель/публика демонстрирует одну из двух реакций: или терпение иссякает и они просто перескакивают через этот эпизод, или они догадываются о его смысле еще до того, как он наступает, а потом сидят со скучающим видом, ожидая, пока сцена «доковыляет» до развязки.

Слишком рано: когда реплика сразу говорит о самом главном, а потом речь льется без умолку, интерес быстро испаряется. Читатели бегло просматривают все дальнейшие слова; слушатели просто перестают слушать.

Чтобы не ошибиться со временем открытия смысла каждой реплики, следуйте руководящим принципам, о которых мы уже говорили, а именно — экономии и правильному построению. Используйте минимальное количество слов. Отработайте три основные формы построения предложения — нарастание, уравнивание, напряженность — до такой степени, чтобы вы научились открывать смысл там, где считаете нужным: в начале, в середине или в конце реплики.

Несвоевременные высказывания

Сцена обретает естественный ход «действия-противодействия» во взаимообмене смыслами. До тех пор, пока герой не поймет, что было только сейчас сказано или совершено, он пребывает в состоянии полной неопределенности. Но как только герой *А* понимает (или ему кажется, что понимает), что говорит или делает герой *Б*, реакция не замедлит последовать. Пусть большинство реакций кажутся инстинктивными, спонтанными, мгновенными, на самом деле их возбуждает искра смысла. Герой *А* может отреагировать слишком сильно, слишком слабо или вовсе уж неожиданно. Тем не менее его реакция, буквально каждая реакция, требует действия, ее объясняющего.

Поэтому в идеале последнее слово или фраза каждого отрывка речи заключают в себе весь смысл и вызывают реакции другой стороны, участвующей в сцене. В книге несвоевременная главная реплика не представляет большой проблемы, а вот в театре или на звуковой сцене она может испортить всю постановку.

Несвоевременным высказывание становится тогда, когда главное слово в реплике героя *А* сказано слишком рано; оно должно вызвать соответствующую реакцию героя *Б*, но, так как герой *А* произнес еще не все свои слова, актер *Б* вынужден придержать свой ответ и ждать, пока актер *А* договорит до конца.

Чтобы уяснить себе технику высказываний, поработаем с сокращенным отрывком, взятым из пятой сцены первого акта пьесы Джона Пилмейера «Агнесса Божья».

Сестра Агнесса, молодая монахиня, родила в монастыре ребенка. Трупик новорожденного нашли в корзине для мусора

рядом с перепачканной кровью кроватью Агнессы. Агнесса уверяет, что девственна. За несколько недель до родов у Агнессы на ладони появляется дыра. Настоятельница монастыря хочет верить, что эти события — дело рук Божьих.

Полиция подозревает, что Агнесса убила младенца, поэтому для установления ее вменяемости суд назначил психиатра доктора Марту Ливингстон. После встречи с Агнессой доктор и мать-настоятельница беседуют друг с другом.

Читая отрывок, обратите внимание, как в построении реплики главное слово или фраза размещается ближе к концу или в самом конце речевых отрывков. Такая техника создает быстроту реакции и задает четкий ритм действия-противодействия:

МАТЬ-НАСТОЯТЕЛЬНИЦА. Я прекрасно понимаю, о чем вы думаете: она просто истеричка, **вот и все.**

ДОКТОР ЛИВИНГСТОН. Не просто, **нет.**

НАСТОЯТЕЛЬНИЦА. А я видела дыру. Ладонь пробита прямо насквозь. Вы думаете, это **истерия** так подействовала?

ДОКТОР. Она уже много веков так действует — эта девушка, знаете ли, не первая. Она лишь еще одна **жертва.**

НАСТОЯТЕЛЬНИЦА. Да, обет Богу — это ее невинность. Она принадлежит **Богу.**

ДОКТОР. По-вашему, получается, что я хочу забрать ее у Него. Уж не этого ли вы **боитесь?**

НАСТОЯТЕЛЬНИЦА. Можете не сомневаться — **да.**

ДОКТОР. Я предпочитаю думать, что раскрываю ее разум, чтобы она могла начать **исцеляться.**

НАСТОЯТЕЛЬНИЦА. Но ведь это не ваше дело, не так ли? Вы здесь, чтобы поставить диагноз, а **не лечить.**

ДОКТОР. Я здесь, чтобы помочь ей так, как я считаю нужным. Это моя обязанность **как врача.**

НАСТОЯТЕЛЬНИЦА. Но не как человека, нанятого судом. Вы здесь, чтобы решить, в здравом ли она уме, и притом **как можно скорее.**

ДОКТОР. Не «как можно скорее», а так скоро, **как я посчитаю нужным.**

НАСТОЯТЕЛЬНИЦА. Самое милосердное, что вы можете сделать для Агнессы, — принять свое решение и оставить ее **в покое.**

ДОКТОР. А что потом? Если я признаю, что она не в своем уме, ей прямая дорога в сумасшедший дом. Если я скажу, что с ней все в порядке, она идет **в тюрьму.**

Теперь я перефразирую реплики и передвину главные слова ближе к середине каждого речевого отрывка. Обратите внимание, что их общий смысл остается более-менее тем же, но они начнут как будто спотыкаться, действия-противодействия «дергаются», как в конвульсиях, а вся сцена приобретает неровный ритм.

МАТЬ-НАСТОЯТЕЛЬНИЦА. Она **просто** истеричка, вот и все. Вы ведь так думаете, я знаю.

ДОКТОР ЛИВИНГСТОН. **Нет**, не просто.

НАСТОЯТЕЛЬНИЦА. У нее ладонь насквозь пробита. Это, по-вашему, **истерия**? Я своими глазами *видела* дыру.

ЛИВИНГСТОН. Об этом известно уже много веков. Она лишь еще одна жертва. Не первая, знаете ли.

НАСТОЯТЕЛЬНИЦА. Да, она принадлежит **Богу**. Ее невинность — это ее жертва.

ЛИВИНГСТОН. И вы, значит, **боитесь**? Что я заберу ее у Него?

НАСТОЯТЕЛЬНИЦА. Да, **боюсь** — можете не сомневаться.

ЛИВИНГСТОН. Открыть ей разум, чтобы она начала **исцеляться**, — вот как я предпочитаю на это смотреть.

НАСТОЯТЕЛЬНИЦА. Вы здесь **не лечите**, а ставите диагноз. Ведь это ваша задача, не так ли?

ЛИВИНГСТОН. Моя обязанность как **врача** — помочь ей так, как я считаю нужным.

НАСТОЯТЕЛЬНИЦА. Вы здесь, чтобы решить **как можно быстрее**, в здравом она уме или нет. Для этого вас нанимали в суде.

ЛИВИНГСТОН. Так быстро, как я **сочту нужным**. Вовсе не «как можно быстрее».

НАСТОЯТЕЛЬНИЦА. Решайте скорей и **оставьте ее в покое**. Это самое милосердное, что вы можете сделать для Агнессы.

ЛИВИНГСТОН. А что потом? Она идет **в тюрьму**, если я признаю, что с ней все в порядке. Она идет в сумасшедший дом, если я признаю, что она не в своем уме.

Когда актерам попадают сцены такого рода, случается одно из трех: они обрывают реплики друг друга, перебивают или играют напыщенно, вежливо и неестественно, дожидаясь, пока партнер договорит до конца. Ни один из этих вариантов не решает проблему несвоевременных высказываний.

Как правило, речевые отрывки, оканчивающиеся предложениями с нарастанием, становятся причиной неверных высказываний. Перед тем как ваши сцены начнут разыгрываться, прочтите их на магнитофон и прослушайте, обращая внимание на

главные слова. Снова прочтите реплики, на этот раз вооружившись маркером, и выделите главные слова, обратив особое внимание на последнее предложение каждого речевого отрывка. Вы легко заметите, что некоторые «неглавные» фразы стремятся переместиться к концу реплик (как раз так, как в моем последнем предложении). Если это так, уберите или перефразируйте их, чтобы каждый речевой отрывок заканчивался на ключевой информации.

Сцены неверной формы

Неверное построение вредно и для целых сцен. Так же как реплика неправильной формы делает несвоевременным свое главное слово, сцена неправильной формы может сделать несвоевременной свою поворотную точку, которая наступит слишком рано или слишком поздно, а может, не наступит вовсе. Сцена хорошей формы развивается в поворотной точке именно так, как надо. В разных историях «нужный» момент для поворотной точки любой сцены непредсказуем и уникален. Тем не менее несвоевременность остро ощущается читателем/публикой.

Слишком рано

Первый же такт мощно разворачивает сцену относительно поворотной точки. Но далее сцена движется к развязке, пока герои заняты изложением экспозиции.

Пример: сцена, которую условно назовем «разрыв влюбленной пары».

Вариант I. В первом такте один из влюбленных заявляет, что между ними все кончено; другой согласен. Действие-противодействие этой сразу же обозначившейся поворотной точки меняет знак любовного заряда с положительного на отрицательный. Ситуация может разрешиться уже в следующем такте, но, если сцена длится и длится, а герои все рассказывают и рассказывают историю своей любви, вспоминают хорошее и жалуется на плохое, читатель/публика могут заскучать и начать раздражаться: «Все, ребята, вы с этим покончили. Хватит, пошли дальше».

Слишком поздно

Повторяющиеся такты диалога тянутся бесконечно долго, и, когда у зрителей иссякает всякое терпение, настает поворотная точка.

Вариант II. Влюбленные, отношения которых закончились, вспоминают обо всем хорошем и жалуется на все плохое, и публика

понимает, где в сцене поворотная точка, еще задолго до того, когда она настанет. Когда влюбленные все-таки решают расстаться, публика вовсе не удивляется, а сидит себе, подумывая: «Да это уже десять минут как ясно».

А вот и нет.

Вариант III. Пара сохраняет вялые отношения, вспоминая о хорошем и сетуя на плохое. Оба не предпринимают ничего, чтобы расстаться. Если можно так выразиться, эта любовь еле теплится, и ее пламя ничуть не разгорается с самого начала сцены. Ни один из тактов сцены не выполняет функцию ее поворотной точки. Такты могут сталкиваться в конфликте, но сцена все никак не приобретает ни формы, ни размаха, потому что величина заряда его смыслового центра в конце сцены совершенно та же самая, что и в ее начале. Если ничего не меняется, ничего и не случается. В сцене ничего не происходит, а публика сидит в недоумении: «Ради чего вся эта болтовня?»

Когда вы сочиняете такты диалога, обдумывайте форму сцены. Выстраивайте ее такт за тактом, реплика за репликой, последовательно к поворотной точке и вокруг нее, поместите этот определяющий все такт в точно найденный момент времени. Вы должны решить, насколько стремительно или постепенно пойдет развитие сцены. Вам решать, что слишком рано, а что — слишком поздно. Каждая сцена проживает свою жизнь, и вам нужно почувствовать свой путь к ее идеальной форме.

Расколотые сцены

Сцены плывут вместе с жизнью, когда читатель/публика чувствуют единство внутренних мотиваций героев и внешней тактики. Неважно, насколько тонко, непрямо, скрытно могут маневрировать герои, — каким-то образом произносимое и совершаемое ими связывается с глубинными желаниями. Сцены раскалываются и умирают по причине противоречия: мы ощущаем разрыв между тем, что движет сцену в подтексте, и тем, что говорится и делается в тексте, рассогласование между внутренними намерениями и внешним поведением. В конечном счете сцена отталкивает нас своей фальшью.

Мне приходят на ум четыре основные причины, по которым много обещавшая вначале сцена выбивается из связки и диалог становится напыщенным или безжизненным: 1) внутренние

желания полностью мотивированы, но диалог слишком банален, отчего вся сцена становится плоской; 2) внутренние желания слабо мотивированы, но диалог излишне эмоционален, отчего вся сцена становится мелодраматичной; 3) внутренние намерения и внешние действия кажутся несоответствующими друг другу, поэтому сцена лишается всякого смысла, а диалог становится нелогичным; 4) желания героев движутся бок о бок, никогда не сталкиваясь в конфликте. Без конфликта сцена лишается поворотной точки, поэтому ничего не меняется; без изменений диалог отягощается экспозицией, сцена становится плоской от бессобытийности, а мы сидим, в лучшем случае скучая, а в худшем — запутавшись.

Певцы бессобытийности часто скрывают свое неумение за избыточностью языка. Сквернословие — самый популярный выбор. Им кажется, что крепкие выражения, вставленные в еле теплящийся диалог, повысят его драматическую температуру. Они, пожалуй, неправы.

Как напомнил бы нам Сейнфилд: не то чтобы с самими крепкими выражениями было что-то не так. В определенном антураже они просто необходимы. В длинных криминальных сериалах («Дедвуд», «Прослушка», «Клан Сопрано») крепкие выражения идут героям, как хорошо сшитый костюм. Вообще-то, когда преступники перестают ругаться, мы знаем, что произошло непоправимое, ведь тихий гангстер — мертвый гангстер.

Чтобы изменить форму неудачной сцены, начните с любого уровня — подтекста или текста. Можно сначала переписывать реплику, а потом уже создавать подходящее к ней внутреннее действие. А можно начинать и изнутри, входить во внутреннюю жизнь своих героев, слой за слоем выводя их глубинную психологию и желания из подтекста наружу, в сцену, в ее действия и противодействия, слова и дела. Этот процесс требует усиленной работы, но его результаты гораздо более внушительны.

Ловушка перефразирования

Новички в писательском деле хотят верить, что создание текстов — это подбор слов, поэтому, когда они чувствуют потребность в переписывании, то начинают с бесконечного перефразирования неудачного диалога. Чем больше они перефразируют, тем более прямолинейным получается язык, пока подтекст совсем не исчезает, а сцена не становится непоправимо скучной и фальшивой.

Слова редко виноваты в том, что сцена выходит неудачной; причина — в самой глубине события и устройства героя. Проблемы диалога — это проблемы истории.

* * *

Части I и II обозначили главные сложности диалога. Часть III берет на себя задачу раскрыть секреты оттачивания диалога, чтобы он мог служить героям и истории.

Часть III. Как создать диалог

10. Диалог, характерный для героя

Два таланта

Писательство питается из двух источников: талант придумывать истории и талант сплести слова. Талант придумывать истории обращает повседневность в значительные, эмоционально яркие события и рождает героев, затем заставляет их работать вместе, создает связи, метафоры жизни. Мастерство владения словом обращает обычный разговор в выразительный диалог, создает яркие словесные конструкции. Вместе эти два таланта определяют форму сцены.

Хорошие писатели прибегают к «принципу айсберга»: чтобы двинуть вперед историю, они уводят большой объем невысказанных мыслей, чувств, желаний и действий в подтекст сцены; чтобы рассказать свою историю, они выводят на поверхность слова, наделяя героя уникальным голосом. Давайте шагнем назад, в те времена, когда эти голоса зазвучали впервые.

Гомер, самый первый известный нам рассказчик историй, использовал более 250000 слов — в «Илиаде» и «Одиссее». После изобретения алфавита, примерно за 800 лет до нашей эры, его эпические творения были записаны, и первый диалог попал на страницу. Герои Гомера спорят, обвиняют друг друга, вспоминают о прошлом, предсказывают будущее, но, хотя рифмующиеся строки поэта-слепца изобилуют образами, его герои скорее декламируют, чем разговаривают. Поэтому, хотя индивидуальность его героев выражается через выбор и совершаемые действия, в диалоге их голоса звучат почти одинаково.

Во времена Гомера первые сценические представления были священными ритуалами, в которых хоры пели, танцевали и речитативом повествовали о богах и героях. Религиозный ритуал постепенно эволюционировал в театр, потому что предводитель хора выступал вперед и становился актером, воплощавшим определенного героя. Эсхил ввел в трагедию второго актера и изобрел стихомифию, буквально «разговор строками» (от *στίχος* — «строка» и *μῦθος* — «разговор») — технику быстрого обмена короткими стихами. Ритмическая интенсивность речи героев, поочередно произносящих реплики или фразы, сочеталась с

быстрым, острым языком, свободой великой драматической мощи, как в пьесе Эсхила «Агамемнон».

Но лишь когда Софокл ввел третьего актера в такие пьесы, как «Царь Эдип», «Антигона», «Электра», герои начали обретать настоящую сложность. Софокл трансформировал древние архетипы — царя, царицу, царевну, воина, посланника — в героев, у каждого из которых своя личность, своя внешность, свой, уникальный голос. Первые драматурги чувствовали уже тогда, а авторы всяческих историй понимают с тех пор: чем сложнее психология героя, тем более характерным для него должен стать диалог. Другими словами, оригинальность построения героя находит свое окончательное выражение в диалоге, характерном именно для этого героя.

Разберем разговор между героем Мэтью Макконахи, детективом Растином Спенсером (Растом) Коулом, и героем Вуди Харрельсона, детективом Мартином Эриком (Марти) Хартом из телесериала «Настоящий детектив». Когда они смотрят военно-историческую реконструкцию в сельской Луизиане, Раст оборачивается к Марти и произносит:

РАСТ. Как думаешь — какой тут в среднем уровень интеллекта?

МАРТИ. Высоко сидишь — далеко глядишь. Что ты знаешь об этих людях?

РАСТ. Всего лишь наблюдаю и делаю выводы: вижу склонность к лишнему весу, бедность, жажду сказок. Ребята швыряют свои жалкие гроши в корзинку, которая идет по кругу. Думаю, не ошибусь, если скажу так: атома здесь не разделят, Марти.

МАРТИ. Ты так на это смотришь? Хорошее же у тебя отношение! Не все ведь жаждут засесть в пустой комнате и штудировать учебники по раскрытию убийств. Кому-то нравится толкаться среди людей, там, где всем хорошо.

РАСТИ. Если всем хорошо выдумывать сказки, то ничего хорошего в этом ни для кого нет.

Конфликт Раста и Марти выражается в этой сцене через триалог. Группа военно-исторической реконструкции становится «третьим», слова, которые используют герои по отношению к нему, служат для различения Раста и Марти. Во-первых, они по-разному воспринимают реконструкторов. Раст ощущает презрение, Марти — сострадание. Раст критикует, Марти прощает. Во-вторых, логические, умственные построения Раста сталкиваются с эмоциональным, личностным взглядом Марти. Раст держится

холодно; Марти выходит из себя. Вот почему реплики Раста гораздо более тягучие и длинные, чем реплики Марти.

Словарный запас и характеристика

Как уже отмечено, существительные называют объекты, а глаголы — действия. Словарный запас героя называет то, что он знает, видит и чувствует. Подбор слов для него крайне важен, потому что в фасаде, которым выступает речь героя, должна быть дверь, которая поведет нас в глубины его характера. Пассивные, невнятные, обтекаемые фразы делают героя одномерным и отупляют публику; активный, точный, исполненный чувством язык вспыхивает озарениями, которые придают герою многомерность и сложность.

Чтобы наделить героя голосом, который поведет в глубины его характера, автор должен совершить движение в обратном направлении: начать «изнутри» своего героя и идти наружу, от содержания к форме, а от нее — к эффекту.

Включите на всю мощь свои зрительные и чувственные рецепторы, чтобы ощутить то, что герой чувствует на уровне невысказанного и невысказываемого. Затем облеките его речь (высказанное) в такую форму, которая наверняка достигнет ушей читателя/публики. По сути, вы должны трансформировать образы внутренней жизни своего героя в словесную ткань.

Принцип творческого ограничения

Чем совершеннее техника, тем ярче результат.

Сдерживание и дисциплина в творчестве дают поразительные результаты; не ограниченная же ничем свобода, как правило, заканчивается оглушительным провалом. Если вы избираете легкий путь, не требующий многого от вашего таланта, то, что у вас получится, будет изобиловать банальностями. Если же, напротив, не пожалеть труда, ваш талант будет работать до тех пор, пока воображение не ответит мощным вулканическим выбросом.

Трудности, налагаемые творческими ограничениями, объясняют, почему симфонию Бетховена нельзя насвистеть. Почему картина «Аранжировка в сером и черном. Мать художника» Джеймса Уистлера гораздо больше, чем просто набросок. Почему школьный концерт — не постановка Большого театра.

Стратегия постановки эстетических препятствий вокруг себя для достижения совершенства в творчестве начинается со шлифовки образа героя средствами языка. Язык — это инструмент сознательного мышления; образ — инструмент мышления подсознательного. А значит, записать первые же пришедшие на ум банальные фразы куда проще, чем выразить своего героя в ясном, трехмерном образе, который вы разыщете в самом дальнем углу своего воображения. Когда вы пишете, особо не вдумываясь, скользя по поверхности, все герои выходят похожими, а их речь раздражает так же, как звук от царапания ногтями по стеклу. Их жестяные голоса сотрясают воздух невыносимо фальшивым диалогом, не сообразным ни герою, ни сцене, без чувства, без правды.

Без работы диалога не бывает. Нужно еще удерживать живой образ в голове, пока вы копаетесь в словаре в поисках единственного слова, которое всеми красками расцветит его в воображении ваших читателей.

Литература и другие повествовательные искусства воздействуют на участки мозга, которые расшифровывают слова. Похожей расшифровкой и занимаются мастера слова, выбирая по-настоящему трудоемкую технику. Чтобы достичь совершенства, создать проникновенное, оригинальное повествование, писатель обрекает себя на каторжный труд, на длительные раскопки подсознательного в поисках живого, сильного, укорененного в образе языка.

Диалог, основанный на ощущениях, резонирует с внутренней жизнью говорящего. Точный, живой, образный язык подводит читателя/публику к подтексту героя, к его потаенным чувствам и мыслям. Поэтому, когда такие герои совершают словесные действия, стремясь к исполнению своих желаний, они становятся прозрачными, и мы можем читать их, как открытую книгу. Но когда герой говорит канцелярским языком доклада — то есть слишком буквально, многосложно и общими фразами, такой язык делает историю плоской и сводит к минимуму внутреннюю жизнь сцены. Чем менее ясными становятся герои, тем быстрее мы теряем интерес. Итак, даже если герой на самом деле скучнейший, его диалог должен выражать его безжизненную душу с живейшим отвращением.

Стиль речи героя

Стили речи, свойственные герою, определяются главными членами предложения — подлежащим и сказуемым. Подлежащее (то, о ком или о чем говорится в предложении) и сказуемое (то, что говорится о подлежащем) создают реплику диалога, которая помогает выразить два основных измерения словесного портрета: знания и личность.

Хотя существует множество разных способов, которыми словесный портрет можно представить в диалоге, знания, которыми обладает герой, как правило, отражаются в названиях, существительных и глаголах, тогда как личность героя выражена в определениях, дающих окраску существительным и глаголам.

Знание. Если герой выражается неопределенно — допустим, говорит «большой гвоздь», — мы ощущаем, что он очень мало знаком с плотницким делом. Родовые существительные выдают незнание. Но если вещь обозначена точно: «хвостовик», «кровельный гвоздь», «костыль», «гвоздь с плоской шляпкой», «гвоздь с конической шляпкой», мы сразу понимаем, что перед нами мастер.

То же верно в отношении глаголов. Перформативные глаголы (в противоположность модальным) варьируют от родовых до видовых. Если герой вспоминает, как некто «медленно передвигается по комнате», мы воспринимаем такое воспоминание как скучное. Родовые глаголы также подразумевают незнание предмета. Но если диалог заостряется, и герой говорит о человеке, что он «похаживал», «кружил», «переминался с ноги на ногу», «волочил ноги», любой из этих глаголов позволяет составить точный мгновенный портрет не только того, о ком идет речь, но и говорящего. Выбор точного слова для описания любой ситуации — признак развитого интеллекта.

Личность. Побочные продукты жизненного опыта героя — его убеждения, воззрения, индивидуальность — в основном выражаются через всякого рода определения.

Во-первых, это прилагательные. Два героя смотрят на праздничный фейерверк. Один называет его «большим», другой — «грандиозным». Сразу видно — перед нами две очень разные личности.

Во-вторых, это наречия и сравнительные конструкции. Два героя смотрят на проезжающий мимо мотоцикл. Один скажет, что он «несется как бешеный», другой — что «едет быстро». То же самое — мы видим принципиально разных людей.

В-третьих, это залог глагола. Перформативные глаголы имеют широкий спектр форм. В активных конструкциях сказуемое обозначает действие, которое выполняет подлежащее. В пассивных предложениях все наоборот: подлежащее является объектом действия. Поэтому тот, кто склонен к употреблению предложений вроде «Семья планировала свадьбу» (актив), и тот, кто предпочтет сказать «Свадьба планировалась семьей» (пассив), испытывают совершенно разные чувства по отношению к жизнеустройству и обладают разными темпераментами.

В-четвертых, модальность. Модальные глаголы, выражающие отношение говорящего к реальности/нереальности высказываемого (*мог, можешь, может быть, мог бы, обязан, должен, будет, следует, нужно*), связаны с перформативными глаголами и добавляют последним такие смыслы, как возможность, вероятность, обязательность действия, разрешение на действие и т. п. Модальные фразы передают:

1. Ощущение героем самого себя и мира вокруг.
2. Его чувства в связи с его местом в обществе и переплетением различных взаимоотношений.
3. Его взгляды на прошлое, настоящее и будущее.
4. Его отношение к тому, что возможно, что разрешено и что необходимо.

Если один человек говорит: «Семья могла бы и спланировать свадьбу», а другой — «Все свадьбы должны планироваться с участием всех членов семьи», нам понятно, что это совершенно разные люди.

Принцип диалога, ориентированного на героя

Существительные и глаголы выражают интеллектуальную жизнь героя и объем знаний, которыми он владеет. Определения (прилагательные, наречия, залог, модальности) выражают его эмоциональную жизнь и черты личности.

Чтобы продумать, как выражает себя личность вашего героя, спросите себя: «Как смотрит на жизнь мой герой? Пассивно? Активно? Как он определяет субъекты и объекты действия и особенно глаголы?» Перед тем как пальцы застучат по клавиатуре, переспросите себя: «Какие слова, предложения и образы сделают диалог свойственным именно этому герою? Что в психологии,

жизненном опыте, образовании моего героя отразит объем его знаний (применяемые им существительные и глаголы) и только ему присущие черты личности (определения и модальности)?»

Культурный подтекст и словесный портрет

Чтобы найти ответ на эти вопросы, учтите: вся совокупность событий отпущенной вашему герою жизни, спит он или бодрствует, весь его разум, сознательное и бессознательное впитали в себя огромный и свойственный только этому герою объем культуры: сплав языка, семьи, общества, искусства, спорта, религии и т. п.

Год за годом события жизни вашего героя причиняли ему боль, вознаграждали радостями, влияли на него бесчисленными способами. В таком безбрежном море привычного и нового у героя неизбежно меняются физическое состояние и психологические установки: привлекательный/неприметный, здоровый/болезненный, напористый/застенчивый, с высоким/низким интеллектом и т. д. Возникает специфическая смесь заложенных качеств и жизненного опыта, которая делает каждого героя непохожим на всех остальных и дает ему собственный голос.

Далее я разбираю четыре примера; обратите внимание, что обнаружили их авторы, углубившись в психологию своих персонажей: популярную культуру. В трагедии «Юлий Цезарь» Шекспир упоминает о Колоссе Родосском — самой известной и уж точно самой большой бронзовой статуе времен античности, а это, в свою очередь, означает, что много ездившие Кассий и Брут наверняка не раз в восхищении проплывали под ней. В книгу «Вне поля зрения» (экранизирована Стивеном Содербергом в 1998 г.) ее автор Элмор Леонард искусно вплетает образы из кинофильма «Трех дней Кондора» — хита времен Уотергейтского скандала. Его герои в чувствительном подростковом возрасте скорее всего смотрели этот фильм.

В эпизодах «Студии 30» мы видим атрибуты роскошной жизни состоятельного класса — яхты и тому подобное. С другой стороны, хорошие вина перестали быть привилегией одних лишь богатых; учителя разбираются в них, как заправские сомелье, что отлично обыграно в кинематографической трагикомедии «На обочине». Чтобы написать каждую сцену, автор входил в своего героя и смотрел на мир его глазами. После этого он находил некий культурный символ, благодаря которому проводил аналогию между

жизнью героя и произведением искусства, в том числе и кулинарного. И опять для создания диалога используется нечто третье.

Призадумайтесь: как, собственно, люди выражают себя при помощи слов? Как они объясняют, о чем думают, что чувствуют, говорят то, что нужно сказать, а самое главное, делают то, что нужно делать? Ответ: они пользуются отрывками, кусочками всего, что знают. А что они знают в первую очередь? Культуру. Приобретенная через формальное образование или подхваченная в уличной среде, культура остается главным источником наших знаний. Ко всему этому мы добавляем образы, которые произрастают из знакомства героя с природой, городскими пейзажами, тем, что он видит у себя на работе, религиозными обрядами. Плюс образы из снов, фантазий о будущем, всей совокупности дневных и ночных размышлений, которые вбирают в себя это знакомое. Данный опыт представляет собой сокровищницу, из которой диалог героев возникает сам собой.

Следующие четыре примера иллюстрируют эти принципы.

11. Четыре примера

«Юлий Цезарь»

Ситуация такова: сенатор *А* обладает властью и известностью. Завистливый сенатор *Б* желает объединиться с уважаемым сенатором *В* против сенатора *А*. И вот сенатор *Б* отводит сенатора в сторону и начинает его обрабатывать:

СЕНАТОР *Б*. Сенатора *А* так хорошо знают, у него такая сила, что мы по сравнению с ним — никто и ничто.

Сенатор *Б* говорит об очевидном, но язык его пассивен и невнятен. Его речь вряд ли могла быть менее убедительной, менее блеклой, менее интересной. Его сравнение могло бы взбесить сенатора *В*, но в словах сенатора *Б* нет ни грана воображения, которое дало бы им жизнь; никакого подтекста, который придал бы им глубины. Жалуется он настолько нудно, что сенатор *В* может этого просто не заметить.

А вот как величайший в истории мастер диалога передал этот момент в трагедии «Юлий Цезарь» (акт 1, сцена 2):

КАССИЙ (Бруту).

Он, человек, шагнул над тесным миром,
Возвысаясь, как Колосс; а мы, людишки,
Снуем у ног его и смотрим — где бы
Найти себе бесславную могилу^[46].

Кассий у Шекспира здесь очень сильно преувеличивает, и, безусловно, так поступает всякий, кто хочет вложить свое мнение в голову другого человека. Для этого прибегают к риторическим техникам искажения, преувеличения и манипуляции.

Колосс считался одним из семи чудес античного мира. Бронзовый бог солнца Гелиос высотой больше ста футов, изображенный в полный рост, держал в руках факел, между его широко расставленными ногами в гавань Родоса проплывали корабли. Кассий сравнивает Цезаря с грандиозным, воображаемым Колоссом, одна нога которого стоит в Испании, другая — в Сирии, то есть ему подвластно все Средиземноморье.

Но обратите внимание: Шекспир вкладывает в уста Кассия выражение «тесный мир». По идее, первое, что должно прийти в голову, — «широкий мир». Почему же он все-таки тесный?

Потому что Шекспир (как я подозреваю) писал изнутри героя. Он «проник» в разум Кассия, поэтому мог рассуждать с его субъективной точки зрения. А значит, мог видеть мир таким, каким он виделся Кассию, и писать диалог именно для воображаемого глаза: «тесный мир».

Как и у всех римских сенаторов, у Кассия и Брута на столах лежали подробные карты империи. Каждую неделю к ним приходили доклады из всех ее уголков. Эти два человека точно знали широту мира: он есть везде, где есть Рим. Человеку простому мир может казаться широким, но для этих искушенных политиков он узок. Настолько мал, что всего один человек — амбициозный Цезарь — может его захватить и управлять им единолично.

Погружаясь в своих героев, Шекспир наверняка представлял себе и даже изучал их детство, потому что в их образовании черпал вдохновение, когда создавал уникальный диалог своей пьесы.

Дети в аристократических семьях Рима получали превосходную ораторскую подготовку как будущие политики и упражнялись в декламации, убеждении, риторике. Главное правило публичных выступлений было: «Думай как мудрец, но говори как простой человек». Другими словами — говори обычным, односложным языком улиц.

В связи с этим обратим внимание, что из 18 слов, произнесенных Кассием, этому правилу соответствуют почти все.

Шекспиру было известно, что опытные ораторы сводят вместе простые слова для создания эффекта непринужденной, безыскусной, искренней легкости, одновременно демонстрируя свое словесное мастерство. Ведь приятный для слуха, естественный ритм простых слов требует немало навыка. Кассий ведь очень умен. Вообще-то все герои пьесы знают секрет обращения с простыми словами. Стиль диалога в «Юлии Цезаре» почти везде прост, причем в некоторых местах текста количество односложных слов достигает 30 подряд^[47].

Более того, Кассий и Брут, сенаторы-патриции, исполнены гордости за свое аристократическое происхождение. Сама мысль о себе как о «людишках», которые могут «сноровать» в поисках «бесславной могилы», возмущает благородного Брута. Именно этими образами, острыми, как иглы, Кассий и склоняет его к убийству Цезаря.

Если мы обратим внимание на модальность диалога, то увидим: поскольку Кассий прямолинейный, жесткий человек,

осуществляющий замысел, он оперирует прямыми глаголами действия: «сновать», «смотреть», «найти». Он не сопровождает их никакой модальностью. А если бы он так сделал, получилось бы что-то вроде:

КАССИЙ. Мне представляется, что, так как могущественный Цезарь, точно гигантский Колосс, поставил под свою пядь весь узкий мир, мы, ничтожные людишки, должны осторожно обходить его огромные ноги и осматриваться кругом — может быть, если нам очень сильно повезет, где-нибудь, когда-нибудь мы сумеем найти для себя бесславные могилы.

Такой Кассий, каким я его только что переписал, становится слабым и нервным. Он поглощен тем, что возможно, а что невозможно, что разрешено, а что не разрешено, и уснащает свою речь словами типа «представляется», «может быть», «где-нибудь», «когда-нибудь» и прочими дополнительными оборотами.

И наконец, не забудем о подспудных желаниях, терзающих Кассия, и благородной сдержанности, определяющей его поведение. Ему известно, что Брут — человек по преимуществу частной жизни, немногословный, но наблюдательный. Оба выросли в элитном обществе, где у образованных людей не принято откровенничать друг с другом. Поэтому, чтобы писать так, как свойственно герою, Шекспир должен был бы тщательно продумать и прочувствовать, чего его герой не мог бы сказать. Так, например, утонченный Кассий не мог бы высказаться «в лоб»:

КАССИЙ. Не перевариваю этого выскочку Цезаря, да и ты, я знаю, его не выносишь. Так, чтобы не стоять на коленях и не целовать задницу этой сволочи, давай-ка прихлопнем сукиного сына.

За исключением хип-хопа, XXI век не может похвастаться крупными поэтическими достижениями. Кажется, что шекспировский ямбический пентаметр находится вне досягаемости; но хотим же мы, чтобы сцены разыгрывались с интенсивностью, которая соответствует накалу эмоциональной жизни наших героев и, в свою очередь, тронула бы читателя/публику. Для этого мы вдохновляемся примером Шекспира и насыщаем свой диалог красками и достоверностью. Сначала мы представляем себе сцену с субъективной точки зрения своего героя, а потом находим в его природе нужный язык и опыт и создаем соответствующий герою диалог.

«Вне поля зрения»

Ситуация такова: при побеге из тюрьмы преступник прячет федерального агента-женщину в багажник машины и сам залезает в него. Его напарник садится за руль, и они уезжают. В темном, тесном багажнике преступника и женщину неодолимо влечет друг к другу. По дороге они только об этом и думают. В конце концов она приводит его в отель, где, забывая о том, что они противники, оба признаются в страстных чувствах и проводят романтический вечер.

ШИКАРНЫЙ ГОСТИНИЧНЫЙ НОМЕР — ВЕЧЕР.

Пламени свечей вторит блеск глаз красавца-преступника и прелестной девушки-федерального агента, бросающих друг на друга страстные взгляды.

ФЕДЕРАЛЬНЫЙ АГЕНТ. Я совсем запуталась... мне страшно.

ПРЕСТУПНИК. Мне тоже, но я стараюсь держаться.

ФЕДЕРАЛЬНЫЙ АГЕНТ. Я тоже... только я боюсь, что ты можешь меня изнасиловать.

ПРЕСТУПНИК. Ни в коем случае. Я хочу провести с тобой романтический вечер, только и всего.

ФЕДЕРАЛЬНЫЙ АГЕНТ. Вот и хорошо. Я ведь чувствую, за твоей грубой внешностью скрывается чувствительная душа. Но все-таки мне не совсем спокойно. Может быть, ты соблазняешь меня, чтобы я помогла тебе уйти от закона.

ПРЕСТУПНИК. Нет, я понимаю, что ты федеральный агент, а я налетчик, и тебе надо делать свою работу. Просто ты такая красавица, что я не могу думать о том, при каких обстоятельствах мы встретились.

Оба вздыхают и грустно пьют шампанское.

Я нарочно написал это таким простым языком: люди говорят именно то, что они думают и чувствуют. Что вышло? Плоская и скучная сцена, которую не под силу оживить ни одному актеру. Совершенно открытый диалог, выражающий внутреннюю жизнь героев через слова, обращает актера в бесчувственную деревяшку.

Теперь посмотрите, какой полной противоположностью этому моему наброску предстает сцена девушки-офицера полиции и преступника у Элмора Леонарда, одного из лучших мастеров диалога в современной прозе.

В главе 21 романа «Вне поля зрения» Джек Фоули (Джордж Клуни), сбежавший из тюрьмы грабитель банков, приглашает федерального судебного исполнителя Карен Сиско (Дженнифер

Лопес) в номер гостиницы с видом на набережную Детройта. Они пьют и вспоминают о побеге из тюрьмы и их опасном, но все же эротическом знакомстве в багажнике ее машины:

— Помнишь, каким ты был разговорчивым?

— Я нервничал, — признался он, прикуривая сигарету ей, потом себе.

— Да, но это было почти незаметно. Ты вел себя очень спокойно, но когда залез в багажник... Я думала, ты сорвешь с меня одежду.

— Даже в голову не пришло. Правда, потом... Помнишь, мы говорили о Фэй Данауэй?.. Я еще сказал тебе, что мне нравится этот фильм, «Три дня Кондора», а ты ответила, что тебе в нем особенно нравятся диалоги. Помнишь? Они просыпаются на следующее утро, он говорит, что ему нужна помощь, а она отвечает...

— «Я тебе хоть в чем-нибудь отказывала?»

— Мне тогда показалось, буквально на мгновение, что ты набросишься на меня — так ты это произнесла.

— Наверное, у меня мелькнула подобная мыслишка, хотя я ее даже не заметила... Ведь, прежде чем лечь с ним в постель, она обвинила его в грубости. Он удивился: «Что я сделал? Изнасиловал тебя?» А она ему: «Ночь только началась». Я еще подумала: «Что же такое она говорит? Сама нарывается?»

— А ты продолжал меня трогать, гладить по бедру.

— Да, но нежно.

— И назвал меня своей компенсацией.

— Это было несколько грубо... — Он улыбнулся и прикоснулся к ее руке. — Ты была моим наслаждением^[48].

В этой обманчиво простой, а на самом деле очень сложной сцене диалог у Леонарда воздвигает множество слоев текстуальной образности над двойным слоем подразумеваемых образов. О них уже было сказано на предыдущих страницах.

Слой 1. Окружающая обстановка. Для своей долгожданной встречи с Карен Фоули выбирает роскошный номер отеля с панорамным видом на ночной город, засыпаемый снегом. Приглушенный свет, негромкая музыка... Точь-в-точь шикарная пара с рекламного плаката виски Crown Royal. Леонард с удовольствием рисует это гламурное клише, над которым можно вдоволь иронизировать и сколько угодно снижать его пафос.

Слой 2. Слишком знакомая ситуация. У героев «незаконный» роман. Фоули — преступник в бегах, Сиско — олицетворение закона. Но такой ход отнюдь не нов: Маккуин и Данауэй в «Афере

Томаса Крауна», Богарт и Бэколл в «Черной полосе», Грант и Хепбёрн в «Шараде». Это не просто клише, а киноклише. Диалог обогащает его новыми гранями.

Слой 3. Бегство от «действительности». На протяжении всей сцены Фоули и Сиско вспоминают о другом фильме — «Три дня Кондора». Они болтают о своих любимых эпизодах потому, что ощущают себя в некоем виртуальном фильме. Получается, что у читателя соединяются известные всем и каждому лица Роберта Редфорда и Фэй Данауэй и вымышленные лица Фоули и Сиско, и весь эпизод приобретает голливудский лоск.

Слой 4. Память. Влюбленная пара заново переживает свое интимное приключение в багажнике машины. Мы возвращаемся к мини-фильму, который прокручивался в нашей голове, когда в начальных главах мы читали сцену побега из тюрьмы.

Все четыре слоя накладываются друг на друга в сознании читателя: роскошный отель, ситуация «полицейский — преступник», голливудский стиль, жгучие воспоминания о знакомстве. Но все это только на поверхности.

Под ней же Леонард создает внутреннюю жизнь своих персонажей из невысказанных ими желаний и мечтаний.

У Леонарда здесь два «неких третьих»: «Три дня Кондора» и воспоминание о том, первом приключении. Оба они вместе создают переплетающиеся между собой триалогии. Как я показал в части 2, проработка сцены при помощи «некоего третьего» помогает избежать лобового письма.

Слой 5. Подтекст. Мы ощущаем, до чего Джеку и Карен хочется отбросить свои роли преступника и полицейского, убежать от обыденности жизни, с головой погрузиться в горячку любовного романа. Мы можем представить себе, как их сексуальные фантазии сталкиваются с ясным осознанием, что их связь невозможна. Это, в свою очередь, доводит чувства до опасного, почти смертельного градуса, привносит в ситуацию еще больше эротики. Может ли кто-то из них дать точное название своему чувству? Нет. Этого не может никто, хотя чувства переживает каждый. Назвать чувство — это значит убить его.

Переживаемые ощущения столь остры, что Леонард смягчает их, вводя разговор своих героев, в котором они вспоминают обстоятельства своего знакомства. Но их выдает подтекст — говоря о прошлом, они говорят о том, что чувствуют в настоящем.

Они шутят о дерзком побеге, о том, как круто у них все получилось, но Карен всегда помнит, что сидит на диване рядом со сладкоречивым насильником, а Джек не забывает, что за дверью номера его может поджидать подразделение быстрого реагирования. Они непринужденно поддразнивают друг друга, вспоминая сексуальное напряжение, которое возникло в багажнике ее машины, а любовный пыл заполняет тем временем весь номер. И, что очень важно, все это они прикрывают остроумными цитатами из «Трех дней Кондора».

Именно на этом, пятом слое невысказанного Леонард сводит Карен и Джека. Мы понимаем, что, хотя они и стоят по разные стороны закона, в душе это самые неисправимые романтики, пришедшие к нам из старых фильмов.

Слой 6. Мечты. Этот взгляд в подтекст позволяет нам вообразить благие мечтания Фоули и Сиско. Он надеется, что она станет для него тем же, чем Фэй Данауэй стала для Роберта Редфорда, и как-то его спасет, хотя прекрасно понимает, что на самом деле этого ни при каких обстоятельствах не случится. Сиско может вообразить себя героиней Данауэй, которая разыгрывает этот сценарий; ей тоже хочется этого. Но, как и Фоули, она осознает тщету своих фантазий.

Леонард, должно быть, очень любит диалог, иначе он не написал бы его так мастерски. Обратим внимание, что его герои тоже любят диалог. Когда он заставляет их вспоминать «Три дня Кондора», в памяти возникают не внешность и не жесты; они произносят реплики наизусть — и наверняка те, которые запомнились самому Леонарду, когда он смотрел фильм.

Что же дает читателю такое глубокое погружение в эту сцену?

Напряженное ожидание: займутся ли герои любовью? Забудет ли она о своем служебном долге и разрешит ли ему убежать? Арестует ли его? Придется ли ей в него стрелять? Не останется ли ему ничего другого, как убить ее? Непринужденный, на первый взгляд, разговор между людьми, которым нельзя любить друг друга, ставит все эти вопросы и еще множество других.

«Студия 30», сериал

Сезон 5, серия 1 «Выжидательная стратегия»

Действие этой получасовой серии разворачивается в офисах и студиях компании NBC, расположенной в Рокфеллер-центре в Нью-

Йорке.

Джон Фрэнсис (Джек) Донаги (Алек Болдуин) работает вице-президентом телекомпании Восточного побережья и одновременно пишет программы для микроволновых печей в компании General Electric. Лиз Лемон (Тина Фей) работает у Джека продюсером и главным сценаристом популярного развлекательного телешоу. У Джека есть невеста по имени Эйвери (Элизабет Бэнкс).

Следующие отрывки дают пример стиля речи Джека. Слова и их сочетания, выделенные жирным шрифтом, рисуют его точный словесный портрет и дают представление о сущности его характера.

Вот в первое же утро после летнего отпуска Джек говорит с Лиз по телефону:

ДЖЕК. Лемон, мы с **Эйвери** только что вернулись с **яхты Пола Аллена**. Я и моя натуральная блондинка **побывали в раю... Эйвери — само совершенство. Фотомодель с мозгами премьер-министра.** (Пауза.) Пора спуститься с небес на землю. Больше никакого секса на пляже под присмотром личных дворечки.

(Кстати: Пол Аллен — соучредитель компании Microsoft.)

На совещании в тот же день с участием Лиз и продюсеров ее шоу Джек высказывает опасения, как бы неэффективная работа телесети не затормозила крайне выгодное слияние:

ДЖЕК. Нужно **держаться марку** перед коллегами из «Кейблтаун», и у нас почти получается. **«Парк Гарри Поттера» дико популярен, особенно среди англоманов и педофилов. Мы покажем всем фильм Джеймса Камерона, хотя не все этого хотят.** Вот только NBC — как бельмо на глазу, если бы не они, все было бы безупречно.

К концу рабочего дня Лиз жалуется на сложности в личной жизни, и Джек поучает:

ДЖЕК. **Жизнь — это не отпуск.** Когда-то придется распаковать сумки и **жить вместе.** Потом один из вас захочет сделать ремонт, а другой в ответ: «Эйвери, этот **комод** мне дорог».

ЛИЗ. Ремонт? Так скоро?

ДЖЕК. У нее на все **свой взгляд.** **За это я ее люблю.** Она хочет покрасить коридор на втором этаже в цвет **луковой шелухи**, а мне **нравится цвет старых лосиных рогов.**

ЛИЗ. Пошли ее к черту. Это твой дом!

ДЖЕК. Сразу видно — у тебя никогда не было серьезных отношений. **Если я откажу сейчас, то буду у нее в долгу, а долг**

платежом красен. Ты понимаешь?

ЛИЗ. Тогда соглашайся.

ДЖЕК. Если **сдамся**, то перестану быть **хозяином в доме**. Раз — и я уже **на диване в джинсах!**

ЛИЗ. Ну, знаешь ли, третьего не дано!

ДЖЕК. **Большинству мужчин — да.** Многие не знают о стратегии **Фабия**... Своим именем она **обязана римскому генералу Квинту Фабию Максиму**... Вместо того чтобы драться, он **всегда отступал до тех пор, пока силы врага не истощались и он не допускал промах**. Как военную стратегию я ее **презираю**, но это — **основа всей моей личной жизни**.

Холеное лицо Джека, костюм от хорошего портного, дорогая стрижка подсказывают нам, что он такое, но в дополнение ко всем этим физическим характеристикам авторы вкладывают ему в уста слова «побывали в раю», «безупречно», «фотомодель», «держат марку», «личные дворецкие», «комод», цвета «луковой шелухи» и «старых оленьих рогов», «предпочитать», «презирать», и они довершают его портрет. Словечки «придется», «нужно», «раз, и», «нельзя» сигнализируют нам, что Джек ощущает свою власть над другими. Подбор слов и предложений в этих репликах дают нам понять, что Джек заправляет поп-культурой, что он прекрасно образован, что отождествляет себя с высшим классом, капиталистической этикой этого класса, что в его стиле руководства — контролировать все и вся, но ярче всего видны его непомерная заносчивость и эгоистический снобизм. Все эти черты в совокупности являют то внешнее, что он показывает миру, то есть его словесный портрет.

Но лексика и синтаксис проливают свет также и на измерения самого героя.

Измерение — это противоречие, которое скрепляет природу героя. Эти психологические подпорки бывают двух видов: 1) противоречия, играющие на несовпадении словесного портрета и истинного характера, а именно, конфликты между внешними чертами героя и его внутренней правдой, между человеком, поведение которого видимо нам, и человеком, который скрывается под маской; 2) противоречия, которые скрепляют противоположные силы внутри героя; чаще всего это желания сознательного в столкновении с импульсами подсознательного^[49].

Стиль речи Джека открывает нам семь таких измерений. Он: 1) *вращается в высших кругах общества (яхта Пола Аллена / личные*

дворецкие), но при этом достаточно примитивен в частной жизни (*хозяин в доме / бельмо на глазу*); 2) беспардонный (*мы покажем всем фильм Джеймса Камерона, хотя не все этого хотят*); 3) достаточно консервативен (*премьер-министр*), но не чужд риска (*«Парк Гарри Поттера» невероятно популярен, особенно среди англоманов и педофилов*); 4) хорошо образован (генерал Квинт Фабий Максим изобрел свою военную стратегию во время Второй Пунической войны в 218 г. до н. э.), но склонен к самообману (*это основа всей моей личной жизни*); 5) любит витиеватые выражения (*цвет луковой шелухи*), при этом знает, что они означают (*цвет луковой шелухи*); 6) использует хитрую тактику в личной жизни (*он всегда отступал до тех пор, пока силы врага не истощались и он не допускал промах*), но идеализирует свои отношения с женщинами (*само совершенство*). И, наконец, 7) он и реалист (*жизнь — это не отпуск*), и мечтатель (*жить вместе*). Режиссеры шоу часто давали крупный план Джека, с мечтательным видом воображающего себе идеализированные картинки будущего.

Да, Джек Донаги многомерен, но при этом он все-таки не драматический персонаж; по сути своей это настоящий комик, движимый слепым, исключительно сильным желанием.

Как драматические, так и комические персонажи ищут объект желаний. В этом они братья-близнецы. Различие заключается в степени осознанности. Когда драматический герой начинает свои искания, у него хватает интуиции, чтобы вовремя отступить и понять, что трудности могут и убить его. Не так действует комический герой: желание его прямо-таки ослепляет. Его ум, занятый только им самим, фиксируется на этом желании и следует за ним абсолютно неосознанно. Такая одержимость сопровождает его всю жизнь и влияет, если не контролирует, на каждый выбор, который ему нужно делать^[50].

Джек Донаги, без преувеличения, околдован аристократическим стилем жизни, более подходящим двадцатым годам прошлого века, чем современности. Выражение «секс на пляже под присмотром личных дворецких» смахивает на запись в дневнике Уоллис Симпсон, когда она еще не была герцогиней Виндзорской. Упоминание об отдыхе на яхте отсылает нас к сценам из романов Фрэнсиса Скотта Фицджеральда. Главная любовь всей его жизни, некая аристократка по имени Эйвери, училась в престижной частной школе Чоат и Йельском университете. Джек, сам

выпускник Принстона, презирует джинсы и читает исключительно серьезную нехудожественную литературу.

Его синтаксически уравновешенные предложения осложнены придаточными подчинительными конструкциями: «Нужно держать марку перед коллегами из «Кейблтаун», и у нас почти получается»; «Если я откажу сейчас, то буду у нее в долгу, а долг платежом красен». Когда он говорит, то похож на джентльмена в смокинге, который вздумал рассуждать о профессиональных темах на коктейльной вечеринке в пентхаусе. Само собой, что вечером, на выход, Джек предпочитает облачаться в смокинг. В первом сезоне Лиз спрашивает его, почему в офисе он одет в смокинг, и Джек объясняет: «Ведь уже вечер. Я что, фермер?»

Подобно одежде, лексика и синтаксис «одевают» героев изнутри и снаружи.

«На обочине»

Рекс Пикетт пишет и романы, и киносценарии. После романа «На обочине» он написал сценарий для короткометражного фильма «Моя мать мечтает стать последователем Сатаны в Нью-Йорке», удостоенного в 2000 году премии «Оскар».

Сценаристы Александр Пэйн и Джим Тейлор заслужили доверие в писательском сообществе прекрасными эпизодами франшизы «Парк Юрского периода 3». Кроме того, они очень способствовали успеху фильмов «Гражданка Рут», «Выскочка», «О Шмидте», «На обочине». В последние годы Пэйн написал сценарий и снял фильм «Потомки» и выступил как режиссер в фильме «Небраска».

Фильм «На обочине», который Пэйн поставил по мотивам романа Пикетта, завоевал множество международных призов и наград, в том числе и «Оскара» за лучший адаптированный сценарий. Круг излюбленных тем авторов показывает их склонность к изображению неудачников и их тщетных, часто смешных попыток изменить жизнь к лучшему.

«На обочине» представляет собой сюжет воспитания. Этот труднейший жанр характеризуется четырьмя основными условиями:

1. В начале повествования умонастроение главного героя крайне мрачно. Он не видит смысла ни в мире вокруг него, ни в своей собственной жизни.

2. С развитием сюжета эта негативная, жизнеотрицающая точка зрения главного героя меняется на положительную, жизнеутверждающую.

3. Герой-«наставник» помогает главному герою в этом «перевороте».

4. Главный конфликт произведения строится на убеждениях, эмоциях, привычках и отношениях главного героя — иными словами, на его внутреннем конфликте с его же саморазрушительной природой.

Сюжет воспитания естественен для романа, потому что проза позволяет писателю легко проникнуть в самые потаенные чувства и мысли своего героя. Например, в романе Пикетта, написанном от первого лица, главный герой шепотом рассказывает читателю о своих тайных страхах и сомнениях. При этом на экран такую литературную форму перенести крайне трудно, потому что она требует превосходного диалога, соответствующего герою, тогда как автор романа спокойно излагает все это на странице.

Главный герой сценария, Майлз — неудавшийся писатель и потихоньку спивающийся учитель литературы в школе. Прямых обвинений с экрана мы не слышим, но все-таки он явный алкоголик, который скрывает свою зависимость под маской (именно так у Пикетта в романе) знатока вин. Название «На обочине» в фильме никак не объясняется, но в романе «обочина» — сленговое слово для описания опьянения. «Свалиться на обочину» обозначает его крайнюю степень.

Роль «наставника» в данном случае отводится умной красивой Майе, также разведенной и также любящей вино. Примерно в середине фильма Майлз и Майя проводят вечер с приятелем Майлза Джеком и подругой Майи Стефани, который заканчивается в доме последней. Когда Джек со Стефани удаляются в спальню, Майлз и Майя сидят в гостиной и потягивают вино из превосходной коллекции Стефани. Они вспоминают, как познакомились (Майлз часто ходил в ресторан, где она была официанткой), потом разговор переходит на Майлза (его книгу), на Майю (она хочет получить диплом по садоводству) и, наконец, на общую обоим любовь к вину.

МАЙЯ. Почему ты так любишь пино? Ты буквально одержим пино!

МАЙЛЗ (задумчиво улыбается, обдумывая ответ, отпивает из бокала и медленно произносит): Сам не знаю... Не знаю. Этот сорт трудно вырастить. Известный факт, верно? Ягоды у него нежные,

кожица тонкая, вызревает рано. Этот виноград не способен к выживанию, как каберне. Тот растет повсюду, даже там, где никто им не занимается. Нет, пино нужно постоянное внимание и любовь. Мало того, он растет в очень немногих и весьма уединенных местах нашей планеты... И собрать урожай этого винограда под силу только самым терпеливым и заботливым людям — тем, кому не жалко времени, чтобы открыть его потенциал и дать проявить ему лучшие его качества... Вот... Букеты вин из этого сорта волнующие, завораживающие, тонкие, древнейшие на планете...

Майе этот ответ кажется откровенным и трогательным.

МАЙЛЗ (продолжает). Нет, вина из каберне тоже могут быть сильными, неординарными, но мне они кажутся прозаичными по сравнению с пино... Не знаю. Теперь твоя очередь... Ну, расскажи, почему ты этим занялась.

МАЙЯ. Мне кажется, что интерес к вину мне привил мой бывший муж. Он любил хвастаться своим большим винным погребом. А вскоре я заметила, что способна различать букет вина, и, чем больше пила, тем больше любила мысли, вызываемые им.

МАЙЛЗ. Например?

МАЙЯ. Что муж меня обманывает! Да нет, мне нравится размышлять о жизни вина — оно ведь живое. Я часто думаю, что происходило в тот год, когда вызревали плоды? Жарко ли светило солнце? Или были дожди? И еще я думаю про людей, которые собирали этот виноград. Если вино зрелое, то многих, возможно, уже нет в живых. Мне нравится, как вино созревает. Вино из бутылки, открытой сегодня, по вкусу будет отличаться от этого же вина из бутылки, открытой в любой другой день, потому что бутылка с вином — это живое существо. И час за часом вкус его становится богаче и достигает пика, как твой Шеваль Блан, а затем начинается угасание, медленное, неизбежное. И я знаю, что вино потрясающе вкусное!

Теперь настает очередь Майлза унести в вихре чувств. По лицу Майи мы видим, что нужный момент настал, но Майлз никак не реагирует. Ему нужен еще какой-то знак, и Майя достаточно прямолинейно подает его: она протягивает руку и кладет свою ладонь поверх его ладони.

МАЙЛЗ. Да... Кстати, я люблю не только пино. Недавно увлекся рислингом. Тебе ведь тоже нравится рислинг?

Она кивает с улыбкой Моны Лизы.

МАЙЛЗ (показывает рукой). Рядом с выходом туалет?

МАЙЯ. Да, пройди через кухню.

МАЙЛЗ. Хорошо...

Майлз встает и выходит. Майя вздыхает и достает из сумочки сигарету.

Как и в фильме «Вне поля зрения», перед нами сцена соблазнения, только в ней участвуют два необыкновенно чувствительных человека: мудрая Майя и эмоциональный, робкий Майлз. Это обмен откровенностями, как и сцена из «Трудностей перевода», разбор которой последует дальше. Но это не признания ошибок в личной жизни; скорее, рассказывая, они хвастаются друг перед другом. Майлз и Майя изо всех сил стараются продемонстрировать свои достоинства.

В подтексте своего пространного монолога Майлз приглашает Майю приблизиться к нему; в подтексте ее ответа она проделывает это с большим блеском. Не остается сомнений в ее страстном влечении к нему, она берет его за руку и зазывает его улыбкой Моны Лизы. Но Майлз пугается, как ребенок, бежит в туалет и оставляет ее в состоянии страшной досады.

Опять обратите внимание, как сцена строится вокруг триалога. Вино становится тем «неким третьим», под которым «пульсирует» подтекст.

Теперь я перепишу всю сцену лобовым стилем, вытащу из контекста всю саморекламу и обещания героев и введу их прямо в текст, вырвав из него то самое «нечто третье».

МАЙЛЗ. Если хотите со мной познакомиться, учтите, что я тот еще фрукт. Я тонкокожий, можно сказать, нежный. Я совершенно не способен к выживанию. Нет, мне нужен уютный маленький мирок и женщина, которая окружит меня любовным вниманием. Но если ты терпелива и заботлива, то оценишь мои превосходные качества. Я не приду к тебе. А вот ты должна ко мне прийти. Понимаешь? При нужном количестве нежной любви я превращусь в самого завораживающего, чарующего мужчину, с которым тебе необыкновенно повезло познакомиться.

МАЙЯ. Я — женщина, страстно влюбленная в жизнь. Час за часом, день за днем, год за годом я купаюсь в солнечном свете времени, наслаждаюсь каждым драгоценным мигом. Я в самом расцвете — успела научиться на своих ошибках, но еще могу расти и развиваться, поэтому с каждым днем я буду становиться все сложнее, все разнообразнее. Когда я достигну пика, — а поверь мне, сейчас, в этот миг с тобой, я его достигаю — вкус у меня будет хороший, потрясающе хороший. Давай, бери меня.

Человек может испытывать подобные чувства, может даже смутно думать о чем-то таком, но никто и никогда не выскажет вслух ничего такого болезненно-откровенного. Такие признания прозвучат невыносимо банально в гостиной, где непринужденно беседуют о мыслях и желаниях.

Но именно таких действий хотят от своих героев Тейлор и Пэйн: они должны выставить себя в самом лучшем свете, пообещать луну с неба, чтобы завоевать расположение своего собеседника неприкрытой саморекламой и обещаниями. Так как же вписать все эти действия в диалог? А вот как: дать им побеседовать.

Как люди беседуют? То, что им известно, они используют как «нечто третье». Что же известно этим героям? Майлз и Майя — знатоки двух предметов: вин и самих себя. Основательно, на практике они знакомы с первым и романтически-приподнято, идеализированно представляют себе второй. Прибегая к метафоре вина и виноделия в отношении себя, они всячески стараются завоевать расположение друг друга.

В начале раздела я указал, что лексика — ключ ко всему. Диалог, характерный для героя, возникает из невысказанных его желаний и действий, совершаемых им для удовлетворения этих желаний. Действия становятся тем языком, транслирующим внутренние, скрытые мысли и чувства героя во внешний мир; это именно те слова, которые конкретный герой произносит в конкретный момент при совершении конкретных действий.

Основываясь на романе Пикетта, Пэйн и Тейлор передали собственный опыт Майлзу и Майе и создали характерные для каждого голос и лексику. Соблазняя, Майлз и Майя описывают себя языком вина. Чтобы убедиться в этом, сравните наполненный модальностями язык Майлза, его чувственные прилагательные и наречия с простыми, прямолинейными существительными и глаголами, употребляемыми Майей.

Вот Майлз: «тонкая», «вызревает рано», «внимание», «терпеливый», «заботливый», «проявить лучшие качества», «открыть потенциал», «волнующий», «завораживающий», «уединенный уголок», «тонкий букет».

А вот Майя: «жизнь», «живое существо», «солнце», «жара», «созревать», «достигать пика», «потрясающе вкусное».

Согласитесь — у этих авторов хороший слух на голоса своих героев.

Часть IV. Устройство диалога

12. История / сцена / диалог

Время от времени мы встречаем слабые истории с хорошими диалогами. Всем нам попадались плохо рассказанные истории с жутким диалогом, но превосходную историю редко губит провальный диалог. Это и понятно: качественно рассказанная история порождает качественный диалог.

Как лихорадка, плохой диалог предупреждает, что болезнь успела пустить глубокие корни в истории. Авторы нередко упускают из виду зловещие симптомы, пытаются связать сцены, переписывают и переписывают реплики: им кажется, что «правильный» диалог способен улучшить весь рассказ. Но недуги героев и событий не лечатся переделкой диалога.

Постараюсь выразиться как можно яснее: пока вы сами не поймете, о чем ваша история, вы не найдете нужные слова для ваших героев. Последовательность событий вашей истории и сведение их всех воедино — всецело ваше дело. Но независимо от того, как движется (или не движется) процесс создания произведения, автор в нем приобретает почти безупречное знание формы (устройства событий и действующих лиц) и содержания (вопросов культуры, истории, психологии), чтобы двинуть рассказ снизу вверх, чтобы вытолкнуть диалог наружу. Диалог — это последний этап, лаковое покрытие, которым текст ложится на множество слоев подтекста.

Перед тем как обратиться к устройству диалога, рассмотрим основные составляющие истории.

Запускающий инцидент

В начале каждой истории жизнь главного героя находится в состоянии относительного равновесия. Он переживает взлеты и падения. А кто из нас не переживает? И все же до некоторой степени он сохраняет контроль над своей жизнью, пока некое событие резко не нарушит ход вещей. Такое событие мы назовем «**запускающим инцидентом**».

«Запускать» в данном случае обозначает «начинать, стимулировать»; инцидент — это «событие». С этого первого крупного события начинается история; оно уводит жизнь героя с накатанной колеи. Запускающий инцидент может предстать в виде принятого решения (герой решает уволиться с работы и начать свое

дело) или совпадения (в магазин попадает молния, после чего герой теряет свой бизнес). Запускающий инцидент может резко развернуть жизнь героя к лучшему (он изобретает нечто дерзкое и новое) или к худшему (конкурент по бизнесу крадет изобретение). Запускающим инцидентом может стать крупное общественное событие (корпорация, в которой трудится герой, становится банкротом) или тихие размышления наедине с самим собой (осознает, что в глубине души ненавидит свою работу).

Ценности истории

Воздействие запускающего инцидента меняет восприятие героем жизненных ценностей. **Ценности истории** — это двуединый положительно-отрицательный заряд: жизнь/смерть, мужество/трусость, правда/ложь, глубокий смысл / полная бессмыслица, зрелость/незрелость, надежда/отчаяние, справедливость/несправедливость и т. д. История может вместить любое количество ценностей в произвольных сочетаниях и комбинациях, но ее содержание, как якорем, держится на одной-единственной главной ценности.

Главная ценность незаменима потому, что именно она определяет глубинную природу истории. Изменяется главная ценность — изменяется и жанр. Так, если автору вздумалось извлечь любовь-ненависть из жизни своих персонажей и заменить мораль аморальностью, такая радикальная замена приведет к тому, что любовная история станет рассказом об искуплении грехов.

Ценности в сценах могут быть сколь угодно сложными, но каждая сцена несет в себе по меньшей мере одну ценность истории, существенную для жизни героя. Эта ценность либо связана с главной ценностью всей истории, либо соответствует ей. Сцены драматизируют изменение заряда этой ценности. В начале сцены ценность может нести положительный или отрицательный заряд — или оба сразу. Конфликты и (или) открытия меняют исходный заряд. Она может обратиться в свою противоположность (положительная в отрицательную, а отрицательная в положительную), усилиться (стать в два раза положительнее или в два раза отрицательнее), ослабнуть (чисто положительная — стать более-менее положительной, чисто отрицательная — стать более-менее отрицательной). Тот момент, когда одна или несколько ценностей меняют заряд, и является поворотной точкой сцены. Вот почему

событие случается в тот самый момент, когда ценность в сцене меняет свой заряд^[51].

Комплекс желания

Всякий хочет контролировать свою жизнь. Выводя жизнь из равновесия, запускающий инцидент возбуждает в человеке естественное желание восстановить его. По сути дела, все истории представляют собой драматическое изложение борьбы человека против хаоса, переход из неравновесного состояния в равновесное.

Герой действует потому, что это необходимо, но сложный поток жизни несетя, полный человеческих желаний. Искусство рассказывания истории сливает и организует множество желаний в единый поток событий. Рассказчик выбирает только те из них, которые он хочет выразить в конкретных сценах, которые движут его историю с начала до конца. Чтобы понять этот процесс, нам нужно изучить компоненты желания и их способность двигать рассказ вперед.

Желание можно рассматривать в пяти измерениях:

1. Объект желания.
2. Сверхнамерение.
3. Мотивация.
4. Намерение сцены.
5. Подспудные желания.

1. Объект желания

После запускающего инцидента главный герой рисует себе объект желания, который, по его ощущениям, необходимо заполучить, чтобы наладить свою жизнь. Такой объект может быть из физического мира (например, спрятанные деньги); может предстать в виде ситуации, как месть за несправедливость; может оказаться умозрительным, как вера, которой жив человек. Пример: унижение на работе (запускающий инцидент) навредило репутации главного героя, в один миг вывело его жизнь из равновесия, поэтому чтобы восстановить его, он жаждет победы над коллегами-обидчиками (объект желания).

2. Сверхнамерение

Сверхнамерение мотивирует главного героя стремиться за объектом своего желания. Оно переводит осознаваемое желание в статус сильнейшей необходимости. Пример объекта желания —

триумф на работе — как сверхнамерение приобретает такой вид: обретение внутреннего покоя при помощи победы над внешним врагом.

Иначе говоря, объект желания — субъект, а сверхнамерение — предикат: то, чего хочет главный герой, противостоит эмоциональному голоду, который им движет. Первое дает автору ясную картину кризиса в конце истории, когда главный герой овладевает объектом своего желания или упускает его. Второе соединяет автора с чувствами в главном герое, с внутренней необходимостью, которая движет весь рассказ.

В каждой истории сверхнамерение главного героя до некоторой степени родовое (например, мстью добиться справедливости, обрести счастье в любви, жить жизнью, наполненной смыслом), но конкретный объект желания (например, мертвый злодей, идеальный спутник, повод отказаться от самоубийства) придает истории своеобразие. Каков бы ни был объект желания, главный герой стремится к нему, потому что он должен выполнить свое сверхнамерение, чтобы внести в жизнь гармонию.

3. Мотивация

Не путайте объект желания и сверхнамерение с мотивацией. Вопрос для первых двух — «что это?» Чего главный герой осознанно желает? Что есть его неосознанная потребность? Мотивация — это «зачем» и «почему»: зачем герою нужно то, что, по его ощущениям, ему нужно? Почему объект желания именно этот? А если он получает то, что хочет, удовлетворит ли такой успех его потребность?

Корни мотивации уходят глубоко в детство, и по этой причине она зачастую иррациональна. Насколько глубоко следует проникать в «зачем» и «почему» своего героя — решать автору. Иные писатели — например, Теннесси Уильямс — просто жить не могут без мотивации; иных — например, Шекспира — она совершенно не волнует. Как бы там ни было, для написания сцен и диалогов в них важно понимать сознательные и подсознательные желания героев^[52].

4. Намерение сцены

Сцена определяет форму, в которой герой миг за мигом стремится к осуществлению своей жизненной цели. Намерение сцены дает имя тому шагу, который герой собирается сделать

именно сейчас на своем долгом пути к сверхнамерению. Поэтому его действия и реакции в каждой сцене будут либо приближать, либо отдалять его от объекта желания.

Если бы писатель просто подарил герою намерение сцены, сцена остановилась бы. Допустим, в сцене полицейского допроса герой *А* хочет, чтобы герой *Б* перестал задавать ему вопросы. Намерение сцены для *А* заключается в том, чтобы прекратить допрос. Если *Б* сдается и выходит из комнаты, тут сцене и конец. *Б*, со своей стороны, желает, чтобы *А* открыл ему некий секрет. Для *Б* намерение его сцены — узнать этот секрет. Как только *А* сознается, сцена завершится. Намерение сцены называет присущее герою, осознаваемое им желание — то, чего он хочет именно сейчас^[53].

5. Подспудные желания

Подспудные желания героя ограничивают его выбор действия. Каждый из нас постоянно осознает, какие отношения существуют между нами и каждым человеком и предметом, с которым мы встречаемся в жизни; безопасность на дорогах, столик, который предлагает нам метрдотель, место в иерархии сослуживцев — вот первые три примера, которые пришли мне на ум. Мы очень остро сознаем, как ведем себя с друзьями, семьей, любимыми. Мы настроены еще и на самые глубинные движения собственного «Я», ощущаем все оттенки своего физического, умственного, морального состояния. Мало того, мы ощущаем свое место в потоке времени, опыт прошлого, остроту настоящего, надежды на будущее. Все эти сложные, сплетенные между собой взаимоотношения и создают наши подспудные желания.

Вот как это происходит: взаимоотношения формируют основу нашего существования; возникает система, которая дает нам чувство безопасности и идентичности с другими людьми. Мы стремимся снизить интенсивность отношений со знаком «—» и поддерживаем, если не усиливаем интенсивность отношений со знаком «+». В самом крайнем случае мы хотим поставить и те и другие под разумный контроль.

Поэтому подспудные желания не только цементируют жизнь героя; они еще и определяют линию его поведения. Подспудные желания плетут паутину из ограничений, которая сопровождает героя в каждой сцене. Они влияют на то, что герой скажет или не скажет, чтобы добиться того, чего ему хочется.

В принципе, чем больше отношений со знаком «+» будет в жизни героя, тем более сдержаннее и «цивилизованнее» он ведет себя. Верно и обратное: когда герою нечего терять, он способен... на все.

В некоторых культурах общественной моралью не возбраняется открыто высказываться о том, что на душе; в других негласные правила обязывают держать свои мысли при себе. Огромный диапазон культур образует целый спектр: от уводящих все в подтекст и почти не оставляющих ничего тексту до таких, в которых все текст, а подтекста нет. Общественные науки называют такие полярные крайности, соответственно, культурами с развитым (высоким) и неразвитым (низким) подтекстом^[54]. В художественном произведении они определяют соотношение текста и подтекста.

Культурам с развитым подтекстом свойственна сильная ориентированность на традиции и историю. Со временем они почти не меняются, от поколения к поколению в них сохраняются все те же верования и переживания. Большое внимание отводится отношениям, коллективизму, интуиции, размышлениям. Высоко ценятся межличностные отношения в тесном сообществе (например, у американских индейцев).

Следовательно, в таких сплоченных группах многое можно оставить невысказанным, общие для всех культура и опыт дают возможность без труда понимать друг друга. Пример такой тесной группы дает итальянская мафия. В «Крестном отце» слова Майкла Корлеоне «Мой отец сделал ему предложение, от которого невозможно отказаться» своей жестокой ясностью сразу рисуют весь эпизод. Потом Майкл объясняет Кей Адамс смысл всего произошедшего: ведь она не входит в эту тесную группу.

Культуры с высоким подтекстом (Ближний Восток, Азия) характеризуются этнической и социальной стабильностью. В них общественное стоит выше личного. Чтобы объясниться, члены такой группы полагаются не столько на слова, сколько на общую для всех основу. Поэтому диалог в культуре с низким подтекстом стремится к экономии и точному подбору слов: ведь они могут вместить в себя большое и сложное содержание.

Напротив, герои в культурах с низким подтекстом (Северная Америка) склонны подробно все разьяснять, потому что их окружают люди самых разных рас, религий, классов и национальностей. Даже в культурах, в общем схожих, такие различия все равно проявляются. Сравним, например, два

стереотипа американцев: уроженцев Луизианы (культура с высоким подтекстом) и Нью-Йорка (культура с низким подтекстом). Первый выражается осторожно и немногословно, склонен к длительным паузам, тогда как второй весьма откровенен и словоохотлив.

Более того, в культурах с низким подтекстом общий для всех опыт меняется постоянно и радикально, неминуемо вызывая разрыв между поколениями. В иммигрантских сообществах наподобие Соединенных Штатов, увы, существует печально известная проблема непонимания между родителями и детьми и нескончаемых споров между ними. С сужением подтекста герои становятся более говорливыми и открытыми.

Силы противодействия

Пока герой преследует свой объект желания, он сознательно или интуитивно совершает действия, которые, как он надеется, вызовут сочувственную, поощряющую реакцию окружающего его мира и приблизят его к жизненному равновесию. Но вместо ожидаемой поддержки его действия вызывают противодействие и сводят на нет все усилия. Мир реагирует иначе, гораздо сильнее, по контрасту с тем, к чему готовился герой. Такое крушение ожиданий может отдалить героя от объекта желания или, наоборот, приблизить к нему, но, отрицательное это событие или положительное, оно совсем не таково, как герой себе представлял.

Понятие «силы противодействия» совсем не обязательно относится к антагонисту или злодею. Злодеи действуют в определенных жанрах, и на своем месте злодей вроде Терминатора может стать великолепным антагонистом. Под силами противодействия я подразумеваю силы, противоборствующие с героем на одном или на всех четырех уровнях конфликта.

1. Конфликт физический. Титанические силы времени, пространства и каждый объект во Вселенной, сотворенной человеком и природой. Нет времени доделать требуемое до конца, чтобы что-нибудь получить, надо отправляться за тридевять земель, в природе постоянно случаются катаклизмы — от торнадо до эпидемий. К этим силам природы жанры фэнтези добавляют еще и волшебные силы, необыкновенные по мощи и разнообразные по проявлениям.

2. Конфликт общественный. Могущественные социальные институты и люди, правящие ими. Все уровни управления и

используемые ими юридические системы, все религии, военные круги, корпорации, школы, больницы и даже благотворительные общества. Каждый институт формирует сам себя как пирамиду власти. Ты завоюешь ее? Или потеряешь? Как ты движешься по этой пирамиде — вверх или вниз?

3. Конфликт личный. Непростые личные взаимоотношения с друзьями, семьей, любимым человеком, которые могут простираться от неверности и развода до мелочных свар из-за денег.

4. Конфликт внутренний. Борьба противоположных сил в сознании, теле, эмоциях героя. Что делать, когда память тебе изменяет, тело не повинуется, а чувства одерживают безоговорочную победу над здравым смыслом?

В динамике истории силы этих разных уровней выстраивают ее стержень, расширяют и углубляют повествование. По мере нарастания сложностей главный герой реагирует, все чаще и чаще обращаясь к своей силе воли, все больше и больше черпая из своих умственных, эмоциональных и физических возможностей, прилагая все больше и больше усилий для восстановления жизненного равновесия^[55].

Хребет действия

Хребет действия истории — это дорога, по которой идет герой в вечном поиске своего объекта желания. Его упорство, ведомое сверхнамерением, борется с противодействующими силами, двигает весь рассказ — от запускающего инцидента через все перипетии до критически важного решения, принимаемого героем, и высшей точки развития действия, оканчивающегося моментом разрешения.

То, что главный (да и любой) герой делает от сцены к сцене или произносит от реплики к реплике, есть не более чем тактика поведения. Ведь не важно, что происходит на поверхности, какая внешняя деятельность привлекает наш глаз и слух, — мощный, несгибаемый хребет действия главного героя лежит под каждой сценой.

Так как люди — это основной источник всех жизненных осложнений, самым основным видом деятельности, идущим вдоль хребта действия, является разговор. Подобно пяти главным двигателям истории (инциденту, нарастающим сложностям, кризису, высшей точке, разрешению), разговор также проходит

через пять стадий: желание, чувство противоречия, выбор действия, действие-противодействие, исполнение.

Именно исполнение становится тем средством, которое переводит действие героя в его мир. Чаще всего оно выступает в виде речи, но может быть и сжатым кулаком, и пылким поцелуем, и тарелкой, кинутой через всю комнату, и коварной улыбкой — в общем, любым невербальным действием, которое сопутствует диалогу или подменяет его.

Представьте себе: вы — начинающий писатель. В этой загадочной области, где вы скрываетесь от мира, вы ощущаете уязвимость, потому что жизнь швыряет вас, как волна щепку. Вы грезите о творческом триумфе, который принесет ощущение целостности и равновесия: это будет роман, пьеса или сценарий непревзойденного качества (*объект желания*). Ваша потребность в художественном успехе (*сверхнамерение*) движет вашу писательскую жизнь (*хребет действия*).

Вы усаживаетесь (*сцена*) и приступаете к исполнению своего желания, пробуя написать страницу диалога (*выбор действия*) в надежде, что он приоткроет внутреннее содержание героев и событий будущей истории (*намерение сцены*). Но еще до начала работы вы понимаете, что вступили в противоборство с целой ордой всячески мешающих сил: звонит мама, проснулся ребенок, от страха неудачи сосет под ложечкой, в ухо как будто кто-то шепчет: «Откажись!» (*источники антагонизма*). Столкнувшись со всем этим, вы предпочитаете не вставать из-за стола и продолжать свое дело (*выбор действия*). Вы пишете и переписываете один и тот же отрывок (*действие*). Но диалог все время спотыкается, запинается, становится все хуже и хуже (*силы антагонизма*). Вы ругаете себя за свое неумение, посылаете самого себя по известному адресу (*выражение*). И вдруг, как бы из ниоткуда, в уме возникает совершенно новый поворот (*противодействие*). Вы буквально строчите диалог, который наполняет сцену необыкновенной силой (*действие*). И вот, откинувшись на спинку стула, в удивлении вопрошаете: «Как же это вышло» (*выражение*)?

Каждое непосредственное желание и действие, пусть даже самое тривиальное, даже такое ничтожное, как глоток кофе, каким-то образом связано с вашим будущим желанием и стремлением к литературным достижениям. Миг за мигом ваша жизнь движется по хребту действия: от желания к ощущению антагонизма, затем — к

выбору действия, действию-противодействию и, наконец, к выражению.

Как у вас, так и у ваших героев. Как в вашей жизни, так и в ваших историях^[56].

Ход истории

Сцены вдоль хребта действия не только движутся от положительных к отрицательным зарядам ценностей истории, но еще и по дуге, вместе с развитием конфликта. Пока герой рвется к своему объекту желания, противоборствующие силы растут, вызывают в нем все новые и новые способности и возможности, все страшнее грозят ему, требуют огромной силы воли, чтобы принимать все более рискованные решения.

И вот настает миг, когда герой перепробовал все варианты действий, кроме одного. Оказавшись перед лицом самого сильного и сосредоточенного на нем самом жизненного конфликта, главный герой должен выбрать заключительное действие в последней попытке привести свою жизнь в равновесие. Он принимает решение для преодоления своего кризиса, выбирает действие, совершает его. Спустившись с высшей точки, он или получает желаемое, или нет. Вот и все. Последняя разрешающая сцена может связать воедино все концы, помочь читателю/публике собраться с мыслями и привести в порядок эмоции^[57].

Поворотные точки

В идеале каждая сцена содержит в себе поворотную точку. Она активизируется в тот момент, когда главная ценность сцены динамично меняет свой знак с «+» на «-» или наоборот. При этом герой оказывается дальше от своего объекта желания или ближе к нему. Поворотные точки двигают историю вдоль хребта действия к удовлетворению или неудовлетворению желания главного героя в кульминации.

Поворотную точку можно создать одним из двух способов: действием или открытием. Событие разворачивается с помощью непосредственного, прямого действия либо раскрытия (открытия) секрета или прежде неизвестного факта. А так как диалог может выражать как действия («Я уезжаю навсегда»), так и нести новую информацию («Я женился на тебе из-за твоих денег»), он способен изменить ценность, заложенную в сцену действием, открытием или

и тем и другим. Если в сцене нет поворотной точки, если заряд ценности не изменяется, то сцена — всего-навсего бессобытийный отрывок, заполненный экспозицией. Несколько таких сцен подряд — и история становится непоправимо скучной^[58].

Движение сцены

«Движение» подразумевает постоянное наложение событий друг на друга. Сцена создает поворотную точку, которая движет основную линию истории, перекрывая поворотную точку предыдущей сцены. Каждая последовательность событий вызывает некое небольшое изменение, результат которого перекрывает воздействие предыдущего изменения на жизнь героев. Каждая высшая точка акта представляет собой большой взрыв.

Не важно, слегка, умеренно или сильно, сцена меняет историю; сцена движется сама в себе, выстраивает такты поведения, так что каждое действие-противодействие перекрывает предыдущий такт в движении к поворотной точке^[59].

Такт

Подобно тому как движение физических объектов повинуетя третьему закону Ньютона, каждое словесное действие вызывает противодействие. **Такт** представляет собой единицу построения сцены, содержащую и действие, и противодействие. Как правило, ответ приходит извне, но может прозвучать и внутри действующего героя.

Допустим, герой *A* должен оскорбить героя *B*. Герой *B* может отреагировать каким угодно количеством способов, оскорбив в ответ героя *A* или посмеявшись над ним. Или же герой *A* может отреагировать на собственное действие и попросить прощения. Или герой *A* может пожалеть о сказанном, почувствовать угрызения совести, но хранить молчание. Или герой *B*, не говорящий по-английски, может встретить оскорбление улыбкой. Эти моментальные действия и противодействия выстраивают сцену. В идеале каждый такт накладывается на предыдущий и ведет к следующему. Такое постоянное перекрывание более ранних тактов внутри сцены порождает движение сцены, выстраивает такты сцены относительно ее поворотной точки^[60].

Такты лучше всего распознаются по герундиям. Герундий — это существительное в английском языке, которое называет действие

при помощи добавления к глаголу окончания *-ing*^[61]. Так, четыре только что разобранных нами примера можно обозначить словами «оскорбление/высмеивание», «оскорбление/извинение», «оскорбление/сожаление», «оскорбление/приветствие». Применение герундия для обозначения действия, стоящего за репликами диалога, кажется мне лучшим способом избежать лобового письма.

Пять уровней поведения героев

Когда герои применяют слова для достижения желаемого, сбивчивая беседа обретает сосредоточенность диалога. Словесное действие и поведение героя в целом проходят пять обязательных уровней: желание-антагонизм-выбор-действие-исполнение. Люди нередко действуют и противодействуют в одно мгновение, и кажется, что эти ступени сливаются, пролетают вихрем от первой до последней. Но так бывает в жизни, а не в творчестве. Не важно, насколько быстро и естественно все совершается, пять ступеней будут присутствовать обязательно. Чтобы как можно лучше уяснить поток поведения героя, рассмотрим эти пять ступеней пристальнее, как бы в замедленной съемке.

1. Желание. Как только жизнь героя выбивается из равновесия (*запускающий инцидент*), он, противодействуя, задумывается (или по крайней мере ощущает), чего ему непременно нужно достичь для восстановления жизненного равновесия (*объект желания*). Его непреодолимое стремление достичь объекта желания (*сверхнамерение*) мотивирует активный поиск (*хребет действия*). Двигаясь по хребту истории в каждый отдельный момент (*сцена*), он должен удовлетворять сиюминутное желание (*намерение сцены*), чтобы продвинуться к своему объекту желания. Основное, главное желание, намерение сцены и сверхнамерение влияют на то, какое действие он выбирает и совершает. Но его выбор ограничивается подспудными желаниями, определяющими то, что он не может или не будет делать.

2. Чувство противоречия. До того, как герой начнет действовать, он должен ощутить или осознать противоборствующие силы, которые стоят у него на пути. Сколько в его понимании сознательного или подсознательного, реалистичного или ошибочного, зависит от психологии самого героя, природы ситуации, в которой он оказался, и истории, которую рассказывает автор.

3. Выбор действия. После этого герой решает совершить некое особое действие, чтобы вызвать реакцию своего мира, которая продвинет его к осуществлению намерения сцены. И опять: степень обдуманности или спонтанности выбора соотносится с природой героя и его ситуацией.

4. Действие. Герой может совершить физическое, словесное действие или их комбинацию. Желание — источник действия, а действие — источник диалога.

5. Исполнение. Автор придумывает диалог в соответствии с тем, сколько слов действие героя требует для своего выполнения.

Чтобы создать сцену, автор должен разорвать связи в этой цепочке поведения и подробно рассмотреть каждое звено. (Насколько сознательно или подсознательно это «рассмотрение», сильно зависит от писателя. Оскар Уайльд заметил как-то, что автор тратит утро, чтобы поставить запятую, и проводит день, убирая ее. На то он и Уайльд. Для некоторых писателей запятые не более чем знаки препинания.) Идеальный диалог требует больших временных затрат, и именно на этом уровне писатель восстанавливает все связи в цепочке, которые нужны актеру, чтобы сыграть, а читателю — чтобы прочесть.

Нельзя совершенно точно знать, что скажет герой на пятом уровне, пока мы не ответим на вопросы: чего он хочет? Что мешает ему получить желаемое? Какое действие он выберет, чтобы получить его?

Сцена живет не в процессе разговора, но в действии, которое в разговоре совершает герой. Поэтому, приступая к написанию диалога, мы обязаны задать вопросы и получить ответы, с которыми пройдем по всем уровням — желание, антагонизм, выбор действия и, наконец, исполнение, — чтобы придать сцене форму и «развернуть» ее к новым переменам.

Предисловие к семи учебным примерам

Пять уровней поведения героя сливаются, как звуки в симфонии, и создают подтекст, выражаемый в диалоге. Чтобы показать этот процесс в действии, подробно изучим пять сцен: две из телеспектаклей и по одной из пьесы, романа и сценария, плюс два отрывка из нарративизированного диалога в прозе. Качество конфликта определяет качество действия, а качество действия определяет качество разговора. Получается, что поведение героев,

динамика тактов, а прежде всего, тональность каждой сцены диалога проявляются семью совершенно различными способами в следующих шести разделах.

Уравновешенный конфликт: в эпизоде «Тони» из сериала «Клан Сопрано» автор сценария Дэвид Чейз вместе с соавтором Теренсом Уинтером бросают своих героев в непростой диалог-дуэль равных.

Комический конфликт: в эпизоде «Автор и еще автор» из сериала «Фрейзер» по сценарию Дона Сигела и Джерри Перзижиана уравновешенный конфликт раздувается до огромных масштабов.

Асимметричный конфликт: в фильме «Июминка на солнце» драматург Лоррэйн Хансберри противопоставляет агрессивное словесное действие одного героя и спокойное сопротивление другого.

Непрямой конфликт: в «Великом Гэтсби» герои Фрэнсиса Скотта Фицджеральда манипулируют друг другом при помощи слов, скрывающих антагонизм.

Отражающий конфликт: в главе 17 сравнивается применение нарратизированного диалога в двух романах: в «Барышне Эльзе» Артура Шницлера эта техника движет внутренний конфликт главной героини, борющейся с собой, тогда как в «Музее невинности» Орхана Памука герой рассказывает о своих внутренних битвах непосредственно читателю.

Подразумеваемый конфликт: в «Трудностях перевода» сценарист София Коппола держит своих героев внутри напряженного конфликта «Я» против «Я», которое создается в тени конфликтов, бывших в прошлом.

В следующих главах показан метод работы над анализом сцены, при котором сцена разделяется на составляющие, выявляются действия, лежащие в подтексте, обозначаются отглагольной формой слова и, наконец, рассматривается, как эти действия выражают себя в диалоге. Все начинается с того, что действие разбивается на такты.

За многие годы писатели разработали три различных определения термина «такт»^[62]. На самом первом этапе работы, когда контуры сценария намечаются в самом общем виде, некоторые называют этим словом поворотные точки истории: «в первом такте истории они знакомятся, во втором — влюбляются».

Драматурги и сценаристы часто вставляют это слово в скобках (такт) между репликами диалога, чтобы обозначить короткую паузу. Но для того, чтобы раскрыть, как внутренняя жизнь сцены влияет на диалог в ней, я пользуюсь термином «такт» в его первоначальном смысле: это единица действия/противодействия. Действие открывает такт, соответствующее противодействие закрывает его.

Ощущение фальши или безжизненности сцены редко возникает из-за языка диалога. Скорее всего, что-то не так с подтекстом. По этой причине мы разбиваем сцену на такты, чтобы выявить неверно сформированные действия в подтексте и противодействия, из-за которых произошли эти сбои. Умелый анализ указывает, каким путем идти, чтобы переустроить такты сцены, а вместе с этим заново переписать диалог в ней.

Не важно, сколько раз повторяется последовательность «действие/противодействие»: она создает один и только один такт. Сцена не может развиваться без изменения ее тактов, а такты не могут меняться без изменения героями своей тактики. И действительно, самый распространенный ранний симптом «недуга» сцены — это повторяющиеся такты: снова и снова герои прибегают к одной и той же тактике для совершения практически одинаковых действий, пользуясь каждый раз новыми словами, чтобы выполнить его. Близнецы скрываются за словесной оболочкой сцены, и нередко лишь вдумчивый, потактовый анализ выявляет эту скрытую неисправность.

Перед тем как двинуться дальше, стоит сделать некое предупредительное замечание: никто не научит вас писать. Я могу лишь наметить общий контур и функцию сцены, разложить ее на составные части, показать, какая внутренняя работа в них происходит. Хотя принципы создания сцены способствуют творчеству, они не есть творческий процесс как таковой. Шесть последующих глав представляют собой логический анализ уже совершенной, законченной работы. Мой разбор не предполагает знания процессов работы художника или учета его опыта.

Однако вот в чем я убежден: написание истории редко идет прямым путем. Творчество любит «загибы»: проба/ошибка, вверх/вниз, туда/сюда, один черновик, второй, третий. Знание правил устройства истории и сцены укрепляет работу, возбуждает идеи, подсказывает, как переписать, но автор обязан точно знать, как в творческом процессе использовать свой талант и опыт, чтобы двигаться от вдохновения к последнему черновику.

13. Уравновешенный конфликт

«Клан Сопрано»

Сериал «Клан Сопрано» шел на телеканале НВО с января 1999-го по июнь 2007 года. В 86 сериях рассказывается история Тони Сопрано, главы мафии Нью-Джерси, в исполнении Джеймса Гандольфини. Автор сценария Дэвид Чейз создал сложного, многомерного героя на основе ключевого противоречия: с одной стороны, Тони действует жестоко, тиранично, кровожадно; с другой — сам становится жертвой парализующих ночных кошмаров и неожиданных, необъяснимых панических атак.

Понимая, что такая подверженность панике может стоить ему жизни, Тони обращается за помощью к психиатру, доктору Дженнифер Мелфи (Лоррейн Бракко). В течение следующих четырех сезонов на сеансах разрешаются сложные моральные дилеммы, снимается сексуальное напряжение и приступы ярости у Тони.

В первой серии пятого сезона он убеждает себя, что по уши влюбился в Мелфи, и решает действовать. Тони часто флиртовал с ней, но теперь, как настоящий кавалер, дважды приглашает ее на ужин. Оба раза она отказывает ему, но он не сдается, пока не сталкивается с ней прямо у нее в офисе.

Сцену столкновения я разберу с учетом четырех основных режимов (условий): 1) как пять элементов поведения героев (желание, антагонизм, выбор, действие, выражение) переводятся в намерения и тактику героев в этой сцене; 2) как такты действия-противодействия образуют последовательность; 3) как соответствующие ценности постепенно изменяют свой заряд; 4) как глубинные мотивации питают диалог героев.

Я проведу анализ изнутри вовне, чтобы еще раз напомнить: речь героя представляет собой конечный результат всего того, что было раньше, поверхность, проявления жизни, которые встают за словами. Чем сильнее внутренняя сцена, тем ярче диалог.

Что ж, начнем... Если бы мы могли спросить Тони, чего он хочет (*желание*) и что мешает ему получить то, чего он хочет (*антагонизм*), он ответил бы, что желает завоевать любовь Дженнифер Мелфи, но она сопротивляется потому, что не видит в Тони хорошего парня. Намерение сцены с Тони заключается в соблазнении Мелфи, а его тактика (*действие*) — в попытках доказать, что он хороший.

Доктор Мелфи хочет помочь Тони справиться с эмоциональными проблемами (*желание*), но это невозможно (*антагонизм*), потому что он рвется перевести их отношения из профессиональных в личные. Намерение сцены Мелфи состоит в том, чтобы помочь Тони измениться к лучшему, а ее тактика (*действие*) — отражать навязчивые ухаживания, говоря ему нелицеприятную правду.

При этом, задумавшись о подоплеке романтических жестов Тони, мы ощути́м, что им движет жажда власти. Под личиной Ромео скрывается подсознательное желание обладать. Ему нужно доминировать над тем единственным человеком, который сам обладает над ним властью, то есть над доктором Мелфи.

Но Мелфи отвечает ему двойным ударом. Она знает правду о незрелой, социопатической натуре Тони. Перед ее высокими моральными стандартами и смелостью (*антагонизм*) Тони пасует. Темная сторона его личности желает взять реванш и убеждает героя затащить доктора в постель, где она испытает оргазм такой интенсивности, какого у нее в жизни еще не было. Как он полагает, после этого ее моральная броня даст трещину, она потеряет всякую способность сопротивляться и упадет прямо в его объятия. Следовательно, его подсознательное желание (*сверхнамерение*) состоит в том, чтобы подчинить себе Мелфи.

Доктор Мелфи говорит Тони, что хочет оказать ему помощь и вылечить; и безусловно, в сознании у нее «сидит» именно это. Но если мы заглянем за «фасад» осмотрительного профессионала, перед нами предстанет нечто противоположное осторожности и объективности: мы увидим рисковую искательницу приключений.

Обратим внимание: студенткой Мелфи могла избрать любую врачебную специальность, но стала психиатром. А теперь представим себе рабочий день психиатра.

Подумаем о силе ума и эмоциональной смелости, без которых нельзя войти в темноту больного сознания. Подумаем, как вредно для врача сочувственно выслушивать бессвязные, жестокие, трогательные признания невротиков и психопатов — и так час за часом, день за днем. Мне кажется, почти никто не стал заниматься этим, если бы в самой глубине души опасные блуждания в джунглях разума другого человека не казались волнующими.

Коренное противоречие доктора Мелфи сталкивает ее вроде бы осторожную «внешнюю оболочку» и истинный характер, склонный

к риску. Чтобы написать такую натуру, авторы вовлекают героиню в динамичные отношения с Тони Сопрано длиной в целую серию.

Вскоре после того, как доктор Мелфи приступает к лечению Сопрано, она узнает, что имеет дело с главой мафии. Сначала кажется, что ей не остается ничего иного, как только быстрее расстаться с таким пациентом, но мало-помалу она преодолевает отвращение и продолжает возиться с ним. Ее осторожные расспросы о его родителях часто провоцируют вспышки ярости и мешают сеансу. Но со временем ярость утихает, ей всегда удается укротить Тони, хотя она понимает, что в какой-нибудь далеко не прекрасный день его гнев может обернуться против нее.

К окончанию первого сезона Тони сообщает Мелфи, что его недруги хотят ее убить, подозревая, что при лечении он наверняка выдал ей какие-то секреты. Мелфи приходится скрываться, а Тони тем временем выслеживает и устраняет возможных убийц. Как только опасность отступает, Мелфи возобновляет сеансы с Тони.

Неровный ритм встреч доктора Мелфи со своим пациентом вызывает вопрос: зачем психотерапевту рисковать своей жизнью для излечения явно импульсивного, социально опасного преступника? Возможно, вот зачем.

Да, осознаваемое ею стремление к безопасности во взаимоотношениях врача и пациента маскирует ее истинное желание, но на самом деле подсознательно она хочет полностью противоположного: смертельного риска. Ее сверхнамерение — испытать взрыв эмоций, что возможно, лишь находясь в серьезной опасности.

На всем протяжении сцены в ней сводятся три ценности: вместе/врозь в отношениях доктора и пациента; самообман/самоуверенность в разуме Тони; и, наконец, самая главная, опасность/безопасность для жизни доктора Мелфи. В начале сцены два героя говорят друг с другом (положительный момент), Тони слеп в отношении своего морального облика (отрицательный), а самое главное, доктор Мелфи подвергается смертельной угрозе, оказавшись лицом к лицу со своим опасным пациентом (отрицательный момент).

В сцене два сильных характера сталкиваются в уравновешенном конфликте, развернутом в 13 тактах. В первых 12 тактах действия Тони соответствуют противодействиям доктора Мелфи, но в последнем все круто разворачивается, и героиня выставляет героя за дверь.

Далее я даю отрывок из телевизионного сценария. Сначала прочтите его весь, пропуская мой анализ. По ходу дела прислушивайтесь, как диалог звучит у вас в голове, а еще лучше, разыграйте его вслух и прочувствуйте, как герои эмоционально проживают конфликт; сначала сделайте это за Тони, потом — за доктора Мелфи.

Как только у вас появилось ощущение, что вся сцена сведена, прочтите ее вновь, но теперь уже с учетом моего анализа тактов, их подтекста, формирования действия.

ОФИС ДОКТОРА МЕЛФИ — РАННИЙ ВЕЧЕР

Пациенты уходят после группового сеанса; заходит Тони, похожий на потерявшегося маленького мальчика

Такт 1

Доктор Мелфи поднимает глаза, удивляется, что видит его.

МЕЛФИ. Энтони!

Тони смущенно опускает глаза; доктор Мелфи уверенно подходит к нему.

МЕЛФИ. Здравствуйте!

ТОНИ (застенчиво улыбаясь). Здравсьте...

ДЕЙСТВИЕ: Тони включает свое обаяние.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Мелфи подготавливается к неприятности.

ПОДТЕКСТ: В тот день Тони дважды пробовал пригласить доктора Мелфи на ужин и оба раза получил отказ. Тони понимает всю щекотливость ситуации, поэтому, входя, он разыгрывает чувствительность и застенчивость, рассчитывая вызвать ее симпатию. Она радостно приветствует его, но не понимает, зачем он снова здесь, и готовится к третьему столкновению.

Такт 2

ТОНИ (вручая конверт). Друг вот дал билеты... Ну, то есть билеты моего друга: он не может их использовать. Давайте съездим... (поясняет). Билеты на Бермуды (пританцовывая). Будет мансарда в отеле «Элбоу Бич».

МЕЛФИ (удивляясь). Я отказалась от приглашения на ужин, и поэтому вы зовете меня на отдых?

ДЕЙСТВИЕ: Тони делает ей предложение.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Мелфи называет его идиотом.

ПОДТЕКСТ: Тони сам купил эти билеты. Он не только врет, но и своим подспудным действием выставляет доктора Мелфи женщиной легкого поведения. Ужин на двоих может стоить долларов двести; уикенд в пятизвездочном отеле обойдется в несколько тысяч. Тони повышает ставки, полагая, что раньше она отклоняла его предложения из-за их дешевизны.

Неуважение и ложные надежды Тони оскорбляют доктора Мелфи, но, зная, что он склонен к жестокости, она уходит от прямой конфронтации и отвечает на его оскорбление риторическим вопросом. Эта известная словесная тактика не требует ответа; ответ заключен уже в самом вопросе. Так что, если бы нам нужно было переписать диалог Мелфи «в лоб», получилось бы примерно так: «Какой же это мужчина, если он думает, что я лягу с ним в постель только из-за Бермудов? Идиот, ясное дело».

Такт 3

ТОНИ. Моему другу они не нужны, и он отдал их мне. Что, их выбрасывать?

Доктор Мелфи молча смотрит на него.

ДЕЙСТВИЕ: Тони заявляет, что ни в чем не виноват.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Мелфи избегает конфликта.

ПОДТЕКСТ: Тони пробует отразить ее критику, делая вид, что его предложение — это не манипуляция, а всего лишь рачительность: он, можно сказать, пал жертвой щедрости друга.

Доктор Мелфи прекрасно понимает, что купленные билеты — своего рода взятка, но не разоблачает вслух его уловку, а делает своим оружием молчание. В правильном контексте оно может оказаться сильнее, чем произнесенное слово.

Такт 4

ТОНИ (продолжает). Я пускаю в ход тяжелую артиллерию. Так и маньяком стать недолго!

МЕЛФИ. Энтони, послушайте... Я не буду с вами встречаться. Не потому, что вы плохо выглядите и не потому, что я ожидаю худшего. Просто таково мое решение, и я прошу его уважать. Ведь я лучше знаю, что мне нужно. Хорошо?

Длинная пауза.

ДЕЙСТВИЕ: Тони бьет на жалость.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Мелфи обвиняет его.

ПОДТЕКСТ: обвиняя доктора в том, что она его унижает, Тони снова разыгрывает из себя жертву и прибегает к тактике оправдания, в расчете, что она его все-таки пожалеет.

Она же использует тактику «дело не в вас, а во мне» и вроде бы берет вину на себя. Но, услышав «Ведь я лучше знаю, что мне нужно», Тони настораживается. Говорит она совершенно открыто, но подразумевает, что он ей не подходит, потому что с ним что-то не так, в нем что-то прогнило.

Тони пришел к Мелфи в надежде на благосклонность, но, когда она намекает на его порочную натуру, наружу прорывается то подсознательное желание, которое двигало Тони все это время. Ему важно узнать ответ на главный вопрос своей жизни, который может дать лишь психиатр: «Что со мной не так?»

Такт 5

ТОНИ. Но дело ведь не в этике психиатров, нет?

МЕЛФИ. Зато благодаря моему решению вы сможете вернуться к лечению, если захотите. Тогда мы продолжим с того, на чем остановились.

ДЕЙСТВИЕ: Тони ищет выход из затруднительного положения.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Мелфи выводит его из затруднения.

ПОДТЕКСТ: На уровне сознания Тони все-таки не хотел бы оказаться лицом к лицу с правдой о себе самом, поэтому, если она сказала бы: «Да, это вопрос медицинской этики», то ему сразу стало бы легче и сцена закончилась бы. Но Мелфи предлагает ему болезненный, трудный путь лечения, который приведет к уверенности в себе.

Такт 6

ТОНИ. Вы не понимаете: я хочу вас!

МЕЛФИ. Мне это очень льстит.

ТОНИ. А я не за этим сюда пришел!

МЕЛФИ. Понимаю.

ДЕЙСТВИЕ: Тони говорит о своих чувствах прямо.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Мелфи тянет время.

ПОДТЕКСТ: Тони избегает ответа на прямо поставленный вопрос и делает грубое предложение в надежде, что перспектива секса как такового взволнует и отвлечет ее. Конечно, на нее это не действует. Она не отвечает прямо, то есть выгадывает время и прикидывает, на какую степень откровенности может отважиться.

Такт 7

ТОНИ. Тогда в чем дело? (пауза; он продолжает уже спокойнее). Я... я... я не могу вас понять.

МЕЛФИ. Энтони, во время общения я не осуждала вас и ваше поведение, как и положено психотерапевту...

ТОНИ. Ладно, с этим выяснили.

МЕЛФИ. ...но при более близких отношениях я не смогу молчать.

ДЕЙСТВИЕ: Тони напрашивается на неприятность.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Мелфи переступает черту.

ПОДТЕКСТ: Тони просит сказать ему правду, но доктор Мелфи понимает, что правда только разъярит его, и тянет время. Он настаивает, и через шесть тактов она наконец переступает границу между профессиональным и личным, подвергая себя серьезной опасности.

Такт 8

ТОНИ. О чем?

МЕЛФИ. Мои ценности... совершенно иные.

ДЕЙСТВИЕ: Тони старается загнать ее в угол.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Мелфи принижает его.

ПОДТЕКСТ: когда он усиливает натиск, стараясь добиться ответа, она оскорбляет его и второй раз дает понять, что прекрасно видит скрываемую им слабость.

Тони отлично чувствует подтекст. Когда она говорит, что ее ценности «совершенно иные», он осознает истинный смысл: «Мои ценности, очевидно, гораздо лучше ваших, но давайте не будем из-за этого ссориться».

Слово «ценности» сильно задевает Тони, он начинает сердиться, но старается держать себя в руках.

Такт 9

ТОНИ. Вам не нравятся мои ценности?

МЕЛФИ. Честно?

ТОНИ. Честно.

(напряженная пауза)

МЕЛФИ. Не нравятся.

ДЕЙСТВИЕ: Тони вынуждает ее к резкому ответу.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Мелфи отрицает ценность Тони как личности.

ПОДТЕКСТ: мерилом личности для нас является качество ценностей этой личности и действия, мотивируемые ими. Отвергая Тони, она тем самым обнуляет его личность.

Когда Тони приближается к Мелфи, та не отшатывается. Она с такой неожиданной силой говорит о своем к нему неуважении, что он оставляет свой угрожающий тон.

Такт 10

ТОНИ. Ну ладно (пауза). Например?

МЕЛФИ (смотрит на часы). Уже поздно, я...

ДЕЙСТВИЕ: Тони просит по-хорошему.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Мелфи дает ему последний шанс выйти из неловкого положения.

ПОДТЕКСТ: Тони чувствует себя беззащитным и, опасаясь худшего, смягчает свой тон. Доктор Мелфи, понимая, что ее откровенность душевно ранит Тони и, вероятно, разъярит его, предлагает ему выход — лучше ничего не знать.

Такт 11

ТОНИ. Нет-нет-нет, говорите! Ничего страшного.

МЕЛФИ. Что ж... Вы скрытный человек. Вы не уважаете женщин. Вы не уважаете людей в целом.

ДЕЙСТВИЕ: Тони напрашивается на худшее.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Мелфи готовится нанести удар.

ПОДТЕКСТ: настает момент, и Тони понимает, что ответ на вопрос, что с ним не так, разрушит его представление о себе, но решается идти до самого болезненного для себя конца.

Обратим внимание, что, когда доктор Мелфи озвучивает Тони эти горькие истины, языковыми средствами она старается смягчить удар. Она могла бы обозвать его лжецом, насильником, еще как-нибудь похуже. Но она хорошо контролирует себя, и мы слышим: «Вы скрытный человек», «Вы не уважаете».

Такт 12

ТОНИ. То есть я не люблю людей?

МЕЛФИ. Может, и любите, я не знаю. Вы все забираете силой или при помощи угроз.

ДЕЙСТВИЕ: Тони сомневается в себе.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Мелфи наносит первый удар.

ПОДТЕКСТ: до этого момента Тони ни секунды не сомневался, что любит свою семью, друзей и возлюбленных. Но вот доктор Мелфи показывает ему его же суть, тираническую натуру, и он не может ей возразить. Он облакает свое отрицание в форму вопроса, который вроде бы задает и себе, и ей.

Репликами и фактами доктор Мелфи постепенно разрушила самооценку Тони. Она отдает себе отчет, что он может ответить взрывом жестокости на унижение своего мужского достоинства. Перед ней встает дилемма: высказать все и столкнуться с жестокостью или промолчать, чтобы обезопасить себя. Она делает выбор и осмеливается добить его.

Такт 13

МЕЛФИ. (продолжает). Я не смогу с этим жить. Я не смогу быть свидетелем... насилия.

ТОНИ. Да пошла ты! (выходит, в ярости хлопает дверью, кричит из коридора) Овца тупая!

ДЕЙСТВИЕ: Мелфи наносит второй удар.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Тони убивает ее своими словами.

ПОДТЕКСТ: в такте 12 доктор ставит под сомнение моральный облик Тони, но в такте 13 дискредитирует всю его гангстерскую жизнь, а значит, все, с ним связанное.

За эти оскорбления он мог бы ее убить; за такое он убил не одного человека. Но вместо этого Тони выбегает из кабинета потому, что авторы определенным образом выстроили начало сцены. Когда Тони входил в офис доктора Мелфи, мимо него к выходу шли участники группового сеанса. Она заметила среди них Тони и позвала его. Иначе говоря, у них были свидетели. Если бы он напал на нее теперь же, эти люди могли бы стать свидетелями преступления. Он не дурак, чтобы сделать такую ошибку, поэтому выпаливает самые убийственные слова, которые ему известны.

Этот заключительный такт оборачивается едкой иронией. Доктор Мелфи говорит Тони, что не может быть свидетелем насилия, но мы подозреваем, что подсознательно она получает удовольствие от этого словесного столкновения с насилием и того адреналина, которое оно с собой несет.

Поэтому, хотя реплики Тони открывают каждый такт, кроме последнего, именно пассивная агрессия доктора Мелфи подводит всю сцену к высшей точке. Сначала она отвергает его сексуальные намеки, затем, в такте 4, провоцирует узнать, в чем дело, и, наконец,

исподволь подводит его к открытию, которого он страшится. По закону равновесия доктор Мелфи оказывается более сильной личностью; она контролирует ход всего конфликта, от начала до конца.

Движение подтекста

Просмотрите список действий в подтексте. Обратите внимание, как они развивают сцену: конфликт нарастает в первых четырех тактах, несколько ослабевает в такте 5, затем разгорается с новой силой, достигая высшей точки в такте 13. Затем посмотрите, как это движение сводит вместе три главные ценности сцены: 1) приязнь/ненависть в отношениях доктора и пациента колеблется в диапазоне от положительного до отрицательного; 2) удобный самообман Тони (положительная ирония) превращается в болезненное узнавание самого себя (отрицательная ирония); 3) серьезная угроза/спасение доктора Мелфи движется от отрицательного к положительному.

ТАКТ 1: включает свое обаяние / подготавливается к неприятности.

ТАКТ 2: делает ей предложение / называет его идиотом.

ТАКТ 3: заявляет, что ни в чем не виноват / избегает конфликта.

ТАКТ 4: бьет на жалость / обвиняет его.

ТАКТ 5: ищет выхода из затруднительного положения / выводит его из затруднения.

ТАКТ 6: выкладывает все напрямую / тянет время.

ТАКТ 7: напрашивается на неприятность / переступает черту.

ТАКТ 8: старается загнать ее в угол / принижает его.

ТАКТ 9: вынуждает ее к резкому ответу / отрицает его ценность как личности.

ТАКТ 10: просит по-хорошему / дает ему последний шанс выйти из положения.

ТАКТ 11: напрашивается на худшее / готовится нанести удар.

ТАКТ 12: сомневается в себе / наносит первый удар.

ТАКТ 13: наносит второй удар / убивает ее своими словами.

Чтобы увидеть, как внутренние действия проявляются в речи, сравним слова этих героев по трем параметрам: содержание, длина, темп.

Содержание

Тони вступает в сцену, чувствуя себя нелюбимым, опустошенным, страдающим от экзистенциального кризиса. Причины, по которым он всегда жил, сильно рискуя, больше не имеют значения. Люди в таком состоянии, естественно, задают себе вопросы: «Кто я такой?» и «Зачем всё?»

Обратим внимание, что половина реплик Тони — это вопросы. Все остальное — это ложь или мольба в надежде, что доктор Мелфи поможет ему заглянуть в себя, а именно этого он очень хочет. Только в последней реплике он не просит ответа, и, может быть, это его самый тихий, самый отчаянный крик о помощи.

Доктор Мелфи начинает сцену, находясь на высоте своего профессионального положения, во всеоружии знания. Умение лечить дает ей то, что она хочет: власть разгонять тьму в душах своих пациентов. Поэтому ее реплики представляют собой утверждения, ответы на вопросы Тони, которые она дает медленно, а иногда и уклончиво.

Длина

Как указано в главе 7, когда люди теряют контроль над своими эмоциями, то их слова, фразы и предложения становятся короче. Напротив, когда люди властвуют над собой — удлиняются.

Тони изъясняется короткими словами; самое длинное его предложение состоит из десяти слов. Доктор Мелфи пользуется словами подлиннее, а ее предложения доходят до 25 слов. В каждом из предложений доктора Мелфи мы находим существительное, глагол и объект; Тони часто сводит все значение к одному слову: «билеты», «Бермуды», «говорите».

Темп

В спортивном соревновании выигрывает тот, кто выдерживает темп игры. Это правило в общем применимо и к жизни. Прежде всего, заметим, как порывистые интонации Тони и размеренные ответы доктора Мелфи зеркально отражают их совершенно противоположные эмоциональные состояния. Потом сопоставим обрывочные фразы Тони («Ну ладно... Например?») и развернутые, медленные ответы доктора Мелфи. Тони идет напролом в начальных тактах, но в конце концов доктор начинает контролировать темп сцены. Она никуда не спешит, осторожничает и терпит поражение.

Наконец, хотя глава 9 в общем правильно утверждает, что повторы — враг хорошего текста, как всегда, нет правил без исключений. Подобно волнам, которые бьются о берег, повторы в речи Тони показывают, как в нем нарастают гнев и смущение. Например, он пять раз повторяет «ну ладно», последние два раза обещая не обижать ее, хотя в поворотной точке он сделал бы это («Да пошла ты! Овца тупая!»).

Если вы не видели сцену на экране, посмотрите ее, чтобы понять, как контрасты в содержании, длине и темпе речи помогают актерам исполнять свои роли.

Кажется, что эмоции рождаются в животе и растекаются по всему телу. Поэтому преподаватели актерского мастерства учат своих студентов думать не головой, а телом. Плохие актеры стараются действовать как кукловоды и командами дергают за нити самих себя; хорошие актеры позволяют конфликту развиваться внутри — они следуют за своим героем.

Играть «по наитию» можно только в том случае, если текст и подтекст позволяют телесно ощутить смысл слов, так что идея и эмоция сливаются в непосредственном, живом, кажущемся спонтанным диалоге. Сценарий «Клана Сопрано» и огромный талант Джеймса Гандольфини принесли фильму множество наград: «Эмми», приз Гильдии сценаристов, «Золотой глобус».

14. Комический конфликт

Герои в сцене следуют некоему вторичному желанию (намерение сцены), которое, в свою очередь, обусловлено первичным желанием, общим для всей истории (сверхнамерение). Если рассмотреть все существующие истории в жанрах от трагедии до фарса, то мы увидим, что драматические и комические герои стараются удовлетворить эти желания, пользуясь совершенно разными стилями диалога.

Это понятно: образы мышления у двух типов персонажей совершенно различны. Они мыслят и говорят по-разному. Стилистика диалога для одного и для другого требует применения совершенно различных техник.

Драматический герой борется с жизненными невзгодами более-менее осознанно. Он обладает гибкостью разума, которая позволяет отступить от края и успеть подумать: «Ага, вот это меня чуть не убило». Всегда не обязательно, что эта здравая мысль остановит его, но он осознает и скрытую иронию ситуации, и риск. Так, Тони Сопрано рвет и мечет от гнева, но ему достает ума не совершать убийство на публике.

Комического героя делает смешным негибкое мышление. Им владеет одно-единственное желание, и он будто не видит и не слышит ничего, кроме его зова. Например, в сцене, которую я буду сейчас разбирать, два психиатра (а значит, два профессионала, которые, понятно, все лучше знают) так глубоко вникают в проблему детского соперничества между братьями и сестрами, что чуть не убивают друг друга.

В былые времена мономания комического героя называлась его «юмором». В 1612 году драматург Бен Джонсон написал стихотворный пролог к своей комедии «Каждый по-своему». В нем он выдвинул теорию, характерную для средневековых представлений о физиологии, о сочетании в теле четырех жидкостей (гуморов): крови, флегмы, желтой и черной желчи, которое определяет темперамент каждого человека. (Не знаю, почему в этом списке нет сексуального «гумора», но мне он представляется исключительно важным.)

Джонсон воспользовался этой теорией как метафорой для своего комического героя. В его определении юмор возникает, «когда некое особенное качество настолько овладевает человеком, что стягивает

все его стремления, весь дух и все силы в единый поток, который течет своим путем»^[63].

В моих лекциях о комедии я называю это «некое особенное качество» слепой одержимостью. Как отмечалось в главе 11, у комического героя желание усиливается до степени одержимости. Фиксация на нем столь сильна, что герой уже не может от него отказаться. Все стороны его личности связаны с желанием; без него герой не смешной. Мало того, одержимость его ослепляет. Он не может не следовать за своим желанием, но не замечает, что им завладела мания. Со стороны он представляется сумасшедшим невротиком; для него такая одержимость — норма.

Ярким примером персонажа такого типа можно считать инспектора Жака Клузо (в исполнении Питера Селлера и других актеров), главного героя 11 фильмов о Розовой пантере. Не замечающий собственную некомпетентность Клузо помешан на совершенстве. Каждый час своего активного бодрствования он посвящает тому, чтобы стать лучшим в мире детективом.

Бывает, что главные комические герои — Элви Сингер в фильме Вуди Аллена «Энни Холл» или Ларри Дэвид из сериала Ларри Дэвида «Умерь свой энтузиазм» — бдительно пресекают одержимость в самом ее начале, опасаясь любых признаков невроза. Но они не понимают, что навязчивое самокопание уже есть слепая одержимость. Чем серьезнее и упорнее эти два типа занимаются доморощенным психоанализом, тем более истеричными они становятся.

Слепая одержимость главного комического героя обычно прослеживается в самых обычных свойствах его характера, которые придают ему убедительность, делают его личность многомерной, а его самого — единственным в своем роде. При этом жанр комедии налагает определенные ограничения на многомерность и вот почему: шутки требуют объективности. Смех рождается в тот момент, когда в уме вдруг сталкиваются две несовместимые мысли. Если их нелогичность замечают не сразу, вместо смеха происходит замешательство. Таким образом, читатель/публика не должны отвлекаться на сопереживание.

В главе 11, когда мы разбирали пример из сериала «Студия 30», я ввел определение противоречия как качества, присущего человеческой натуре: это может быть противоречие между внешними характеристиками и внутренними качествами героя (пример — романтический шарм Джека Фоули и его бандитская

этика в фильме «Вне поля зрения») или же глубокое внутреннее противоречие (пример — Макбет, идущий по трупам в своем стремлении стать королем и его страшнейшие угрызения совести, связанные с тем, что он делает).

Глубокое противоречие (как то, что мы видели у Тони Сопрано) приводит читателя/публику к сочувствию, идентификации себя с героем и желанию, чтобы у него все сложилось благополучно. Мы всячески приветствуем сочувствие в драме, однако в комедии сострадание герою не позволяет смеяться над ним, а значит, нежелательно.

По этой причине почти все главные герои в комедии не так сложны, как в драме, и почти ни один из них не находится в подсознательном конфликте с самим собой. Противоречия комического героя заключены в его самовосприятии и реальности, в том, кем герой считает сам себя и кем он является на самом деле.

Типажи комедии — чудаки, дивы, качки, недалекая молодая девица из богатой семьи, хлыщ, хвастун, зануда, фанат и т. д. — всецело поглощены своей одержимостью, потому что у них нет других черт, кроме этой. Вам может показаться, что создание свежего, нестандартного диалога для таких «плоских» персонажей — непосильная задача. И действительно, это камень преткновения для многих комедий. Слишком часто слепая одержимость заставляет второстепенных героев говорить самыми банальными словами и демонстрировать самые клишированные реакции.

«Фрейзер»

Питер Кэйси, Дэвид Ли, Дэвид Энджелл создали сериал «Фрейзер» как продолжение самого рейтингового сериала 1980-х «Веселая компания» и населили его персонажами, каждый из которых обладает какой-либо одержимостью. Сериал показывали на канале NBC с 1993 по 2004 год, он получил рекордное количество премий «Эмми» — 37. Он рассказывает о психиатре Фрейзере Крейне (Келси Грэммер), его брате Найлзе (Дэвид Хайд Пирс) и людях, которые так или иначе участвуют в жизни обоих.

У Фрейзера и Найлза много одних и тех же страстных одержимостей. Они становятся сверхнамерениями, которые сплетаются с линией сюжета или выпадают из нее, сводят все 264 серии в 11 сезонов, образуют строгие последовательности: и Фрейзер, и Найлз до смерти боятся попасть в неловкое положение; оба жаждут общественного, интеллектуального и культурного статуса, и это приводит к излишней, зачастую высокомерной претенциозности; и, как всякие уважающие себя комические персонажи, они помешаны на сексе.

В одном из эпизодов первого сезона, названном «Автор и еще автор», Фрейзер и Найлз подписывают договор с издателем на книгу о психологии соперничества братьев и сестер в одной семье. Как они полагают, работа не составит никакого труда: ведь они братья и к тому же оба психиатры. Увы, они дотянули до последнего дня и не написали еще ни строчки.

Отчаявшись, они запираются в номере гостиницы и с великим трудом сочиняют первое предложение. Но тут их охватывает страх возможного провала: «Что скажут люди, если у нас не получится?» Все писательские навыки тут же парализуются, и они весь день только и делают, что опустошают мини-бар.

Первые четыре такта вводят ценность унижения/гордости, но этот страх быстро перерастает в поистине грандиозную одержимость длиной в целую серию: они завидуют друг другу и все время соперничают, то есть переживают как раз то, о чем силятся написать. В фильме сцена идет 3 минуты 14 секунд и заканчивается открытым столкновением крайне неуравновешенных Фрейзера и Найлза.

Как и в предыдущей главе, я проанализирую сцену с двух точек зрения. Глядя извне, я рассмотрю такты действия-противодействия,

которые определяют не только направление движения сцены, но и изменение ее ценностей. Глядя изнутри, я буду следить за этапами поведения — желанием, чувством противоречия, выбором, действием, — которые переводят намерения и тактику Фрейзера и Найлза в экспрессивный диалог.

Текст сцены набран курсивом. Прочтите его целиком, а потом еще раз — с учетом моих замечаний.

НОМЕР ГОСТИНИЦЫ. РАННЕЕ УТРО

Найлз клюет носом над клавиатурой компьютера; Фрейзер одергивает шторы.

Такт 1

ФРЕЙЗЕР (при виде солнечного света). Боже мой! Рассвет! Пятница! (обернувшись к брату). Найлз, придется признать: мы не можем работать вместе. Книги не будет!

НАЙЛЗ. С таким отношением — конечно.

ДЕЙСТВИЕ: Фрейзер убеждает Найлза смириться с поражением.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Найлз возлагает на Фрейзера вину за неудачу.

ПОДТЕКСТ: Фрейзер и Найлз начинают сцену, имея одно и то же намерение: исправить ошибку. К чести Фрейзера, он готов разделить вину с братом, а вот Найлз из гордости перекладывает всю свою вину на брата. Они тут же становятся противниками и следующие четыре такта только и делают, что нападают друг на друга. Сначала их оскорбления маскируют обвинения, но к шестому такту маски сбрасываются.

ТЕХНИКА: создание комедии требует умелого пользования преувеличением. Чрезмерное искажение само по себе часто вызывает смех, но его основная функция — создать достаточное расстояние между героями и читателем/публикой, так что мы можем сравнить их поведение с тем, которое в обществе принято считать нормальным, и понять, что герои смехотворно не соответствуют этому образцу.

Обратим внимание на первую реплику Фрейзера: он мог бы просто воскликнуть «Рассвет!», а не взывать к богу. Комический диалог весь зиждется на преувеличении (хотя и преуменьшение — тоже вид гиперболы).

Такт 2

ФРЕЙЗЕР. Да ну? Все, толстая тетя спела, занавес опустился... Идем домой.

НАЙЛЗ. Я должен был понять, что ты сразу сдашься. Это же не твоя мечта. Зачем печалиться, мистер Крутой Радиоведущий?

ДЕЙСТВИЕ: Фрейзер обзывает Найлза идиотом.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Найлз обзывает Фрейзера снобом.

ПОДТЕКСТ: Фрейзер обвиняет Найлза в том, что он не замечает очевидного. Для таких людей у нас есть название — идиоты. В свою очередь, Найлз обвиняет Фрейзера в чрезмерном высокомерии. Для таких людей у нас есть название — снобы. Их обвинения оскорбительны, всегда по-книжному изысканны.

И Фрейзер, и Найлз — любители искусства: обратите внимание, что Фрейзер пользуется театральными и оперными метафорами, когда заявляет, что работа закончена.

Такт 3

ФРЕЙЗЕР. Так вот почему у тебя истерика! Ты мне завидуешь!

НАЙЛЗ. Это не истерика, и я не завидую. Просто меня достало! Достало все время быть вторым. Я захотел стать психиатром, как мама, задолго до тебя. Но ты был старше и всего добивался первым. Ты первым женился, первым подарил папе внука, которого он всегда хотел. Пока я задумывался о том, что хорошо бы поесть, ты уже всю сосал титьку!

ДЕЙСТВИЕ: Фрейзер называет Найлза капризным ребенком.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Найлз называет Фрейзера высокомерным выскочкой.

ПОДТЕКСТ: обвинения Фрейзера бьют в самую точку. Найлз перечисляет подростковые обиды, обвиняя Фрейзера в том, что он всегда был первым во всем и этим вдребезги разбивал все его мечты. Спасая свою гордость, Найлз смешивает совпадение со злонамеренностью, а это огромное преувеличение.

ТЕХНИКА: несообразность метафоры «младенческой еды» настроению такта вызывает в этом месте смех, но на самом деле она очень точно соответствует дальнейшему развитию сцены. Вся эта сцена напоминает метафору на фильм «Загадочная история Бенджамина Баттона»: оба брата возвращаются в первые дни своего детства, так что в высшей точке сцены Фрейзер может заново «проиграть» неудавшееся убийство Найлза.

Такт 4

ФРЕЙЗЕР. Ты оплакиваешь то, чего уже не изменить!

НАЙЛЗ. Ты бы не стал ничего менять! Тебя все устраивает!

ДЕЙСТВИЕ: Фрейзер обзывает Найлза мазохистом.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Найлз обзывает Фрейзера садистом.

ПОДТЕКСТ: Фрейзер обвиняет Найлза, что он вопит из-за пустяков. Для тех, кто жить не может, чтобы не пострадать, у нас есть название — мазохисты. Найлз, в свою очередь, обвиняет Фрейзера, что тот упивается страданиями брата. Для тех, кто получает удовольствие от созерцания страданий других, у нас есть название — садисты. Оба брата, психиатры по профессии, наносят друг другу запрещенные удары ниже пояса.

ТЕХНИКА: любая шутка состоит из двух частей — завязки и развязки. Завязка аккумулирует энергию; развязка взрывается смехом. Энергия комического имеет три источника: защитные эмоции, агрессивные эмоции, секс. И если мы заглянем в глубину подтекста комического, то обнаружим там много страшного и дикого. Но с другой стороны, чем сильнее завязка, тем громче смех.

Ваше дело — соглашаться или нет с моим мрачным толкованием, но, когда мы доберемся до конца, оглянитесь и задайте вопрос, верно ли оно.

Такт 5

ФРЕЙЗЕР. Забудь, Найлз!

НАЙЛЗ. Не могу забыть! Меня каждый день тыкают в это носом. Я член совета Ассоциации психиатров, мои работы уважают в академических кругах, четверо моих пациентов были выбраны на политические посты, но на автобусах красуется твоя жирная физиономия!

ДЕЙСТВИЕ: Фрейзер обзывает Найлза плаксой.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Найлз обзывает Фрейзера выскочкой.

ТЕХНИКА: обратим внимание, как авторы выстраивают шутку в такте 5. Они применяют технику под названием «сделай возвышенное тривиальным».

Гнев Найлза на несправедливость судьбы подпитывает завязку, но вся энергия уходит в перечисление уважаемых общественных институтов: «ассоциация психиатров»; «академические круги», «политические посты». И вдруг — банальная концовка: «На автобусах красуется твоя жирная физиономия».

ПОДТЕКСТ: Найлз понимает, что Фрейзер гордится своей физиономией на автобусах. Здесь он в последний раз оскорбляется.

Ценность оскорбления/гордости исчерпала себя, и теперь в дело вступает другая ценность, глубоко укорененная в детском соперничестве: победа/поражение.

Такт 6

ФРЕЙЗЕР (возмущенно). Мое лицо не жирное!

НАЙЛЗ. Да ладно! Эти орехи ты решил припасти на зиму?

ДЕЙСТВИЕ: Фрейзер защищается.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Найлз нападает.

ПОДТЕКСТ: к шестому такту подтекст выходит на уровень текста, поэтому в последующих тактах герои относительно прямолинейны.

Такт 7

ФРЕЙЗЕР. Я хотя бы не хиляк!

НАЙЛЗ. Ты кого назвал хиляком, жирдяй?

ФРЕЙЗЕР. Тебя! Хиляк!

НАЙЛЗ. Жирдяй!

ФРЕЙЗЕР. Хиляк!

НАЙЛЗ. Жирдяй!

ФРЕЙЗЕР. Хиляк!

НАЙЛЗ. Жирдяй!

ДЕЙСТВИЕ: Фрейзер называет Найлза уродом.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Найлз называет Фрейзера уродом.

ТЕХНИКА: точно выбранное слово «хиляк» очень правильно характеризует Фрейзера. Но контекст обзывания здесь теряется, потому что, по правде говоря, он гораздо больше жирдяй, чем Найлз хиляк. Он приперт к стенке и переходит от словесного к физическому действию.

Такт 8

ФРЕЙЗЕР. Извинись!

НАЙЛЗ. Заставь меня!

ДЕЙСТВИЕ: Фрейзер сжимает кулаки.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Найлз сжимает кулаки.

ПОДТЕКСТ: говоря «сжимает кулаки», я имею в виду, что они мысленно и эмоционально готовятся к драке.

Такт 9

ФРЕЙЗЕР. И заставлю!

НАЙЛЗ. Что-то сомневаюсь!

ДЕЙСТВИЕ: Фрейзер решает, куда будет бить.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Найлз провоцирует его на удар.

ПОДТЕКСТ: в этом коротком такте братья решают, насколько далеко они могут зайти в решении драться. Фрейзер решает начать с легкого воздействия.

Такт 10

ФРЕЙЗЕР. А! (вырывает несколько волосков с груди брата) Вот тебе!

Найлз сгибается от боли.

ДЕЙСТВИЕ: Фрейзер нападает на Найлза.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Найлз готовится к контратаке.

ПОДТЕКСТ: крича и корчась, Найлз объявляет открытую войну.

ТЕХНИКА: после всех грозных слов вырывание волосков с груди предстает очень сильным комическим преуменьшением. Обратим внимание, как повторение «заставь/заставлю» придает ритм игре актеров и выстраивает сцену.

Такт 11

Фрейзер оборачивается, чтобы выйти, но Найлз кидается через всю комнату, прыгает Фрейзеру на спину, бьет его головой о дверь. Завязывается драка.

ФРЕЙЗЕР (кричит). Найлз! Найлз! Перестань! Мы психиатры, а не мужланы!

ДЕЙСТВИЕ: Найлз нападает на Фрейзера.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Фрейзер обманывает Найлза.

ПОДТЕКСТ: Фрейзер мог бы выразиться проще: «Мы врачи, а не борцы». Он, желая уязвить Найлза, точно называет их престижную медицинскую специальность, да еще добавляет слово «мужланы». Хитрый трюк!

Такт 12

Найлз выпускает Фрейзера.

ФРЕЙЗЕР. Как легко ты купился!

Фрейзер изворачивается и силой бьет Найлза.

ДЕЙСТВИЕ: Найлз сдается Фрейзеру.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Фрейзер нападает на Найлза.

ПОДТЕКСТ: они возвращаются в детство, и замысел Фрейзера подсказывает, что такие стычки им не впервой.

Такт 13

Фрейзер швыряет Найлза на постель, прыгает ему на грудь, хватая за горло, начинает душить.

НАЙЛЗ. Боже мой, я вспомнил! Ты залез в мою колыбель и прыгал на мне!

ДЕЙСТВИЕ: Фрейзер готов к убийству.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Найлз в ужасе отшатывается.

ПОДТЕКСТ: скандал пробуждает во Фрейзере дикий, архаичный инстинкт.

Объятый ужасом Найлз мгновенно вспоминает свое младенчество и тот день, когда Фрейзер действительно чуть не убил его.

Такт 14

ФРЕЙЗЕР (кричит, тряся брата за плечи). Ты украл у меня маму!

И вдруг, в шоке от собственного поведения, соскакивает с кровати и выбегает из комнаты.

ДЕЙСТВИЕ: Фрейзер душит брата.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Фрейзер покидает место преступления.

ПОДТЕКСТ: этот исполненный преувеличений такт вызывает смех, потому что черпает энергию из мощного подсознательного импульса. История Каина и Авеля — один из архетипов западной культуры. Детское соперничество заканчивается насилием гораздо чаще, чем нам хотелось бы думать. Любой родитель это подтвердит. В драме этот последний такт стал бы трагическим. Но комедия обращает катастрофу в смех. «Ты украл у меня маму!» — бешеный крик актера Келси Грэммера в роли Фрейзера наполняет всю сцену избыточной, а потому комической эмоциональностью.

Движение подтекста

Эта сцена скорее не сводит все воедино, а раскалывает. Посмотрите на список действий в подтексте и ощутите, как закручивается спираль.

ТАКТ 1: Фрейзер убеждает Найлза смириться с поражением / Найлз возлагает на Фрейзера вину за неудачу.

ТАКТ 2: обзывает Найлза идиотом / обзывает Фрейзера снобом.

ТАКТ 3: обзывает Найлза капризным ребенком / обзывает Фрейзера высокомерным любителем.

ТАКТ 4: обзывает Найлза мазохистом / обзывает Фрейзера садистом.

ТАКТ 5: обзывает Найлза ревой / обзывает Фрейзера выпендрожником.

ТАКТ 6: Фрейзер защищает лицо / Найлз кидается к нему.

ТАКТ 7: называет Найлза безобразным / называет Фрейзера безобразным.

ТАКТ 8: сжимает кулак / сжимает кулак.

ТАКТ 9: решает, куда будет бить / провоцирует его на удар.

ТАКТ 10: нападает на Найлза / готовится к контратаке.

ТАКТ 11: нападает на Фрейзера / обманывает Найлза.

ТАКТ 12: сдается Фрейзеру / нападает на Найлза.

ТАКТ 13: готов к убийству / в ужасе отшатывается.

ТАКТ 14: душил брата / покидает место преступления.

Братья начинают с нападок на личности друг друга, опускаются до высмеивания физических недостатков, наносят оскорбление словом, в конце концов чуть не убивают друг друга: в 14 тактах перед нами разворачивается невероятно смешная сцена соперничества двух братьев.

Техника комического диалога

Смех, вызываемый гипертрофированной грубостью чувств героев, возникает благодаря условности, известной с незапамятных времен. Как только повествовательные жанры вошли в обиход, артисты провели четкую границу между драмой и комедией, контролируя болевой порог своей аудитории: в настоящей драме больно всем; в настоящей комедии не больно никому. Сегодня это не совсем так.

Комические герои могут корчиться, вопить, кидаться на стены, рвать на себе волосы, но проделывают они все это так бешено и нелепо, что читатели/публика могут смеяться от души, оберегаемые ощущением, что эта боль не настоящая. Ведь, если бы не комический стиль, читатели/публика, естественно, жалели бы страдающих героев. Для автора комического произведения сострадание равносильно смерти. Следовательно, комическое должно оставлять публику хладнокровной, критически настроенной, отстраненной, то есть нечувствительной к боли.

Приведу список технологий, с помощью которых сохраняется безопасная эмоциональная дистанция зрителей и героев и возникает смех.

1. Ясность. Не только сострадание губит смех; столь же опасны для него двусмысленность, растерянность, вообще любые формы замешательства зрителя. Чтобы публика смеялась, надо, чтобы ясно было все, начиная с подтекста. Если герой — человек нестоящий, публика/читатель может и не понимать до конца, *почему* он таков, но что он *таков*, не должно вызывать сомнений.

Теперь о языке. Речь, льющаяся мутным, многословным потоком, погребает под собой смешное. Если вы хотите написать комедию, вернитесь к главам 5–7, в которых я разбирал вопросы стиля. Все, что там написано, верно и для произведений комического жанра. Обратите особое внимание на основы экономии и ясности. В лучших шутках слова всегда тщательно подобраны и совершенно ясны по смыслу.

2. Преувеличение. Комический диалог буквально расцветает в разрыве между причиной и следствием. Две самые распространенные техники либо раздувают из ничтожного случая событие мирового масштаба («Ты украл у меня маму!»), либо, наоборот, делают крупное ничтожно малым: «Парк Гарри Поттера дико популярен, особенно среди англоманов и педофилов». Комические преувеличения могут быть самыми разнообразными: диалекты, непоследовательности, путаница, подражание, притворство, сарказм и далее по списку средств создания болтовни и чепухи.

3. Темп. Шутки в основном строятся по двухчастному принципу завязки-развязки. Завязка вызывает в читателе/публике эмоции, связанные с агрессией, защитой и/или сексом; удар переводит эту энергию в смех. Значит, удар должен состояться именно в тот момент, когда эмоциональность завязки достигает своего пика. Поспешите, и смех будет слабым; запоздаете и получите недовольный ропот. Более того, за ударом не должно следовать ничего, что может убить смешное.

Вернемся к двум примерам из сериала «Студия 30».

«Эйвери — само совершенство. Фотомодель с мозгами премьер-министра». Эйвери (Элизабет Бэнкс) и само понятие «фотомодель» будят сексуальную энергию; тогда как понятие «премьер-министр», то есть нечто прямо противоположное сексу, взрывает ее (удар).

«Если сдамся, то перестану быть хозяином в доме; раз — и я уже на диване в джинсах». Здесь энергия агрессивного мужского доминирования (завязка) гасится женским действием (с точки зрения Джека): «я уже на диване в джинсах» (удар).

Обратим внимание, что обе шутки представляют собой сложные предложения. Оба заканчиваются ударными словами, непосредственно вслед за которыми нет ничего, то есть публика может вдоволь посмеяться, а потом уже ее вниманием завладевает следующий такт. В одном старом водевиле пелось: «Не наступай на собственный свой смех!»

В сцене из сериала «Фрейзер» ударные слова и фразы входят составными частями в сложные предложения: «мистер Крутой Радиоведущий», «титька», «на автобусах», «мужланы, «хиляк» и, наконец, «моя мама».

Единственную реплику, в которой ударное слово стоит не в самом конце, находим в такте б: «Эти орехи ты решил припасти на зиму?» Ударное слово здесь — «орехи». Я подозреваю, что фраза «Слушай, зима на носу, и я вот думаю — ты впрок орехами запасешься?» вызвала бы более громкий смех, но сначала неплохо бы услышать ее из уст актера.

4. Несообразность. Чтобы шутка сработала, взаимодействие между завязкой и ударом должно высечь искру несообразности: вдруг сталкивается то, что никак не подходит друг другу. Так, только что разобранный сцена из «Фрейзера» несообразна потому, что цивилизованные, взрослые мужчины сталкиваются со своими детскими, даже младенческими «Я». Герои-психиатры, которые, по идее, должны явственно осознавать свои навязчивые мысли, не видят их, что называется, в упор, а потому не в состоянии их контролировать. Они даже делают обратное, то есть дают им волю. Шаги, которые они совершают для реализации своих желаний, прямо противоречат конечной цели героев. Они «разыгрывают» книгу, которую не могут написать.

15. Асимметричный конфликт

«Изюминка на солнце»

Премьера пьесы Лоррейн Хэнсберри состоялась в Нью-Йорке 11 марта 1959 года; в ней блистали Сидни Пуатье, Клаудия Макнил, Руби Ди, Луис Госсет-младший. Впервые произведение чернокожей писательницы было поставлено на Бродвее и получило приз Нью-Йоркской ассоциации критиков. Через два года Хэнсберри создала сценарий экранной версии.

Действие происходит в 1950-е. Негритянская семья Янгеров занимает крошечную квартиру в южной части Чикаго. Только что они похоронили своего патриарха, Уолтера, который трудился в прямом смысле до самой смерти. По его страховке жена Лина получила десять тысяч долларов. Треть этих денег она хочет внести в уплату за дом; еще треть отдать дочери Бенни, которая учится на врача; а еще треть должен получить сын Уолтер Ли.

Последний вместе с двумя приятелями намеревается открыть винный магазин, но на это нужны средства. Намерение Уолтера добыть их тянет всю сцену вниз: он должен убедить жену Рут помочь ему получить все десять тысяч, оставшиеся от отца. Рут не слишком доверяет коммерческим талантам супруга и понимает, что Лина ни за что в жизни не отдаст ему всю сумму, а уж тем более на винный магазин. Ее намерение в сцене совершенно противоположно: разрушить схему Уолтера Ли.

Муж и жена блокируют осознанные желания друг друга (сила антагонизма), и в сцене возникает асимметричный конфликт. Уолтер подчиняет себе все действие и поворотные точки. Рут прилагает все силы, чтобы избежать конфликта.

Такова поверхность конфликта; но если заглянуть поглубже, то чего на самом деле хотят герои? Уолтер Ли — шофер; на этой работе ему вряд ли «светят» хорошие перспективы. В его понимании винный магазин — это деньги, а вместе с ними гордость, независимость, обожающие его жена и сын Тревис. Итак, Уолтер Ли хочет поднять свое самоуважение (сверхнамерение).

Однако он даже не подозревает, что жена вот уже два месяца как беременна вторым ребенком. Живут они бедно, поэтому она втайне помышляет об аборте. Как и Уолтер, она гнет спину на богатых белых — работает домашней прислугой. Рут мечтает о достойной жизни, регулярном доходе и собственном доме. Женщина отчаянно хочет обрести безопасность (сверхнамерение).

Здесь также сама сцена дана курсивом и сопровождается моими заметками о составляющих ее тактах. Сначала прочтите подряд отрывки. Вслушайтесь в диалог, звучащий у вас в голове, а еще лучше прочтите его вслух. Обратите внимание на слова — здесь они короткие, колючие; на рваный синтаксис, а самое главное на ритм речи Хэнсберри, который полностью соответствует эмоциям ее героев. Как только вы почувствуете движение в сцене, прочтите ее вновь, но уже с моим анализом.

Акт 1, сцена 1

Кухня в квартире семейства Янг. Рут готовит завтрак; входит ее муж Уолтер Ли.

Полагаю, полезно воспринимать сцены как мини-драмы, в каждой из которых имеется свой запускающий мини-инцидент. В данном случае Уолтер нарушает мирное течение утра рассказом о своих планах насчет винного магазина. Он знает, что Рут ненавистна сама эта мысль, и вот, пока она в мрачном расположении духа хлопочет над завтраком, он открывает сцену улыбкой.

Такт 1

УОЛТЕР. Знаешь, о чем я думал сейчас в ванной?

РУТ (бросает на него презрительный взгляд и снова принимается за готовку). Понятия не имею.

ДЕЙСТВИЕ: Уолтер вызывает ее на разговор.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Рут с презрением отменяет его предложение.

Обратите внимание, как по мере нарастания сцены Хэнсберри не повторяет ни одного такта.

Такт 2

УОЛТЕР. Как это у тебя получается все время быть такой ласковой?

РУТ. С чего тут быть ласковой?

ДЕЙСТВИЕ: Уолтер называет ее занудой.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Рут называет их жизнь жалкой.

Такт 3

УОЛТЕР. Так хочешь знать, о чем думал сегодня утром?

РУТ. Я знаю, о чем ты думал, и я не хочу больше этого слышать.

ДЕЙСТВИЕ: Уолтер настаивает, чтобы она его выслушала.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Рут отклоняет его идею.

В первых же трех тактах Хэнсберри проводит мысль о том, что за годы тяжелой жизни от зарплаты до зарплаты они вполне научились причинять друг другу боль.

Такт 4

УОЛТЕР (не обращая внимания на ее слова). О том, о чем мы с Вилли Харрисом говорили вечером.

РУТ (тут же вспыхивая). Вилли Харрис — бездельник и болтун.

ДЕЙСТВИЕ: Уолтер не замечает Рут.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Рут поднимает его на смех.

Такт 5

УОЛТЕР. Каждый, кто бы со мной ни поговорил, — бездельник и болтун! Чарли Аткинс, например. Он хотел быть моим компаньоном. Сейчас ему химчистка приносит сто тысяч долларов в год. Сто тысяч в год! Тоже бездельник и болтун, да?

РУТ (с горечью). Ах, Уолтер Ли... (опускается за стол, роняет голову на сложенные руки)

ДЕЙСТВИЕ: Уолтер обвиняет Рут.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Рут скрывает свою вину.

Хэнсберри — истинный мастер: перед нами превосходный пример заблаговременной подготовки развязки. В этой точке ни публика, ни один герой пьесы еще не знают, что Рут ждет ребенка и задумывается об аборте. С развитием сцены публике может показаться, что, жалуясь, Уолтер в чем-то прав, что пессимизм Рут — всего лишь нытье. Но Хэнсберри здесь осторожно готовит все к развязке. Когда о беременности Рут станет известно, мы сразу же поймем, почему она так раздражительна и мрачна. Мы посмотрим на ее характер, эту сцену и ее подтекст быстрым, глубоким, неожиданным, но ретроспективно логическим взглядом.

Получается, что актриса, играющая Рут, должна передавать всю боль и отвращение своего секрета, не раскрывая его, разжигая любопытство публики до тех пор, пока высшая точка первого акта не станет развязкой этой сцены.

Например, желание автора, чтобы Рут уронила голову на сложенные на столе руки. Похоже, будто ее раздражает болтовня Уолтера, но вполне возможно, она давит в себе приступ утренней дурноты. Актриса может делать это скрытно, но не стоит, например, убегать прочь с глаз публики, зажав живот.

Такт 6

УОЛТЕР (поднимается, подходит к ней). Ах, Уолтер Ли! Ты устала, детка, ты от всего устала. От меня, от ребенка, от того, как мы живем в этой конуре — от всего. Правда ведь? (она не поднимает головы, не отвечает). Стонешь и жалуешься все время. Но ты мне ничем не помогаешь, не можешь быть на моей стороне!

РУТ. Уолтер, оставь меня в покое!

УОЛТЕР. Мужчина просит у женщины поддержки...

РУТ. Уолтер...

ДЕЙСТВИЕ: Уолтер называет ее эгоисткой.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Рут подчиняется.

Рут начинает прислушиваться, по крайней мере делает вид, будто слушает. Так проще, чем вступать в перепалку с безжалостным Уолтером. В этом он видит знак, что у него что-то получается, и начинает говорить ласковее.

Такт 7

УОЛТЕР. Мама скорее бы послушала тебя, чем меня или Бенни. Все, что тебе надо сделать, — это поговорить с ней за чашечкой кофе (подсаживается рядом, показывая жестами и тоном, как и что ей нужно говорить). Просто скажи, что ты много думала об этой сделке, что Уолтер Ли так интересовался этим магазином... Ты пьешь кофе как ни в чем не бывало, но она слушает и задает вопросы. А потом прихожу я и объясняю подробности... Послушай, мы все продумали, мы все рассчитали — я, Вилли и Бобо.

РУТ (хмуро). Бобо?

ДЕЙСТВИЕ: Уолтер уговаривает ее.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Рут чувствует подвох.

Уолтеру не приходит в голову, что, разыгрывая перед ней сценку болтовни за кофе, он поднимает своих женщин на смех. Впрочем, и публика также не заметила бы этого и даже посмеялась бы, ведь в 1959 году откровенный сексизм почти никого не смущал и не задевал. Хэнсберри стала исключением. Она в этой сцене сажает росток сексизма Уолтера, чтобы собрать его плоды в конце, когда он нападает на всех темнокожих женщин за их якобы предательство темнокожих мужчин.

Такт 8

УОЛТЕР. Да! Понимаешь, этот магазин, который мы наметили, стоит семьдесят пять тысяч, и мы рассчитали, что начальные

инвестиции составят около тридцати тысяч долларов. Это по десять тысяч с каждого. Конечно, нам придется отдать несколько тысяч, чтобы эти клоуны одобрили нашу лицензию...

РУТ. Ты имеешь в виду — дать взятку?

ДЕЙСТВИЕ: Уолтер изображает из себя делового человека.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Рут предвидит катастрофу.

Такт 9

УОЛТЕР (досадливо). Не называй это так... Ты хочешь показать, как много знаешь. Детка, никто для тебя ничего не сделает, пока ты не проплатишь!

РУТ. Оставь меня в покое!

ДЕЙСТВИЕ: Уолтер оправдывает свою практичность.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Рут осуждает его безрассудный поступок.

Рут — высокоморальный человек. Ее грызет мысль об аборте, который в пятидесятые годы был криминальным делом. Наверняка ей очень хочется поговорить об этом, но посмотрите, как мудро Хэнсберри уводит все в подтекст.

Такт 10

РУТ (поднимает голову, бросает на мужа злобный взгляд, говорит спокойно). Ешь яйца, они остынут.

УОЛТЕР (встает, смотрит в пространство). Вы видели? Мужчина говорит своей женщине: «У меня есть мечта», а она говорит: «Ешь яйца, они остынут» (с грустью, но постепенно усиливая гнев). Мужчина говорит: «Помоги мне встать на ноги». А она отвечает: «Ешь яйца, иди на работу» (горячо). Мужчина говорит: «Я должен изменить свою жизнь, потому что я задыхаюсь!» А все, что ты говоришь: «Ешь эти яйца»!

ДЕЙСТВИЕ: Рут утихомиривает его.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Уолтер бросает обвинение, что она не поддерживает его.

Такт 11

РУТ (мягко). Уолтер, это не наши деньги.

Уолтер умолкает и отворачивается.

ДЕЙСТВИЕ: Рут давит на моральный аспект ситуации.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Уолтер старается смириться с поражением.

ПЕРВАЯ ПОВОРОТНАЯ ТОЧКА: эта сцена разыгрывается не в один, а в два хода. Первый начинается положительно, так как у Уолтера теплится надежда уговорить Рут помочь ему заполучить материнские деньги. Он выдвигает аргумент, который должен возбудить в жене чувство вины: ведь Рут еще раньше не дала ему возможности преуспеть в делах, поэтому теперь ее помощь — это своего рода возврат долга. Более того, будучи женой, она берет на себя моральное обязательство поддерживать его во всех начинаниях. Но он тут же подрывает свои «высокоморальные» построения готовностью дать взятку. Рут не оставляет от его аргументации камня на камне, замечая, что на чужие деньги они не имеют права. Его покойный отец много лет зарабатывал их, что называется, своим горбом. Это деньги матери. Было бы подло вытягивать их у нее. Такт 11 создает отрицательную поворотную точку, в которой ослабевает намерение сцены Уолтера. Он знает, что это неоспоримая правда, поэтому какое-то время молчит, готовясь нанести удар с другого направления и с другим намерением сцены: избавиться от мучительного ощущения провала.

Такт 12

УОЛТЕР (не слушает ее и даже не смотрит в ее сторону). Сегодня утром я посмотрел в зеркало. Мне тридцать пять лет; я женат одиннадцать лет, и у меня есть ребенок, который спит в гостиной (очень, очень спокойно). А я ничего не могу ему дать, кроме сказок о том, как живут белые богатые люди...

РУТ. Ешь яйца.

УОЛТЕР. К черту яйца! К черту все яйца на свете!

РУТ. Тогда иди на работу.

ДЕЙСТВИЕ: Уолтер просит сочувствия.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Рут игнорирует его мольбы.

Такт 13

УОЛТЕР (глядя прямо на нее). Я пытаюсь с тобой поговорить о себе (тряся головой, повторяет ее слова), а все, что ты отвечаешь: «Ешь яйца и иди на работу».

РУТ (устало). Да ты никогда ничего нового не говоришь! Я слушаю тебя каждый день, каждое утро, каждый вечер — ты никогда ничего нового не говоришь. Ты предпочел бы быть мистером Арнольдсом, а не его шофером (пожимая плечами). И что? А я хотела бы жить в Букингемском дворце!

ДЕЙСТВИЕ: Уолтер обвиняет жену в том, что она его не любит.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Рут обвиняет его в том, что он живет беспочвенными фантазиями.

Такт 14

УОЛТЕР. Вот что плохо в цветных женщинах! Вы не умеете поддержать мужчину, дать ему понять, что он что-то из себя представляет и что-то может!

РУТ (сухо, но с намерением оскорбить). Есть цветные мужчины, которые что-то могут.

ДЕЙСТВИЕ: Уолтер винит ее в своих ошибках.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Рут обвиняет его в его ошибках.

ВТОРАЯ ПОВОРОТНАЯ ТОЧКА: припадок жалости к самому себе и обвинений не достигает своей цели, и Уолтер пробует выстроить логику: все темнокожие женщины — плохая поддержка всем темнокожим мужчинам. Рут темнокожая. Следовательно, она и виновата в его ошибках. Но она опровергает его снова, в этот раз простым фактом и его смыслом: некоторые темнокожие мужчины преуспевают. Он сам в ответе за свою неудачную жизнь. Она права, и он это сознает. Эта горькая правда подводит сцену к двойному отрицанию.

Такт 15

УОЛТЕР. Не благодаря цветным женщинам!

РУТ. Ну что ж, раз я цветная женщина, значит мне уже не помочь.

ДЕЙСТВИЕ: Уолтер цепляется за слабое оправдание.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Рут презирает его за самообман.

Такт 16

УОЛТЕР (чеканя каждое слово). Вы самые отсталые женщины в мире, и это факт!

Рут молча смотрит в сторону.

ДЕЙСТВИЕ: Уолтер тешит свое задетое самолюбие.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Рут уходит в свои страхи.

Посмотрим теперь, как Хэнсберри выстроила последовательность тактов и как они у нее развиваются. Она начинает с небольшого запускаящего инцидента: Уолтер радостно приглашает к разговору, а Рут недружелюбно отвечает односложным «нет». Такты 1–6 построены на отрицании. Каждый обмен репликами перекрывает другой, Рут и Уолтер наносят друг

другу удар за ударом, подвергают свою любовь и надежды все большей опасности.

ТАКТ 1: вызывает ее на разговор / с презрением отмечает его предложение.

ТАКТ 2: называет ее занудой / называет их жизнь жалкой.

ТАКТ 3: настаивает, чтобы она его выслушала / отклоняет его идею.

ТАКТ 4: не замечает ее / поднимает его на смех.

ТАКТ 5: обвиняет ее / скрывает свою вину.

ТАКТ 6: называет ее эгоисткой / подчиняется.

Рут на какой-то момент сдается и слушает, что он хочет сказать.

Когда в такте 7 Уолтер разыгрывает в лицах сцену разговора за чашкой кофе, сцена обретает более легкий, почти веселый тон. Настроение поднимается, и мы начинаем надеяться, что, может, Рут и встанет на сторону мужа. Но, когда тот заговаривает о Бобо, она отвечает подозрительностью, и сцена окрашивается негативом, достигая поворотной точки в такте 11.

ТАКТ 7: пытается соблазнить ее / чувствует подвох.

ТАКТ 8: изображает из себя делового человека / предвидит катастрофу.

ТАКТ 9: оправдывает свою практичность / осуждает его безрассудный поступок.

ТАКТ 10: утихомиривает его / бросает обвинение, что она ему не предана.

ТАКТ 11: апеллирует к морали / старается смириться с поражением.

В такте 11 намерение сцены Уолтера достигает своего пика. До него наконец доходит, что Рут ни за что не поможет ему выпросить деньги у матери. Уолтер снова в проигрыше. От такого удара он на некоторое время замолкает, и сцена как бы замедляется, пока Уолтер не испытывает приступ ярости, открывая этим второй этап.

Во-первых, он должен как-то успокоить свое эго. Поэтому в такте 12 он просит у Рут понимания, но в тактах 13 и 14 принимается винить ее, а в ее лице — всех цветных женщин за собственные неудачи. Она окончательно добивает его правдой.

ТАКТ 12: просит сочувствия / игнорирует его мольбы.

ТАКТ 13: обвиняет ее в том, что она его не любит / обвиняет его в том, что он живет беспочвенными фантазиями.

ТАКТ 14: винит ее в своих ошибках / обвиняет его в его ошибках.

Такт 14 одновременно является высшей точкой второго этапа и всей сцены, потому что Рут заставляет Уолтера взять на себя ответственность за свою такую жалкую жизнь.

ТАКТ 15: цепляется за слабое оправдание / презирает его за самообман.

ТАКТ 16: тешит свое задетое самолюбие / уходит в свои страхи.

Последние два такта представляют собой решающий этап, в котором снимается напряжение, когда Уолтер проникается жалостью к себе, а Рут погружается в тайные страхи, связанные с беременностью.

Приведу примеры глаголов настоящего времени, использованных для описания действий и противодействий супружеской пары, в которых разворачивается асимметричный конфликт сцены.

Действия Уолтера: вызывает, настаивает, обвиняет, соблазняет, оправдывает, обвиняет; действия Рут: с презрением отменяет, отклоняет, сдается, осуждает, игнорирует, уходит в себя.

Теперь приведем реплики со словами и модальностями, служащими для выполнения этих действий.

Агрессивные обвинения Уолтера:

Тоже бездельник и болтун, да?

Ты мне ничем не помогаешь, не можешь быть на моей стороне!

Мужчина просит у женщины поддержки...

Я должен изменить свою жизнь, потому что я задыхаюсь!

Пассивные реакции Рут:

Ах, Уолтер Ли...

Оставь меня в покое!

Это не наши деньги.

Значит, мне уже не помочь.

Ценности в сцене меняются в направлении от положительных к отрицательным: от надежды к отчаянию, от безопасности к опасности, от успеха к неудаче, от уважения к себе до ненависти. В начале сцены Уолтер еще надеется добиться успеха и обрести самоуважение. Рут цепляется за надежду обрести безопасность. Но все ускоряющийся ритм действия-противодействия уводит Рут дальше и дальше от безопасного будущего, а Уолтера — от ближайшей цели финансового преуспевания, и совсем уж далеко от самого главного желания его жизни — самоуважения. Более того, мы ощущаем, что, несмотря на горячку спора, эти люди любят друг

друга, но на пике сцены их брак оказывается под угрозой. Конец сцены проходит под большим отрицательным знаком: надежда Уолтера оборачивается отчаянием; надежда Рут сменяется ощущением опасности.

Чтобы в полной мере оценить гений Хэнсберри, обратите внимание, что, выстраивая сцену с учетом изменения ее ценностей, она при этом еще и выстраивает «дугу» характера Уолтера.

Дуга характера представляет собой глубинное изменение (в лучшую или худшую сторону) моральной, психологической и эмоциональной природы героя, выражающееся в таких ценностях, как оптимизм/пессимизм, зрелость/незрелость, преступление/наказание и прочее подобное. Внутренняя природа героя может описать дугу от положительного (забота) до отрицательного (бессердечие), как у Майкла во второй части «Крестного отца», или от отрицательного (эгоизм) до положительного (любовь), как у Фила в «Дне сурка».

Значит, автор уже в самом начале истории непременно должен «укоренить» своего героя в положительной или отрицательной ценности, чтобы публика могла понять и прочувствовать дугу изменения. Уолтер — единственный герой в пьесе, с которым происходит моральная перемена, потому Хэнсбери использует такты 12–16 для обоснования особенностей его характера и необходимости перемен.

В пяти тактах диалога Хэнсберри последовательно выражает отчаянное желание Уолтера уважать себя и быть уважаемым в своей семье и выявляет, что у него нет ни того ни другого. После того как сверхнамерение Уолтера меняет знак на отрицательный (задетая гордость) в первом акте, на пике второго акта Хэнсберри ввергает своего героя в самое пекло ада отвращения к самому себе и презрения к нему со стороны семьи. В конце концов она приходит на помощь Уолтеру: тот делает выбор и совершает действие, которое приносит ему самоуважение и, на пике всей истории, любовь и почитание жены и семьи. Дуга характера Уолтера, от ненависти до уважения к самому себе, поднимает «Изюминку на солнце» на высоту, недостижимую для множества пьес о расовом неравенстве.

Теперь возьмем эту великолепную сцену и разрушим ее. Я покажу, как те же самые такты диалога можно развернуть в противоположную сторону.

Предположим, что Хэнсберри начала сцену с ее поворотных точек: Уолтер спрашивает Рут, хочет ли она знать, о чем он думает, а она говорит: «Да знаю я. Об отцовской страховке. Уолтер, это же не наши деньги! Ими распоряжается мать. Так оставь эту затею. И потом, я устала слушать твое нытье о беспросветной жизни, устала, что во всем ты винишь только меня одну. Ты, Уолтер, сам отвечаешь за все свои ошибки».

В ответ Уолтер мог бы повторить, что Рут ни в чем его не поддерживает, восхвалять преимущества винного магазина, разъяснять, как легко будет уговорить мать, как он ненавидит свою жизнь, в неудачах которой Рут виновата уже потому, что она темнокожая и отношение ее к нему типично для темнокожей женщины. В таком варианте выпадает необходимая экспозиция о деньгах, его планах, жизни, чувствах. Публика узнает то, что ей нужно, но ей будет скучно от ощущения, что аргументы Уолтера ни на чем не основаны. Рут сказала: «Нет!» и поставила этим точку. Итак, при нулевом напряжении сцена затормозит и «разобьется» об экспозицию.

Можно разрушить ее иначе: поворотные точки появятся слишком поздно, а повторяющиеся такты ее затянут. Уолтер может долго разглагольствовать об огромных суммах, которые он мог бы заколачивать, имея химчистку; он может петь хвалу исключительным деловым способностям Вилли и Бобо; расписывать достоинства плана открытия винного магазина и фантазировать о мехах, драгоценностях и новом доме, который он купит для Рут и сына, как только разбогатеет.

Но как только она припирает его к стенке тем фактом, что деньги принадлежат матери, Уолтер заводит старую песню о темнокожей женщине как бремени для цветного мужчины и тянет ее до тех пор, пока Рут не заставляет его замолчать. В этом случае публика тоже теряет интерес, потому что ей слишком долго перечисляют один факт за другим. Когда все же наступает поворотная точка, первоначальный интерес снижается, пожалуй, больше чем наполовину, до такой степени экспозиция утомила публику. Обратим внимание, что когда Хэнсберри использует повтор (в такте 7, когда Уолтер раздражается речью про яйца), то делает это, чтобы актер получил ровно три такта, добираясь до эмоционального пика, но никак не более.

Или еще хуже: она могла бы написать сцену вообще без поворотных точек. Например, три страницы разговора за завтраком

о деловых планах, деньгах матери, неудавшемся браке, общей судьбе всех цветных мужчин и женщин. Но писательница создала откровенную, живую, развивающуюся сцену, каждый такт которой приближает две поворотные точки, а они уже выстраивают дальше всю пьесу.

Как и сцена, только что разобранная нами, любая сцена в идеале содержит в себе завязку и развязку. Что-то изменилось с последнего столкновения между героями. Поэтому то, что в ней происходит, является развязкой по отношению к тому, что было раньше. Когда такие развязки проходят через весь диалог, то его содержание становится завязкой всех будущих событий.

Как и в примерах из фильмов «Клан Сопрано» и «Фрейзер», умело созданный Хэнсберри образ Уолтера Ли принес его исполнителю, Сиднею Пуатье, премии «Тони», «Золотой глобус», BAFTA (учреждена Британской академии кино и телевидения).

В трех предыдущих главах драматические сцены требовали от актеров постоянной привязки разгоряченных эмоций к колышкам поворотных точек. Рассмотрим теперь отрывок из книги, где тон прохладнее, а действие сдержаннее.

16. Непрямой конфликт

«Великий Гэтсби»

Первая же глава романа Фицджеральда знакомит читателя с рассказчиком Ником Каррауэем. Ник приехал в Нью-Йорк, чтобы начать карьеру на Уолл-стрит. Он снял дом на Лонг-Айленде, в поселке Уэст-Эгг. С ним соседствует Джей Гэтсби, сказочно богатый молодой человек, который сколотил свое состояние бутлегерством. Уэст-Эгг — место жительства богачей, но на противоположном берегу стоит Ист-Эгг, его гораздо более модный и шикарный соперник. Как раз в этом поселке, в собственном доме живут красивая кузина Ника, Дэйзи, и ее богатый муж Том Бьюкенен, хороший футболист, выступавший когда-то за Лигу плюща. Бьюкенены приглашают Ника на обед, где он знакомится с мисс Джордан Бейкер, известной спортсменкой, так же как Бьюкенены принадлежащей к высшему классу.

Фицджеральд писал от первого лица, с точки зрения Ника. Далее следует отрывок из главы романа, разделенный на восемь тактов. Сцена начинается с того, что четыре действующих лица потягивают спиртное перед обедом. Мисс Бейкер оборачивается к Нику:

Такт 1

— Так вы, значит, живете в Уэст-Эгге, — снисходительно заметила она. — Я там кое-кого знаю.

— А я вот ни с кем там не...

— Вы наверняка знакомы с Гэтсби.

— Гэтсби? — удивленно спросила Дэйзи. — Какой еще Гэтсби?

[64]

Такт 2

Не успел я ответить, что это мой сосед, как объявили, что кушать подано. Крепко ухватив за локоть, Том Бьюкенен буквально вытащил меня из комнаты, словно передвинул с одной клетки на другую шахматную фигуру.

Неторопливо и изящно, слегка придерживая платья на бедрах, женщины прошествовали впереди нас на отделанную в розовых тонах веранду, освещенную лучами закатного солнца, где на накрытом столе присмиревший ветерок играл пламенем четырех свечей.

Такт 3

— А свечи-то зачем? — недовольно нахмурилась Дэйзи. Она пальцами погасила их одну за другой.

Такт 4

— Через две недели настанет самый долгий день в году, — сказала она, улыбнувшись нам своей лучезарной улыбкой. — Вот вы ждете этого дня, а потом жалеете, что он уже прошел? У меня так каждый год!

Такт 5

— Надо что-то на этот день запланировать, — зевнула мисс Бейкер, усаживаясь за стол с таким усталым видом, словно она ложилась спать.

— Ладно, — согласилась Дэйзи. — И какой мы составим план? — Она беспомощно посмотрела на меня. — Что вообще люди назначают на этот день?

Не успел я ответить, как она в ужасе посмотрела на свой мизинец.

— Смотрите! — жалобно вскрикнула она. — Я ушибла палец!

Мы посмотрели: на распухшем суставе красовался синяк.

Такт 6

— Это все ты, Том, — с упреком продолжила она. — Конечно, ты не нарочно, но это все твоя работа.

Такт 7

Такова уж моя участь, если я вышла замуж за такого грубияна, за огромного неуклюжего медведя...

— Терпеть не могу, когда меня называют медведем, — раздраженно перебил ее Том. — Даже в шутку.

Такт 8

— Медведь, — назло ему повторила Дэйзи. — Неуклюжий.

На этом сцена заканчивается.

Перед тем как начать анализ, скажу немного о точке зрения.

Сразу определяю: **точка зрения** — это такое место в «сферическом мире» истории, куда помещает нас писатель или режиссер, чтобы мы могли своими глазами увидеть сцену. Под «сферическим миром» я понимаю пространство в диапазоне 360 горизонтальных градусов, которое окружает объект, и 360 вертикальных градусов пространства над и под объектом.

В театре мы видим жизнь на сцене со статической точки зрения — места, на которое мы купили билет. Все действия и

противодействия героев все время происходят прямо перед нами. Мы можем смотреть то на одного героя, то на другого, но только этим и ограничен выбор точки зрения, который во многом определяется режиссерским решением, а также репликами и движениями актеров.

В теле- и кинофильмах мы видим то, что видит камера. Она движется по сферическому пространству истории и контролирует нашу точку зрения, не слишком ограничивая ее. И вот, при помощи всех этих крупных, средних и общих планов мы осваиваемся в «заэкранной» жизни героев, следя за ними на экране. Ведь часто мы представляем себе события истории, которых не видим.

Проза дает автору величайшую свободу в выборе точек зрения, однако для читателя это является самым контролирующим его точку зрения типом повествования. Как и прочие средства, проза может рассматривать сцены с любой точки физического мира, но в ее распоряжении есть еще и субъективные возможности, скрытые во внутреннем мире героя. Как только прозаик выбирает лицо (первое, третье или эксцентричное второе), его глаз, точно прожектор, начинает светить с этого угла. Автор держит наше внимание.

Мы следуем за его текстом, а он ведет нас туда, куда хочет: через время, пространство, общества самых разных людей; или в самые глубины сознания одного-единственного человека, чтобы следить за потоком его мыслей, познанием самого себя, мечтами; и даже еще глубже — в подсознание героя, когда мы узнаем о его сокровенных желаниях, ночных кошмарах, забытых воспоминаниях.

Умело созданная точка зрения обладает такой силой, что, пока мы сознательно не остановим рассказ и не заставим воображение работать, она будет вести нас, причем мы будем видеть и слышать только то, что хочет рассказчик.

Поэтому в своем анализе, когда я описываю реакцию Тома Бьюкенена на Дэйзи, недовольно гасящую свечи, я воображаю эту сцену так же, как, наверное, представлял ее себе Фицджеральд, пока не создал окончательный вариант. Как все хорошие писатели, он, без сомнения, написал не один вариант этой сцены, добавляя, убавляя, переставляя, зачеркивая, меняя слова, пока у него не возникло ощущение полной целостности. Работая над сценой, он скорее всего представлял ее себе с точки зрения каждого персонажа, хотя понимал, что прежде всего должен смотреть с точки зрения рассказчика, Ника.

Представьте себе: вы накрыли романтический ужин, а ваша вторая половина недовольно тушит свечи, не говоря ни слова и не глядя на вас. Что бы вы почувствовали? Как бы отреагировали? Том, скорее всего, оскорбился бы. Поэтому, чтобы проанализировать весь ход мини-драмы, созданной Фицджеральдом, я должен воссоздать всю сцену такой, какой он видел ее мысленным взором, и включить в него реакции, которые Фицджеральд подразумевал, но не описывал.

Запускающий инцидент

В начале сцены жизнь Дэйзи и Тома предстает обеспеченной и ровной. Ценность брака/развода имеет положительный знак. Но в глубине души Дэйзи находит супружескую жизнь совершенно неинтересной. Ее внутренний заряд возбуждения/скуки находится в низшей точке.

Такт 1

ДЕЙСТВИЕ: Джордан узнает, что Гэтсби живет в Уэст-Эгге.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Дэйзи скрывает свое удивление.

Такт 1 представляет собой запускающий инцидент всего романа: Дэйзи обнаруживает, что Джей Гэтсби обосновался по соседству. Мало того, Джордан и Ник знакомы с ним. Это открытие немедленно выводит ее жизнь из равновесия. Положительный заряд брака/развода начинает смещаться к отрицательному, по мере того как ее волнение из-за Гэтсби становится очевидным.

Почти взрослой девушкой Дэйзи по уши влюбилась в Джея Гэтсби. Роман богатой девушки и бедного юноши закончился, когда Гэтсби отправился на Первую мировую войну. Вскоре амбициозная Дэйзи вышла за состоятельного Тома Бьюкенена. Потом Гэтсби стал скандально богатым и знаменитым. Без сомнения, Дэйзи читала или слышала о его эскападах. Могла она и знать, что он приобрел огромный участок на противоположном берегу. А Гэтсби купил этот дом, чтобы через узкий залив видеть освещенные окна ее дома.

Когда Дэйзи спрашивает: «Какой еще Гэтсби?», то прекрасно понимает, что это он, Джей, но умело скрывает удивление от того, что человек, которого она когда-то любила, теперь их сосед и к тому же знакомый ее подруги, а ее двоюродный брат живет рядом с ним.

Осознание, что Гэтсби переехал ближе к ней, несомненно из-за нее поселился в Уэст-Эгге, нарушает равновесие в жизни Дэйзи и пробуждает в ней желание видеть его. Зачем? Чтобы возобновить

роман? Завести интрижку? Уйти от мужа? Неустойчивая, слабая натура Дэйзи не позволяет ей строить далеко идущих планов, но пока все ясно: ее сверхнамерение увидеть Джея Гэтсби. Гэтсби становится объектом ее желания.

Здесь в действие вступают два главных ценностных антагониста: брак/развод и скука/увлеченность; безопасность ее брака противопоставляется страстной увлеченности Гэтсби. Она обязана рискнуть первым, чтобы получить второе.

Выбор у Дэйзи такой: сохранить ли супружеский мир или объявить открытую войну? В высшей точке напряжения сцены заряды ценностей таковы: положительный для брака Дэйзи (до обеда муж и жена настроены дружелюбно друг к другу), отрицательный для ее увлеченности (Гэтсби недосыгаем).

За исключением желания увидеть Гэтсби, все другие ее желания Фицджеральд намеренно уводит в подтекст. Но обратим внимание на выбор Дэйзи: она рискует своим браком и вступает в войну с мужем.

Такт 2

ДЕЙСТВИЕ: все идут за обеденный стол.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Дэйзи задумывает унижить мужа.

Проблема Дэйзи в том, что гордость и тщеславие не дают ей запросто снять трубку и позвонить Гэтсби. Больше того, если муж и чопорное, снобистское общество, в котором она вращается, узнают, что она бежит за Гэтсби, человеком сомнительной известности, ее собственная репутация рухнет в грандиозном скандале.

По наитию она тут же придумывает целое представление для Джордан и Ника, чтобы или кто-то из них, или оба вместе передали Гэтсби весть о том, что брак четы Бьюкененов переживает не лучшие времена. Дэйзи распоряжается в сцене и уверенно ведет ее к поворотной точке. Намерением ее сцены становится публичное оскорбление мужа. Логично предположить, что намерением сцены мужа будет избежать оскорбления. Эти совершенно противоположные желания задают условия антагонизма сцены.

Том Бьюкенен велел домашней прислуге накрыть стол и зажечь свечи. Возможно, он сделал это для Дэйзи, а возможно, этот романтический антураж предназначался для Ника и Джордан. И действительно, через некоторое время у них завяжется легкий роман.

Такт 3

ДЕЙСТВИЕ: Дэйзи перечеркивает романтический жест мужа.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Том скрывает обиду.

Каковы бы ни были причины у Тома, как только все они подходят к столу, «хмурая» Дэйзи переключается на свечи и тушит их пальцами. Том скрывает нанесенную обиду и ничего не произносит. Положительный заряд брака все снижается по мере того, как скука Дэйзи сменяется увлеченностью.

Такт 4

ДЕЙСТВИЕ: Дэйзи затрагивает тему разговора.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Дэйзи переводит тему разговора на себя.

В этом такте Дэйзи заводит разговор о летнем солнцестоянии, но никто не успевает ответить на ее странный вопрос, как она резко переводит разговор на себя. На заряды ценностей ничто не воздействует, и они остаются теми же, что в такте 3.

Такт 5

ДЕЙСТВИЕ: Джордан и Дэйзи рассуждают вслух.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Дэйзи привлекает внимание к своему пальцу.

Летний сезон в самом начале, поэтому Джордан начинает следующий такт предложением что-нибудь запланировать. Дэйзи подхватывает, повторив вопрос дважды и обращаясь не к мужу, а к Нику. Но не успевает Ник ответить, как она резко меняет тему и заговаривает о своем мизинце. Заряды ценностей брака/развода и увлеченности/скуки не изменяются.

Такт 6

ДЕЙСТВИЕ: Дэйзи обвиняет Тома в том, что это он ее ушиб.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Том молчанием скрывает свою реакцию.

Перед Дэйзи встает дилемма: оскорбить мужа (отрицательный) и тем самым передать сообщение Гэтсби (положительный), или же защитить свой брак (положительный), но не завоевать внимания Гэтсби (отрицательный). Дэйзи предпочитает обвинить мужа в ушибе. И здесь Фицджеральд оставляет Тома без внешних реакций, без единого слова протеста. Заряд ценности брака/развода ослабеваает, а увлеченность/скука, наоборот, выходит на свет.

Такт 7

ДЕЙСТВИЕ: Дэйзи публично оскорбляет мужа.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Том приказывает ей больше не оскорблять его.

Тогда Дэйзи с холодной иронией оскорбляет мужа, называя его словом, которое, она знает, ему просто ненавистно: «медведь». В конце концов Том возражает.

Не следует забывать, что перед нами образованные представители высшего класса, так что когда я говорю, что Том «приказал», то имею в виду его действие в подтексте. Том слишком хорошо воспитан, чтобы, например, заорать: «Дэйзи, черт тебя возьми, чтобы я от тебя больше никаких «медведей» не слышал!» Но в его словах «Терпеть не могу...» содержится скрытый приказ.

Оскорбление из уст Дэйзи резко усиливает отрицательный заряд брака/развода, в то время как в подтексте увлеченность Гэтсби побеждает ее скуку.

Такт 8

ДЕЙСТВИЕ: Дэйзи делает второй выпад.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Том в ответ молчит.

Дэйзи доводит сцену до пика тем, что не обращает внимания на приказ мужа и назло ему повторяет ненавистное слово. Том снова погружается в молчание.

За шесть тактов Дэйзи одерживает победу в супружеской схватке и унижает Тома. Эта дуэль между мужем и женой, поражение Тома и победа Дэйзи не останется незамеченной тонким, наблюдательным Ником и сплетницей Джордан Бейкер. Дэйзи это знает и надеется, что новость передадут Гэтсби. Дэйзи поставила мужа в неловкое положение; именно этого она и добивалась.

Как только Дэйзи предпочитает Гэтсби Тому, от ее брака остается одно название, а волнение о будущем нарастает.

Диалог и описание в прозе

Я уже писал, что прозаики (за рядом исключений) стремятся сделать свои драматизированные диалоги экономными, простыми и ясными для понимания. В разговоре ни один из участников сцены не пользуется метафорами или уподоблениями.

С другой стороны, Фицджеральд обогащает описание образным языком: «Том Бьюкенен... вывел меня из комнаты, точно шахматную фигуру переставил с клетки на клетку»; «зевнула мисс Бейкер, усаживаясь за стол с таким видом, словно она укладывалась в

постель». Многосложные слова — это чаще всего наречия, описывающие речевую эмоцию (властно, обиженно, задумчиво) и стилистику действия (томно, неторопливо, свысока).

Залогом силы сцены являются действия Дэйзи в подтексте, о которых не может знать Ник, ограниченный точкой зрения от первого лица. Фицджеральд приглашает читателя взглянуть, что скрывается за завесой невинности Дэйзи, все время подавая разные намеки: таков, например, вроде бы обыкновенный вопрос «Какой еще Гэтсби?»

Поворотная точка / Пик сцены

За восемь тактов сцена динамично движет брак Бьюкененов от счастливого к неудачному. В первом такте их семья кажется респектабельной и крепкой. К последнему такту действия Дэйзи открывают перед нами союз, полный ненависти и неуважения, — героиня сразу начинает размышлять о том, как бы ей вернуться к Гэтсби. В то же время каждый отрицательный выпад против брака становится положительным тактом желания Дэйзи: приключения, которым Гэтсби может стать в ее жизни. Тактика Дэйзи срабатывает: она выигрывает битву с мужем и делает сообщение для Джордан и Ника, которое они передадут Гэтсби.

Развитие в восьми тактах принимает следующий вид:

ТАКТ 1: открытие/утаивание.

ТАКТ 2: перемещение/планирование.

ТАКТ 3: разрушение/утаивание.

ТАКТ 4: подход к теме разговора / перевод разговора на себя.

ТАКТ 5: удивление вслух / обращение внимания на себя.

ТАКТ 6: обвинение/уклонение.

ТАКТ 7: оскорбление/приказание.

ТАКТ 8: нападение/отступление.

Каждый последующий такт «перекрывает» предыдущий, постепенно подходя к высшей точке, в которой Дэйзи совершенно игнорирует приказание мужа и унижает его в каждом такте, за исключением четвертого и пятого. Они кажутся провалом в развитии диалога, потому что не нацелены на намерение Дэйзи. Но это не так, потому что Фицджеральд приберегает их для другой, более крупной цели, имеющей отношение к событийному «хребту» всего романа.

Обратим внимание на построение тактов 4 и 5: Дэйзи задает вопрос, в котором предлагается общая для всех тема, но потом, без всякого перерыва, не дав никому ответить, она переключает интерес на себя. Во всех диалогах с Дэйзи этот образец воспроизводится. Удивляя, вызывая сочувствие, напуская на себя таинственность, Дэйзи всегда сводит разговор к собственной персоне. Другими словами, Фицджеральд хочет, чтобы мы поняли: красивая, обаятельная Дэйзи — нарциссическая личность.

Какова же ее истинная цель? Для чего она все это разыгрывает? Почему она не может послушаться мужа, пренебречь общественными условностями и сама отправиться к Гэтсби? Почему ей непременно нужно передавать завуалированное сообщение через Джордан и Ника? Потому что нарциссисты привлекают внимание исключительно к себе, а не к другим. Для Дэйзи важно, чтобы Гэтсби принялся искать ее. Гэтсби должен к ней прийти. Этими и многим другими тактами Фицджеральд выражает борющиеся между собой хребты действия, движущие весь текст «Великого Гэтсби»: одержимость Гэтсби Дэйзи и одержимость Дэйзи... Дэйзи.

17. Отражающий конфликт

Введение в самого себя

Ранее диалог определялся как любые слова, сказанные героем кому-либо. Этот вербальный поток движется по трем различным направлениям: высказанное другим, высказанное читателю или публике, высказанное самому себе. Содержание этого раздела сосредотачивается на последних двух: прямом обращении к читателю и внутреннем диалоге героя. Понятно, что экран и сцена накладывают определенные ограничения, но авторы из этого материала создают прозу от первого лица.

Когда герои прямо обращаются к читателю, то говорят обычно о событиях прошлого и их влиянии на себя (пример — «Музей невинности» Орхана Памука), а вот если герои говорят сами с собой, их внутренний диалог проигрывает событиям текущего момента. Эти драматические внутренние дебаты уводят психологические нюансы в глубины невысказываемого (пример — «Барышня Элиза» Артура Шницлера). Снова обращу внимание: разница здесь такая же, как между показыванием и рассказыванием.

В первом случае герой, весьма и весьма слабо осознающий себя, рассказывает нам о прошедших внутренних конфликтах и описывает их воздействие; во втором случае герой представляет глубинные психологические движения на наше обозрение и неосознанно переводит во внешний план внутренние сложности, которые он никогда не мог бы описать прямо. Излишне говорить, что показывание и рассказывание требуют двух весьма различных техник диалога.

Старинная литературная условность наделяет нас почти божественной способностью подслушивать, о чем думает герой; при этом мы отдаем себе отчет, что он не говорит с нами. С кем же тогда? Диалог, по определению, есть двусторонний обмен между говорящим и слушающим. Кто, кроме нас, слушает героя? Если он говорит с другим «Я» в самом себе, у него, должно быть, раздвоение личности. Если он раздваивается, расстраивается и т. д., как одно «Я» распадается на множество? И на сколько частей? Что они собой представляют? Как связаны между собой?

Эти вопросы не новы и не оригинальны. Две с половиной тысячи лет назад Будда учил своих последователей не задавать

подобные вопросы, потому что они проистекают из ложной посылки, что «Я» якобы существует, тогда как на самом деле его нет. Ощущение «себя» он считал иллюзорным побочным эффектом воздействия изменчивых физических и чувственных сил.

Примерно тогда же совершенно противоположный взгляд высказал Сократ. Он учил, что «Я» не только существует — наполненная смыслом, цивилизованная жизнь вообще невозможна без постоянной работы самопознания. Все последующие века спор о природе общения в самом себе колеблется между этими двумя философскими противоположностями и остается в лучшем случае неразрешенным.

Наука, со своей стороны, уже давно отстаивает собственную точку зрения^[65]. Вслед за Сократом она стремится познать скрытую природу сознания, но одновременно, как Будда, ощущает, что интуиция сбивает ее с пути. Шестое чувство говорит нам, что центр сознания находится у нас в районе так называемого третьего глаза, однако результаты исследования мозга показывают, что это иллюзия, создаваемая несколькими процессами, которые происходят одновременно в разных отделах мозга. Не существует никакого единого, центрального, физического, все контролирующего «себя»; «Я» — это и в самом деле побочный эффект. В ответе на так называемый «трудный вопрос» о сознательном нейробиология сейчас склоняется больше к Будде, чем к Сократу, но окончательного заключения все же не делает^[66].

Наука не может отнести сознательное к области сугубо физического, а философия не может поместить его в одно лишь метафизическое, но вот художники точно знают, где искать «Я». Стоит искусству «свистнуть», «Я» тут же бежит, как верная собака. Для того, кто рассказывает историю, «Я» обитает в тех местах, где ему всегда было привольно.

Именно осознание самого себя и делает каждого из нас человеком. Философия учит: ненадежное «Я» меняется день ото дня, а следовательно, непознаваемо до конца — ну и что? Это меняется мое «Я», и мне нравится смотреть, как оно развивается, хочется надеяться, в лучшую сторону.

Для авторов, стремящихся выразить внутреннюю жизнь, дедукция философии и индукция науки представляются скучными изысканиями. Ни та ни другая не использует мощь вышедшего наружу субъективного; ни та ни другая не создает значимого эмоционального опыта.

История не отвечает на «трудный вопрос», она драматизирует его.

Я думаю, лучше и проще всего подойти к созданию внутреннего диалога так: взгляните на разум вашего героя как на сцену или мир, где живут герои. Пусть этот воображаемый ландшафт простирается перед вами, как городской или сельский пейзаж, как поле битвы, став мысленной мизансценой. Потом сами переместитесь в эту историю и проникните глубоко в сознание своего главного героя. Глядя оттуда, создавайте внутренние диалоги, которые в драматической форме дают ответ на вопрос: «Каково это — быть этим конкретным человеком?»

Возвращаемся к вопросу, поставленному в самом начале: когда герой говорит сам с собой, кто его слушает, кроме читателя? С кем он говорит? Отвечаем: с безмолвным «Я». Когда мы слышим, как герой говорит с собой, мы чувствуем, что то, другое, безмолвное «Я» внимательно слушает. Можно достаточно уверенно сказать: мы чувствуем это так сильно, что никогда об этом не задумываемся. Да это и не нужно — мы знаем, что постоянно ведем беседу со своим личным, безмолвным «Я».

По-моему, в уме каждого человека его отдельная, безмолвная часть тихо сидит и смотрит, слушает, оценивает, сохраняет воспоминания. Если вы медитируете, то хорошо знакомы с этим внутренним «Я». Оно, если можно так выразиться, обтекает вас, следит за всем, что вы делаете, не исключая и мыслей. Нельзя внутри себя оказаться лицом к лицу с самим собой, но вы всегда знаете, что ваше безмолвное «Я» здесь, бдит.

Так как внутренние диалоги в прозе совершают цикл от говорящего «Я» к безмолвному «Я», они порождают эффект отражения.

Отражающий конфликт

В естественных науках под отражением понимается круговое или двунаправленное взаимоотношение между причиной и следствием. Действие вызывает противодействие, которое влияет на действие так стремительно, что оба, кажется, происходят одновременно. Действие и противодействие, соединившись, закручиваются, как в водовороте. Причина становится следствием, следствие — причиной, и ни одно нельзя четко отличить от другого.

В общественных науках отражение сигнализирует о некоей созависимости между людьми, а также внутри групп, институтов, обществ. Как только начинает раскручиваться спираль отражения, ни о действии, ни о противодействии нельзя точно сказать, что вот это — причина, а вот это — следствие. Они настолько сильно влияют друг на друга, что кажутся происходящими одновременно, так что не нужно не только ничего решать, но даже и думать.

В искусстве истории **отражающий конфликт** соотносится с внутренними битвами, которые разгораются, когда усилия, с которыми герой старается разрешить внутреннюю дилемму, возвращаются ему бумерангом. Возникает ощущение внутреннего тупика, и попытки разрешить кризис становятся причиной, которая все только ухудшает. Противоречия с самим собой порождают все более сложные и запутанные источники антагонизмов, так как причины становятся следствиями, а следствия — причинами, и до тех пор, пока сам конфликт не станет причиной, его нельзя разрешить.

Отражающий конфликт переходит в диалог тогда, когда начинается разговор взволнованного героя с самим собой. Как я указал в главе 1, сама природа разума позволяет ему отступить на шаг назад, чтобы наблюдать за собой как за объектом. Человек на время «раздваивается», развивая отношения, часто критически важные, между глубинным «Я» и другими сторонами или аспектами личности. Он может защитить образы своего прошлого «Я», непривлекательного «Я», лучшего «Я», будущего «Я». Он может ощущать свое сознательное, подсознательное, а главным образом — безмолвное, слушающее «Я».

Такие взаимоотношения бывают и бесконфликтными, например, когда мы успокаиваем себя извинениями, самообманом или перекладыванием вины на других. Но куда чаще наши внутренние «Я» занимают прямо противоположные позиции в борьбе за выбор, за правильный поступок, самопожертвование, контроль беспокойного «Я», в общем, за любые бурные перипетии внутренней жизни^[67].

Отражающие конфликты могут разыгрываться непосредственно в настоящем времени или передаваться косвенно, через прошедшее время. На сцене и на экране герой может передавать первое в монологе, а второе — либо в диалоге с другим героем, либо в прямом обращении к слушателю. На странице главный герой может говорить со своим вторым «Я» и разыгрывать внутренние

конфликты в настоящем времени («Барышня Эльза») либо говорить с читателем и описывать более ранние эпизоды отражающего конфликта в прошедшем времени («Музей невинности»).

«Барышня Эльза»

Артур Шницлер, австрийский прозаик и драматург, много экспериментировал с приемом «потока сознания», начиная с рассказа 1901 года «Лейтенант Густль». В новелле 1924 года «Барышня Эльза» он пригласил читателя подслушать беспокойные мысли героини, именем которой названо произведение, написанное исключительно в виде внутреннего диалога от первого лица.

Сюжет

Эльза, 19-летняя красавица из венского высшего общества, отдыхает со своей тетей на горном курорте, где получает письмо от матери и узнает, что ее отец, юрист, был пойман на краже крупной суммы денег со счета своего клиента. Если через два дня он не возместит все, его ждет тюрьма или самоубийство.

Мать Эльзы умоляет ее спасти отца, попросив займы у господина фон Дорсдая, богатого торговца произведениями искусства. Эльза, задыхаясь от стыда, просит старика о помощи. Он отвечает, что завтра утром переведет деньги телеграфом в погашение долга, но... только если сегодня вечером она уступит его домогательствам.

Эти три события — хищение, план, выдуманный матерью, предложение, выдвинутое Дорсдаем, — образуют запускающий инцидент и резко меняют жизнь Эльзы в худшую сторону. В ней немедленно зарождается два противоположных желания: спасти родителей, пожертвовав собой, и спасти себя, пожертвовав родителями. Что бы она ни выбрала, цену предстоит платить огромную, потому что, говоря «спасти себя», я буквально это и имею в виду. Осознание Эльзой самой себя тесно связано с моралью. Если она спасает семью, то теряет моральный облик, следовательно, теряет саму себя.

Оказавшись в ситуации выбора между меньшим или большим из двух зол, Эльза может сделать лишь одно — пройти между двумя половинами самой себя. И вот весь день она бродит одна, путаясь в хаосе собственных мыслей: сначала она уговаривает себя поддаться, спасти таким образом семью и пережить свой позор; потом возражает себе, решает отказать Дорсдаю и вынудить таким

образом семью расплатиться за бесчестье. В какой-то момент она воображает, что, отдавшись Дорсдаю, откроет себе путь к роскошной жизни содержанки богатых мужчин, но все же совесть убеждает ее защитить свое моральное «Я» и выбрать честную бедность.

Моральные дилеммы такого рода, разыгрываясь в уме главного героя, часто закручиваются в спираль отражающего конфликта. Например, по мере того, как приближается момент свидания с Дорсдаем, Эльза говорит себе:

Какая громада этот отель, похож на исполинский освещенный волшебный замок. Все так огромно. Горы тоже. Можно испугаться. Никогда еще не были они такими черными. Луны еще нет. Она взойдет только к началу представления, когда господин фон Дорсдай велит своей рабыне плясать нагишом.

Какое же мне дело до господина Дорсдая? Полно, Эльза, брось дурачиться! Вы ведь уже были готовы пойти на все, стать любовницей чужих мужчин. А перед мелочью, которой требует от вас господин фон Дорсдай, вы останавливаетесь? За жемчужную нить, за красивые платья, за виллу у моря вы готовы продаться? А жизнь отца не стоит, по-вашему, такого пустяка?^[68]

Отражающий диалог

Через этот фрагмент внутреннего диалога стремительно проносятся 14 мыслей. В семи первых (от «громада» до «еще нет») воображение Эльзы проецирует ее ужас и ощущение моральной слабости перед лицом пугающего, огромного, почти нереального окружающего мира. Слово «волшебный» выдает ее почти детские ощущения.

Потом ее разум цепляется за одно из последних слов седьмого предложения — «еще» — и начинает рисовать образ самой себя, танцующей обнаженной при свете луны. Риторическим вопросом «Какое же мне дело до господина Дорсдая?» она старается стряхнуть обидное название «рабыня» и напустить на себя равнодушие.

Но вдруг ее разум как будто переходит в другую половину ее «Я» и становится острым, критическим. В следующих строках это «Я»-критик хлещет глубинное «Я» Эльзы оскорбительными вопросами. Критическое «Я» называет ее лицемеркой, призывает «бросьте дурачиться!» (будь ты проклята, если так не сделаешь); потом потаскухой: «любовницей чужих мужчин» (будь ты проклята,

если так поступишь); потом трусихой: «вы останавливаетесь?» (будь ты проклята, если так не сделаешь); потом снова потаскухой: «продаться» (будь ты проклята, если так поступишь); и, наконец, неблагодарной: «жизнь отца» (будь ты проклята, если так не сделаешь).

Разум Эльзы мечется в отражающем конфликте: «Кем я хочу быть? Шлюхой в драгоценностях или неблагодарной трусихой?» Ей равно отвратительно и то и другое, но череда вопросительных знаков парализует ее до такой степени, что отрывок заканчивается интеллектуальным тупиком, в который попала героиня. Это зловещий предвестник: на пике рассказа невротическое состояние Эльзы разрешается актом дикого эксгибиционизма и передозировкой снотворного.

Как мы видели в более ранних примерах, эмоции стремятся укоротить реплики, тогда как рассудочные утверждения их, наоборот, удлиняют. Когда Эльза охвачена страхом, на каждую из первых ее семи мыслей приходится где-то по 4,1 слова. Но когда берет верх критичное «Я», каждая из семи последующих мыслей удлиняется примерно до 14,5 слова.

Пишем от лица героя

Когда Артур Шницлер напечатал «Барышню Эльзу», ему было 62 года, а писал он от лица 19-летней светской девушки. Как такое может быть? Во-первых, он писал пьесы так же хорошо, как и прозу, а значит, у него был навык, который наверняка помог ему отыскать слова для своей героини. Имелся и жизненный опыт: в 41 год он женился на актрисе 21 года. Собственно говоря, у него было немало романов с молодыми женщинами. Каждый из них, конечно же, давал ему возможность услышать новый голос и представить себе жизнь с иной, женской точки зрения.

Могу предположить, что кроме таланта, умения и совершенного «слуха» Шницлер обладал способностью действовать. Пусть не прямо перед зрителями, но за столом, меряя шагами кабинет. Он сделался ею. Он писал от ее имени, и эту технику мы подробно изучим в главе 19.

«Музей невинности»

Орхан Памук опубликовал свой роман «Музей невинности» в 2008 году, через два года после того, как получил Нобелевскую премию по литературе. Вместе с писательницей Морин он долго и тщательно работал над английским переводом. Именно с английского, а не с исходного турецкого, роман переводился на другие языки (сейчас их около 60), и поэтому точность работы была критически важной.

Сюжет

Роман Памука рассказывает о любви с первого взгляда и ее чреватых конфликтами последствиях. Кемаль, турецкий бизнесмен, превратил дом в Стамбуле в хранилище сувениров и воспоминаний и назвал его Музеем невинности. Подобно Тадж-Махалу, его музей славит любовь. У Кемалья это девять счастливейших лет с Фюсун, его красивой возлюбленной и почти женой, к моменту повествования погибшей.

Необычная авторская стратегия рассказывания помещает Кемалья внутрь музея, где он выступает экскурсоводом для своих экспонатов. Читатель для Памука — посетитель этого музея, и он разрешает Кемалю обращаться к читателю как к гостю, в первом лице.

Девять лет безумной любви сделали Кемалья зрелым человеком. Но главный экспонат музея живет в его памяти: это прошлое, незрелое, ультраромантическое «Я» Кемалья. Всю юность Кемалья это его «Я» упрямо искало то, чего он не мог понять, ухватить. Он убеждал себя, что любит Фюсун, и до некоторой степени так оно и было. Но в глубине души он испытывал совсем другое: страсть к страсти. Он искал древний и неуловимый абсолют, запредельное романтическое переживание. Фюсун всего лишь сыграла роль, отведенную ей в его драме.

Истинные романтики свято соблюдают все романтические ритуалы: тихие прогулки при лунном свете, безудержные занятия любовью, ужины при свечах, шампанское, классическая музыка, поэзия, закаты и прочее подобное. Но они теряют всякий смысл, если рядом нет того единственного человека, с которым их делят, и трагедия влюбленного романтика начинается, когда женщина привлекает его только потому, что она роскошна. Говоря иначе, молодой Кемаль страдал от проклятия красоты: этого ненасытного

желания самого изысканного, когда нельзя даже помыслить о том, чтобы вести простую, обычную жизнь.

Создав эти два «Я», Кемалья-экскурсовода и Кемалья-романтика, автор должен был дать два словесных портрета и решить три задачи диалога: 1) каковы тон и манера, с которыми «Я»-экскурсовод обращается к посетителю? 2) как бы «Я»-экскурсовод выразил безмолвный внутренний диалог «Я»-романтика? 3) когда мы слышим Кемалья-романтика, какие качества создают его голос?

Привожу отрывок, в котором Кемаль дает ответы:

«Часы, сожженные спички и спичечные коробки, собранные в моем музее воспоминаний, лучше меня расскажут, что я чувствовал те первые десять-пятнадцать минут, когда постепенно начинал понимать, что Фюсун не придет и сегодня... Меряя шагами комнату и поглядывая в окна, я иногда останавливался где-нибудь в углу, прислушиваясь к шуму его волн. В гробовой тишине квартиры яростно тикали часы, и я, надеясь отвлечься, принимался отсчитывать минуты и секунды. Когда приближался назначенный час нашей встречи, во мне отчего-то, как весенний цветок, распускалась надежда, и мне казалось, что сегодня она обязательно появится... В такие минуты мне хотелось, чтобы время летело стремглав. Но злосчастные пять минут никогда не кончались. Однажды я честно признался, что обманываю себя и на самом деле мне не хочется, чтобы эти пять минут прошли, потому что Фюсун, наверное, больше никогда не откроет дверь «Дома милосердия». Когда наступало ровно два часа, я не мог понять, радоваться ли мне, что наступил час нашего свидания, или расстраиваться, потому что с каждой минутой вероятность появления Фюсун становилась меньше. Я, словно путешественник, грустно глядя с палубы отплывающего корабля на отдаляющуюся пристань, сознавал, что каждая прошедшая секунда удаляет меня от моей возлюбленной, и пытался убедить себя, будто на самом деле прошло не так уж много времени, стараясь мысленно соединять секунды и минуты в небольшие отрезки. Я решил, что расстраиваться следует не каждое мгновение, а лишь раз в пять минут. Так я переносил боль, которую мог бы ощущать постоянно, на последнюю, пятую минуту. Когда отрицать, что и та канула в небытие, становилось невозможным, то есть когда ее опоздание превращалось в реальность, которую приходилось признавать, боль вливалась в меня шипами...»^[69]

Кемаль начинает этот отрывок в настоящем времени, как будто бы стоя перед музейной витриной с реликвиями и обращаясь к

посетителям. Но «Музей невинности» — это музей временного, преходящего; главные его экспонаты представляют собой эпизоды любовной истории, вынутые из времени и помещенные в залы. Поэтому Кемаль-экскурсовод переходит на прошедшее время, как только начинает показывать Кемалья-романтика, застрявшего в событии, давным-давно сданном в архив.

Кемаль-экскурсовод цитирует Кемалья-романтика всего раз, четырьмя словами, обозначающими настоящее время: «сегодня», «да», «она появится», «теперь», заряженными нетерпением ожидания. Все оставшиеся невыраженными мысли внутреннего диалога романтика Кемалья оставлены на милость воображения читателя/посетителя. В шестом предложении третья ипостась, Кемаль-критик, ненадолго возникает, чтобы укорить Кемалья-романтика за детский самообман.

Отношение «экскурсовод — гость» церемонно, более формально, нежели отношение «профессор — студент». Профессора и их студенты живо обмениваются идеями, а экскурсовод и посетитель музея вдумчиво и серьезно рассуждают о прошлом. Вот почему диалог Кемалья-экскурсовода выражает себя текучими, элегическими предложениями.

В отрывке придаточные предложения, следующие одно за другим, делают из каждого предложения промежуточную высшую точку: «боль впивалась в меня шипами», «боль, которую мог бы ощущать постоянно», «Фюсун больше, наверное, никогда не откроет дверь» и так далее. Некоторая церемонность и изящество отрывка также подразумевают, что Кемаль переживает эту сцену снова и снова, много раз пересказывал ее посетителям своего музея, совершенствуясь в подборе слов.

Хотя Кемаль уже больше не безнадежный романтик, тоска по романтике еще слышна в его голосе. Он столько же поэт, сколько ученый. Поэтому, чтобы обрисовать возвышенное романическое воображение своего главного героя, Памук насыщает описания Кемалья метафорами и уподоблениями. Как и все люди, экскурсовод иногда скатывается к клише: приторно-сладкие образы распускаются в Кемале-романтике, как весенние цветы, и получается исторгающая слезы сцена, будто из фильма средней руки: пассажир отплывающего корабля грустно смотрит на тех, кто остался на берегу. Язык же Кемалья звенит острой болью: она растекается по всему его телу, заостряется, как шип. В самом живом образе этого отрывка он обращает время в трубопровод боли,

снабженный ментальным клапаном для ее включения или выключения.

В нескольких предложениях отрывка встречается частица «бы», образуя условное наклонение, которое в этом контексте автор использует как средство создания легкого ощущения неопределенности.

Например, очень заметно, насколько отличны «мягкое» и «жесткое» выражение одной и той же мысли: «я слушаю...», «мой ум сосредоточен на...» и «я слушал», «мой ум сосредоточивался на...» Вместо того чтобы сказать просто «боль впилась», переводчик предпочел форму «боль впивалась», придавая моменту меланхоличное настроение. В целом же частое употребление несовершенной формы глагола притупляет остроту реальности и создает ощущение, что все это происходит в равной степени и в воображении главных героев, и в настоящей комнате в настоящем прошлом.

«Никогда» указывает на бесконечные повторы; «попробовал» намекает на надежду и желание. Все вместе создает ощущение, что событие может произойти, а может и нет. Глагол «предположил» и числительные «десять-пятнадцать» еще больше подчеркивают эту атмосферу неустойчивости, пока речь Кемалья-экскурсовода не начинает звучать так, как и должна — как воспоминание романтика-неудачника.

Отражающий конфликт

Произведение Памука черпает свою энергию в двух источниках отражающего конфликта: тирании любви и тирании времени.

Тирания любви: романтик Кемаль помолвлен, но случайно познакомился с красавицей Фюсун, продавщицей небольшого магазина. Между ними вспыхивает любовь с первого взгляда, его жизнь выходит из-под контроля и устремляется по траектории за пределами романтического переживания. Кемаль корит судьбу, но судьба — это лишь отговорка, к которой мы прибегаем, когда подсознательное лишает нас контроля над собственными эмоциями и жизнью в целом.

Архиромантик желает, чтобы его любимая была с ним каждую минуту. Стрдание от ее отсутствия вызывает еще большее страдание, потому что боль одиночества подпитывает саму себя, делает ее отсутствие все болезненнее. Чем больше он раздумывает об этом, тем хуже ему становится. Если бы она в конце концов

появилась, кто знает, насколько сильно изменилось бы его настроение.

Тирания времени: настенные часы измеряют время, но у нашего внутреннего хронометра нет стрелок. Бывает, целые часы пролетают, как одно мгновение; бывает, минута тянется дольше, чем зима на Крайнем Севере. Романтик Кемаль старается сосредоточиться на времени, полагая, что ему станет легче: «В гробовой тишине квартиры яростно тикали часы, и я, надеясь отвлечься, принимался отсчитывать минуты и секунды». Но фиксация на времени делает ожидание еще тягостнее. Он старается взять время под контроль, связывая его, анализируя, замедляя, ускоряя, но битва за власть над временем оканчивается лишь тем, что время все сильнее его изводит.

Вот в этом и суть отражения: герой переносит его на самого себя, обращает против себя самого. Нечего и говорить, что отражающий конфликт предоставляет рассказчику истории широчайшие возможности для диалога.

Последнее замечание: Кемаль-экскурсовод обрисовывает страсть Кемалья-романтика с сильнейшей и все же сосредоточенной на себе интенсивностью. Когда Фюсун не приходит, он мог бы подумать: «Боже мой, что с ней могло случиться? Не поранилась ли она?» Но он этого не сделал. Вместо этого он рассек свое болезненное предвкушение удовольствия на микросекунды. Ведь у романтика, как мы говорим, все и всегда «обо мне и о себе».

18. Минимальный конфликт

Баланс текста и подтекста

Каждая реплика диалога представляет собой компромисс между буквальным значением произнесенных слов и невысказанными значениями, звучание которых в подтексте ощущают читатели/публика.

Когда баланс сдвигается до такой степени, что незначительная мотивация вызывает значительный ответ, произнесенный вслух, диалог звенит пустотой, а сцена оставляет ощущение надуманности. Вспомним определение мелодрамы из главы 6: преувеличенное выражение неясных потребностей. Как повара, которые насыщенным соусом прикрывают огрехи готовки, писатели, прибегающие к слезливой стилистике в попытке оживить вялое содержание, рискуют получить прокисший запах мелодрамы.

Когда баланс нарушается тем, что невысказанные мысли и чувства переводятся непосредственно и в полном объеме в область сказанного, мы называем такую прямолинейность письмом «в лоб». Если подразумеваемое и выражаемое значения сцены эхом отражают друг друга, подтекст обращается в текст, глубина уменьшается на глазах, звук реплик становится жестяным, актерская игра гремит, как пустая бочка.

Когда форма явно перевешивает содержание, когда минимальные слова выражают максимальное значение, диалог обретает величайшую убедительность и силу. По известному выражению Роберта Браунинга, «меньше — значит больше». Любое слово, которое можно удалить, нужно удалить, особенно если эффект от реплики становится сильнее. Разреженный язык дает читателю или публике возможность глубже заглянуть в невысказанное и невысказываемое. За небольшими исключениями, когда умолчание берет верх, диалог резонирует в ответ.

Далее я приведу блестящий пример того, как с помощью горстки слов можно выразить максимально большое ощущение и значение.

«Трудности перевода»

София Коппола сняла фильм «Трудности перевода» по собственному сценарию, когда ей было тридцать два года. Это был ее четвертый сценарий, по которому делался фильм, и вторая режиссерская работа. Фильм получил множество наград по всему миру, в том числе и «Оскар» за лучший оригинальный сценарий.

Коппола выросла среди людей искусства, много раз бывала в Японии и, как все мы, знакома с горестями и радостями любви. Поэтому, хотя и справедливо предположить, что личный опыт повлиял на рассказанное Копполой, было бы неверно увидеть в «Трудностях перевода» одну лишь автобиографию. Это, скорее, проявление хорошо начитанного, тонко настроенного ума художника, который при помощи вымысла рассказывает нам о том, что он увидел в самых тайных уголках жизни.

В минималистском стиле письма Копполы развитие диалога не предполагает того, что герои кидаются словами, как камнями (см. враждебные реплики супругов в «Изюминке на солнце»), или манипуляции, когда словами затягивают в ловушку (злонамеренное притворство Дэйзи в «Великом Гэтсби»). Вместо этого тонкий, непрямой, скупой язык создает подразумеваемые, почти невидимые, но глубоко ощущаемые конфликты, которые переносят героев из прошлого в настоящее.

В следующей сцене Коппола одновременно работает с внутренними «Я» и прошлыми «Я» своих героев. Она открывает в каждом и то и другое, не разрываясь в выборе под давлением дилеммы.

Выбор между неоднозначным добром и меньшим из двух зол, раз возникнув, хорошо раскрывает истинный характер, но сравнительно легок для постановки. Коппола идет другим путем: ее герои конфликтуют не с тем, что навязывает жизнь, но с пустотой того, в чем жизнь отказывает. Эта спокойная сцена цепляет, держит и находит отклик без всякого прямого, непрямого или отражающего конфликта.

Сюжет

Сюжет — это ключ к созданию сцены с минимумом диалога и максимумом воздействия. Если до сцены весь рассказ привел героев к критической точке в их жизни, читатель/публика может ощутить, как их желания «вибрируют» в подтексте. Эти желания могут

осознаваться или не осознаваться, но читатель/публика знает о них, чувствует их и напряженно ожидает, как они проявятся. Хорошо подготовленный читатель/публика прочитывает целые тома из всего лишь одной фразы или жеста.

В «Трудностях перевода» эта техника доведена до совершенства. В первых же сценах фильма встречаются два протагониста: Шарлотта, недавняя выпускница Йеля, которая путешествует со своим мужем-фотографом, и Боб Харрис, голливудская звезда средних лет, прославившийся ролями в боевиках. Оба остановились в гостинице «Парк-Хайят Токио», и поэтому мы сразу же видим и разницу в возрасте (лет тридцать, не меньше), в известности (Шарлотту никто не замечает; на Боба все глазают) и в браке (ей нужно внимание мужа; ему только и хочется, чтобы жена оставила его в покое).

В тот день они дважды мельком встречаются — сначала в лифте, а потом в холле. Вечером ни тому ни другому не спится, поэтому они идут в бар гостиницы, где случайно знакомятся.

Намерения сцены

В начале сцены и у Шарлотты, и у Боба, кажется, одинаково простое желание: убить время за выпивкой. Но если бы дело было только в этом, достаточно было бы открыть мини-бар. На самом же деле их влечет неосознанное желание поговорить с кем-нибудь. Как только завязывается знакомство, намерением их сцены становится убить время за разговором.

Ценности сцены

Напряжение растет по мере того, как Шарлотта приближается к сидящему в баре Бобу. До этого они уже успели обменяться улыбками, но он ведь может оказаться высокомерным занудой или вообразить, что она — одна из сумасшедших поклонниц. Вопрос, заговорить с ним (с ней) или пить в одиночку, крутится в головах у обоих. Эти сомнения создают напряжение от столкновения уютной изоляции и риска слишком близкого знакомства, которая открывает сцену и влияет на их выбор.

Но когда оба все же осмеливаются заговорить, глубокое, инстинктивное желание заставляет перейти от легкой болтовни к исповедальному тону. Как только они неловко рассказывают каждый о себе, душевный разговор прорывает изоляцию. Этот шаг высвечивает еще одну ценность: жизненные потери против

жизненных обретений. Потеря/обретение становится основной ценностью истории.

Как намекает название фильма, и Боб, и Шарлотта переживают трудности в жизни. В начале сцены соотношение «потеря/обретение» находится строго в области отрицательного. С развитием сцены до положительного оно так и не доходит, а, скорее, гибнет в унылой обстановке такта 15. В то же время заряд изоляции/близости стремится к свету, и к завершающему такту их отношение друг к другу становится настоящей близостью.

В конце каждого такта я проставил знак заряда: (+) — положительный, (–) — отрицательный, (++) — удвоенный положительный и т. д.

Прочтите сцену от начала до конца, чтобы прочувствовать минималистский язык диалога. Потом вернитесь к нему с учетом моих заметок о дуге его тактов, подтексте, зарядах ценностей.

БАР ОТЕЛЯ «ПАРК-ХАЙЯТ» — ВЕЧЕР.

Боб одиноко сидит за выпивкой.

Такт 1

БОБ (бармену). Он женился пару раз на хороших, красивых женщинах. Мы сошли бы с ума от этих женщин, но про него все равно ходили сплетни. Да мне никогда и не нравилось, как он играет.

ДЕЙСТВИЕ: Боб старается произвести впечатление на бармена.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Бармен делает вид, что впечатлен.

Близость/изоляция (–)

Вместо того чтобы открыть сцену слишком уж затертым образом одинокого мужчины, коротающего время в баре, Коппола начинает ее трепом, обычным для шоу-бизнеса. Голливудская звезда делится сплетнями с барменом-японцем, и это лишь подчеркивает горькое одиночество Боба. Первый такт задает почти смешную ноту, звучащую контрапунктом к темному такту, образующему высшую точку сцены.

Такт 2

В бар входит Шарлотта. Бармен подвигает табуретку и усаживает ее рядом с Бобом.

ШАРЛОТТА (бармену) Спасибо. (Бобу) Добрый вечер. (Бармену, усевшись) Спасибо.

ДЕЙСТВИЕ: Бармен усаживает Шарлотту.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Шарлотта устраивается поудобнее.

Близость/изоляция (–)

Трудясь над сценой, перед каждой следующей репликой не забывайте спрашивать себя: вот именно в этот конкретный момент какое действие избирает мой герой? К какой тактике он мог бы прибегнуть? Какую избирает? Выбор тактики подразумевает наличие некоего качества в характере героя и определяет слова, которыми он его выразит. Повторю еще раз: диалог есть внешний результат внутреннего действия.

Каковы же реакции, выбор и тактика Шарлотты, которая входит в почти пустой бар и видит мировую кинозвезду, одиноко восседающую на табурете? Она могла бы испугаться и уйти, могла бы, не мешая ему, сесть за столик, могла бы расположиться так, чтобы можно было говорить.

Как только бармен предлагает ей табурет, она избирает самый смелый образ действий и храбро подсаживается к Бобу. Ее выбор — сесть рядом, пусть и рискуя смутиться, выражает самообладание.

Такт 3

БАРМЕН. Что желаете?

ШАРЛОТТА. Э... пока не знаю.

ДЕЙСТВИЕ: Бармен обслуживает ее.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Шарлотта проверяет, рады ли ей.

Близость/изоляция (–)

Шарлотта снова перед выбором: ведь она могла бы тут же заказать свой любимый напиток. Но она, не чувствуя себя раскрепощенной, колеблется и этим дает возможность Бобу отреагировать. То, что он сейчас делает, подсказывает ей, действительно ли он рад ее видеть.

Такт 4

БОБ (повторяя слоган из рекламного ролика). Чтобы расслабиться...

БОБ И БАРМЕН (вместе). Пейте виски «Сантори»!

ШАРЛОТТА. Водку с тоником.

Боб с уважением смотрит на нее.

ДЕЙСТВИЕ: Боб предлагает ей чувствовать себя как дома.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Шарлотта присоединяется к нему.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Боб одобряет ее выбор.

Близость/изоляция (+)

Решение Боба — посмеяться над самим собой — дает ей почувствовать, что ее приглашают. Она заказывает крепкий напиток, он одобрительно кивает, и у обоих противопоставление близости и изоляции перемещается в область положительного. Два незнакомых человека готовы к разговору.

Насмешка Боба над самим собой выявляет одну из его граней: даже съемку в рекламе актеры воспринимают как серьезную работу, но он предпочитает поднять себя на смех. Такой выбор говорит о внутреннем противоречии между гордостью артиста и презрением к себе.

Такт 5

ШАРЛОТТА (Бобу; бармен уходит выполнять ее заказ). А что вы здесь делаете?

БОБ. Две вещи. Отдыхаю от жены и пропускаю день рождения сына. А еще я рекламирую местный виски, вместо того чтобы писать пьесу или делать что-нибудь полезное.

ШАРЛОТТА (удивленно смотрит на него). О!

ДЕЙСТВИЕ: Шарлотта приглашает к разговору.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Боб признается в трех жизненных неудачах.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Шарлотта скрывает удивление.

Потеря/обретение (—)

Шарлотта открывает дверь в неожиданное. Представьте, как бы вы отреагировали, оказавшись на ее месте: на соседнем табурете сидит всемирно известная звезда кино, которая, как вам кажется, должна бы вести завидную, шикарную жизнь, вы задаете ни к чему не обязывающий вопрос «Как жизнь?», и получаете весьма откровенный ответ, что совсем плохо. Выражение «отдыхаю от жены» не объясняет Шарлотте, винит ли Боб себя, жену или их обоих в семейных проблемах, но ясно, что он укоряет себя за то, что позабыл о дне рождения сына, а самое главное, за то, что разрушил свою творческую жизнь, продавшись за деньги.

Открытое признание Бобом своих неудач не только удивляет Шарлотту, но и открывает границу — ту формальную дистанцию, которую мы всегда соблюдаем с незнакомцами. Такое вторжение несколько сковывает Шарлотту. В разговоре появляется личная ценность «потеря/обретение», и она задумывается, не сделать ли ей большой шаг вперед и не открыться ли ему. Она так и поступает. Откровенность Боба превращает их разговор в цепочку признаний.

Такт 6

БОБ. Хорошо еще, виски неплох.
Она смеется.

ДЕЙСТВИЕ: Боб успокаивает ее.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Шарлотта симпатизирует ему.

Близость/изоляция (+)

Этот такт взаимной симпатии делает их чуточку ближе друг к другу. Признание, которое Боб делает в такте 5, задевает ее, но у него достает чувствительности, чтобы заметить, что он наделал, и пожалеть об этом. Он быстро находится и шуткой разряжает обстановку. В свою очередь, она замечает, что ему неловко, и сочувственным смехом выводит его из затруднительного положения.

Такт 7

БОБ. Ну, а вы?

ШАРЛОТТА. Мой муж фотограф, и я приехала с ним, так как... я сейчас не работаю, а здесь живут мои друзья.

ДЕЙСТВИЕ: Боб вызывает ее на откровенность.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Шарлотта признается, что ее личная жизнь пуста и, наверное, не совсем благополучна.

Потеря/обретение (-)

После того как в такте 4 Боб и Шарлотта встретились глазами, они общаются открыто и искренне. Болтовня за коктейлем подтверждает старую поговорку «истина в вине». В такте 5 Боб решился на смелое признание и теперь подбивает ее на то же. Опять она стоит перед выбором. Ведь можно было бы ответить: «Ах, у меня все прекрасно. Муж делает фотосессию, а я навещаю старых друзей». Но пассивный, несколько обтекаемый ответ приоткрывает правду о ее жизни. Боб считывает в нем подтекст неблагополучия.

Такт 8

Боб протягивает зажигалку, помогает Шарлотте прикурить.

БОБ. А вы давно женаты?

ШАРЛОТТА. Спасибо (пауза). Два года.

БОБ. А я двадцать пять.

ДЕЙСТВИЕ: Боб подготавливает следующий ход.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Шарлотта готова его принять.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Боб делает ход.

Близость/изоляция (-)

Шарлотта только что призналась в неполноте своей семейной жизни, поэтому Боб не может удержаться, чтобы не сделать ход навстречу этой красивой молодой женщине и не пожаловаться на неполноценность своей семейной жизни.

Обратим внимание, как Коппола заставляет старшего по возрасту сделать этот шаг: он реагирует на свое собственное действие. Он спрашивает Шарлотту, сколько лет они женаты, прекрасно зная, что, какую бы цифру она ни назвала, его четверть века разочарования все равно больше.

Обратим внимание и на выбор Шарлотты. Закуривая, она понимает, что ей пора делать свой ход, и могла бы уклониться от него, сказав: «Два чудесных года» или более агрессивно, ответив вопросом: «А вам какое дело?» Вместо этого она позволяет беседе продолжаться.

Но не обманывайтесь! Уже сделано сексуальное предложение. Трудно судить, насколько оно серьезно. Боб, возможно, соблюдает извечный мужской ритуал, но, когда в баре мужчина средних лет жалуется молодой женщине на свой длительный и вовсе не счастливый брак, он надеется на нечто большее, чем сочувствие.

Шаг Боба мог бы оттолкнуть Шарлотту, но она придвигается ближе:

Такт 9

ШАРЛОТТА. Так у вас сейчас возрастной кризис! (пауза) Уже купили «Порше»?

БОБ (веселее). Я собираюсь купить «Порше».

ДЕЙСТВИЕ: Шарлотта отбивает его ход.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Боб оценивает ее быстрый ум.

Близость/изоляция (+)

Шарлотта понимает, что в лучшем случае его шаг весьма вял, поэтому поддразнивает возрастом, чтобы, не обидев, сказать «нет». Он оценивает ее ум.

Такт 10

ШАРЛОТТА. Двадцать пять лет... Это серьезно. Очень серьезно...

БОБ. Как известно, мы спим треть жизни. А это на восемь лет меньше, чем я женат. Значит, остается всего семнадцать лет. Это еще юность брака... Уже можно водить, хотя иногда случаются аварии.

ШАРЛОТТА (со смехом). Да уж...

ДЕЙСТВИЕ: Шарлотта пробует подсластить пилюлю.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Боб признается, что его брак трещит по швам.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Шарлотта оценивает его быстрый ум.

Потеря/обретение (–)

Из предыдущих сцен мы знаем, что у Шарлотты есть сомнения в своем муже и своем браке. Когда она делает попытку сделать комплимент браку Боба, он напоминает о реальности, известной ей и по собственной жизни: отношения редко бывают такими, как мечтается. Боб смягчает эту жестокую правду остроумным уподоблением брака водителю-подростку, но его циничный ответ развеивает все надежды. Тем не менее Шарлотта одобрительно смеется.

Обратим внимание, что такты 4, 5, 8 и 10 проходят три этапа, а не два, как обычно. Как правило, новое действие следует непосредственно за действием-противодействием. Здесь же перед нами действие-противодействие-противодействие. Когда одно противодействие рождает другое, это нередко означает, что между героями существует глубинная связь, что они достаточно близки друг другу.

Сценарист Филип Джордан, лауреат премии «Оскар», пишет об этом так: «Не топите свой сценарий в бесконечных диалогах и нескончаемых речах. Не каждый вопрос непременно требует ответа. Можно выразить эмоцию жестом без слов — выражайте. Поставили вопрос — подождите, пусть он повисит в ожидании ответа. А еще лучше, когда герой не может ответить; у него (или у нее) ответа нет. Тогда невысказанный ответ как бы повисает в воздухе».

Такт 11

БОБ. А вы?

ШАРЛОТТА. Я? Пока не знаю... Я только недавно закончила учиться.

БОБ. Что вы изучали?

ШАРЛОТТА. Философию.

БОБ. На этом можно разбогатеть!

ШАРЛОТТА (смущенно усмехаясь) Да... Ну, я на иждивении.

ДЕЙСТВИЕ: Боб побуждает ее рассказать о себе.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Шарлотта признается, что будущее немного ей обещает.

Потеря/обретение (–)

Сделав второе признание в такте 10, Боб ожидает того же от Шарлотты, и она признает, что в профессии, как и в личной жизни, у нее нет ничего определенного.

Такт 12

БОБ (усмехаясь). Вы что-нибудь придумаете.

ШАРЛОТТА (усмехаясь). Да...

ДЕЙСТВИЕ: Боб дарит ложную надежду.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Шарлотта смеется над ней.

Близость/изоляция (+)

Потеря/обретение (-)

Боб, утративший вкус к жизни, скрывается за панцирем иронии. Усмешка Шарлотты объясняет ему, что она все поняла, и, в свою очередь, наносит ему удар:

Такт 13

ШАРЛОТТА. Надеюсь, что «Порше» вас не подведет.

Боб кивает.

ДЕЙСТВИЕ: Шарлотта тоже предлагает надеяться.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Боб дает сигнал, что понял намек.

Близость/изоляция (++)

Потеря/обретение (-)

Оба понимают: пусть они несчастливы, но лгать себе не будут. Они говорят правду и друг другу, что сближает их еще больше.

Такт 14

ШАРЛОТТА (поднимая стакан). За это!

БОБ. За это...

ДЕЙСТВИЕ: Шарлотта отмечает победу над самообманом.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Боб присоединяется к ней.

Близость/изоляция (++)

Такое движение вверх подготавливает грустную поворотную точку, которая венчает сцену.

Такт 15

(Длинная пауза.)

ШАРЛОТТА. Хочется выспаться.

БОБ. Мне тоже.

(Снова длинная пауза.)

ДЕЙСТВИЕ: Шарлотта признается, что заблудилась в себе самой.

ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ: Боб признается, что и он не может в себе разобраться.

Потеря/обретение (–)

Близость/изоляция (++++)

Реплики «Хочется выспаться» и «Мне тоже» приоткрывают подтекст страдания, один из самых трогательных на моей памяти.

Сон восстанавливает душевное равновесие. Без него жизнь напоминает сумасшедшие, оглушительно тикающие часы. Когда вы ворочаетесь в постели, неотвязные мысли не дают покоя уму, нагоняют волнения, страхи. Шарлотте и Бобу не спится. Но в чем дело? Это разница во времени? Или беспокойные мысли?

Как я понимаю подтекст, у бессонницы обоих более глубокие причины. Из признаний следует, что оба чувствуют себя как бы на обочине, нет никакой определенности ни в их профессиональной, ни в личной жизни. Для обоих разверзлась пустота, которую не могут заполнить ни семья, ни работа. Шарлотта и Боб потеряли цель жизни.

Герой и диалог

Как подсказывает название фильма, оба главных героя не могут перевести свою пустоту в полноту; не могут представить свое будущее; не могут наполнить жизнь смыслом. В более романтические времена Шарлотту и Боба назвали бы «одинокими душами».

Обратим внимание, как эстетика Копполы избегает словесной борьбы и использует непринужденное, раскованное поведение, чтобы рассказать о внутренних баталиях, скрытых за улыбкой. Она вмещает большой объем содержания в очень простые, недлинные слова: «Вы что-нибудь придумаете», «Надеюсь, что «Порше» вас не подведет». Как же это получается?

Первое — предыстория. Как и в сцене из «Музея невинности», Коппола могла бы дать своим героям возможность рассказать о прошлых конфликтах живо и очень открыто. Вместо этого она уводит драмы за сцену; они лишь подразумеваются. Рассказы Боба и Шарлотты о себе состоят из трех частей: брак, карьера, личность. Каждая часть заканчивается признанием в потере, причем оба весьма скупо пользуются средствами языка. Боб: «отдыхаю от жены / рекламирую местное виски, вместо того чтобы писать пьесу».

Шарлотта: «мой муж фотограф... я сейчас не работаю». Каждый рассказывает свою невеселую повесть с обаянием, остроумием, насмешкой над собой, и это позволяет нам проникнуть за фасад усталости от жизни и увидеть внутренние конфликты героев.

Второе — пауза для подтекста. Заметим, как Боб и Шарлотта начинают говорить: «Да...», «Э-э...», «Да уж...», делая задумчивую мини-паузу почти перед каждым предложением. Актеры также дополняют свои слова озвученными междометиями, а также неозвученными реакциями: смех, кивок, быстрый взгляд, паузы с установлением зрительного контакта, паузы, когда человек смотрит в пространство. Такие колебания, длинные и короткие, придерживают речь героя и приглашают публику в его внутренний мир. Мини-пауза открывает пространство для мысли.

Третье — натуралистичные словесные портреты. Многие свои реплики Боб Харрис, всемирно известная звезда фильмов в стиле экшен, произносит, как будто играет очередную роль. Фразы вроде «Да мне и никогда не нравилось, как он играет», «Вы что-нибудь придумаете», «На этом можно разбогатеть», «Хорошо еще, виски неплох» мог бы сказать любой его крутой герой. Они уже укоренились в его личности.

Словарь Шарлотты представляет большой контраст со словарем Боба: она выражается пассивными формами, самыми общими словами, не употребляет никаких прилагательных, наречий, превосходных степеней, которые могли бы расцветить ее речь: «пока не знаю» она произносит лишь дважды. Тон ее голоса приятен, но слова отражают бесцветную, застывшую без движения жизнь.

Развитие ценностей и диалог

Как только мы отделяем от его действий слова героя, становится видна форма сцены, потому что ускорение заряда ценности двигает диалог вперед от первого такта до последнего.

Коппола построила сцену как уходящую вниз спираль, втрое увеличивающую свою отрицательную мощь. Она проводит ее через ряд смущенных признаний, и потери, о которых идет речь, оказываются все тяжелее и тяжелее.

Во-первых, Боб признает, что как муж и отец он не состоялся и в личной жизни шел неверным путем (плохо). Шарлотта признается, что она всего-навсего приехала за мужем, который работу любит больше, чем ее (плохо). Боб признается, что он продался за деньги.

Он мог бы делать что-то серьезное; он же рекламирует выпивку (хуже). Шарлотта признает, что у нее нет вообще не только никакой работы, но даже и планов, поэтому ее жизнь вне брака идет без направления и цели (хуже). В последнем такте они доходят до самого дна. Оба признаются в бессоннице (хуже всего).

Выстраивая всю сцену на признаниях, Коппола снимает все наносное со своих персонажей, и они видят друг друга в истинном свете. Эти «одинокие души» делают свои признания, чтобы раскрыть себя. Чтобы их увидели.

Почему эти признания ощущаются как последовательные, а не как случайные? Начнем с того, что жизни Боба и Шарлотты параллельны: Боб проиграл по всем фронтам. Коппола выстраивает их признания так, что они чередуются в нисходящем порядке. Что хуже? Потеря в личных отношениях или профессиональная потеря в работе?

Профессиональная, конечно. Почему? А потому, что потеря в личных отношениях — это потеря, которую несут два человека. Оба виновны в ней в какой-то мере, и оба в какой-то мере не виноваты. Когда отношения разлаживаются, свою вину или бремя можно уменьшить, переложив их на партнера.

Когда же вы терпите поражение на профессиональном пути, вы понимаете, что винить в этом некого, кроме себя. Можно изобретать всяческие отговорки, валить все на «систему» или свою несчастливую звезду, но в глубине души мы знаем, что если терпим неудачу в своем призвании, то из-за недостатка дисциплины, таланта, знаний, здравомыслия, усердия... То есть стандартный набор причин профессионального крушения.

И все-таки однозначно ли профессиональный провал хуже провала в личной жизни? Значительнее ли потеря работы крушения брака? Ключ к сцене в баре в том, что она указывает на потерю самого себя. Вопрос не в том, находите вы работу или теряете ее, а в том, находите вы или теряете самого себя.

Если, допустим, женщина замужем и работает мелким клерком в сети супермаркетов «Уолмарт», то крах личных отношений может для нее оказаться хуже увольнения, потому что, скорее всего, самоощущение ее сильнее связано с браком, чем с работой.

Но ни один из героев этого фильма не ощущает себя через отношения в браке. Боб с Шарлоттой видят себя артистическими натурами. А значит, для них провал в профессии гораздо тяжелее провала в личных отношениях. Шарлотта даже не заикается о своих

устремлениях, не говоря уже о построении карьеры. Дальше в фильме она намекнет, что хотела бы стать писательницей, но пока что не написано еще ни строчки. Спрашивается: кто в этом виноват, кроме самой Шарлотты? Боб богат, знаменит, востребован, но предпочитает растрачивать свое время и талант на перевознесение некоего алкогольного напитка. И снова спросим: кто в этом виноват, кроме Боба?

Следующий вопрос, который Коппола ставит ребром: что хуже? Провал в профессии или потеря себя? Потеря себя. А почему? Потому что стоит нам только захотеть, и мы решим, что карьера, слава, состояние и даже творческие достижения преходящи и иллюзорны. Да, мы могли бы убежать от общества. Прекрасно, только... надо же ведь где-то жить. Если мы не находим свое место в личных отношениях, если не можем оценить личных профессиональных достижений, что же остается? Мы просто обязаны заглянуть внутрь и найти полную смысла жизнь в себе.

Дилемма, лежащая в основе «Трудностей перевода», создает экзистенциальный кризис. Боб с Шарлоттой не имеют видимых поводов быть несчастными. Они предстают перед нами хорошо образованными, хорошо обеспеченными, благополучно женатыми и окруженными друзьями (в случае Боба — поклонниками). Нет, Боб с Шарлоттой вовсе не одиноки — они потеряны.

Разница тут вот в чем: вы одиноки, когда вам есть чем поделиться, но не с кем. Вы потеряны, когда вам нечем поделиться, хотя, может быть, вы с кем-то и живете. Конечно, можно быть и одиноким, и потерянным, но второе гораздо большее.

Теперь я приведу потактовый список действий-противодействий и соответствующих зарядов ценностей. В целом положительные заряды изоляции/близости чередуются с отрицательными зарядами потери/обретения, и это придает сцене динамику без повторов:

ТАКТ 1: Произвести впечатление / сделать вид.

Близость/изоляция (—)

ТАКТ 2: Усадить ее / устроиться.

Близость/изоляция (—)

ТАКТ 3: Обслужить/проверить.

Близость/изоляция (—)

ТАКТ 4: Пригласить/присоединиться/одобрить.

Близость/изоляция (+)

ТАКТ 5: Пригласить/признаться/скрыть.

Потеря/обретение в жизни (—).

ТАКТ 6: Успокаивать/симпатизировать.

Близость/изоляция (+)

ТАКТ 7: Вызвать на откровенность / признаться.

Потеря/обретение в жизни (-)

ТАКТ 8: Подготавливать ход / быть готовой его принять / сделать ход

Близость/изоляция (-)

ТАКТ 9: Отбить его ход / оценить ее быстрый ум.

Близость/изоляция (+)

ТАКТ 10: Дать надежду / признаться / оценить его быстрый ум.

Потеря/обретение в жизни (-)

ТАКТ 11: Пригласить/признаться.

Потеря/обретение в жизни (-)

ТАКТ 12: Дать ложную надежду / высмеять ее.

Близость/изоляция (+)

Потеря/обретение в жизни (-)

ТАКТ 13: Дать ложную надежду / отбросить ее.

Близость/изоляция (++)

Потеря/обретение в жизни (-)

ТАКТ 14: Отметить/отметить.

Близость/изоляция (++++)

ТАКТ 15: Признаться/признаться.

Потеря/обретение в жизни (-)

Близость/изоляция (++++)

Личные признания о потерях в тактах 5, 7, 10, 11, 12 и 13 становятся все более горькими, в смысле их разрушительного влияния на жизнь героев. В тактах 10–12 признания героев становятся все честнее и печальнее. Когда в тактах 13–14 Шарлотта с Бобом пьют за свой жизненный крах, вновь возникшая близость ненадолго поднимает им настроение, но оно резко переходит в иронию в такте 15.

После долгой паузы следуют их третьи, самые сокровенные признания («Хочется выпасться / Мне тоже»), и они внезапно обнаруживают друг в друге родственные души. Их мгновенное желание реализуется в такте 15, где их жизни сдвигаются от изоляции (-) к близости (++++). Конечно, здесь присутствует ирония: спать они не могут (-), а говорить могут (++); две одинокие души (-) находят свои отражения (++++).

Просматривая потактовый список действий, обратите внимание, как Шарлотта с Бобом отражают друг друга. Когда двое сидят в

баре, бессознательно повторяя позы и жесты, то, откликаясь на увиденные в подтекст действия друг друга, они становятся близки, хотя сами, может быть, и не осознают этого.

Высшая точка сцены окрашена в целом положительной иронией и проблеском надежды. Эта спокойная, но в то же время удивительно динамичная сцена проходит путь от легкого знакомства через горькую потерю до туманной возможности любви. Последний такт держит внимание до конца фильма: теперь, когда Боб и Шарлотта объединили свои силы, сумеют ли они дорасти до обретения настоящей жизни?

19. Как отточить мастерство?

Слушайте

Чтобы отточить технику выражения глубокого смысла в немногих словах, прежде всего натренируйте глаз видеть в глубинах невысказанное и невысказываемое у людей, окружающих вас, а затем — ухо, чтобы слышать сказанное. Уильяму Голдману, пожалуй, лучшему мастеру диалогов в истории кино, часто доставался лестный титул «лучшего уха Голливуда». Однако, если хорошенько поразмыслить, выражение «ухо на диалог» покажется странным.

Сразу же рисуется образ некоего писателя с даром репортера или стенографиста, который разъезжает в автобусах и, вслушиваясь в то, что там говорят, быстро и точно записывает услышанное. Ну что ж... я знаком с Уильямом Голдманом и могу точно сказать, что по Нью-Йорку на автобусах он уже давно не ездит. Но все, что находит Голдман, он слушает по-писательски глубоко, а значит, слышит гораздо больше того, что сказано.

Слушайте жизнь. С самого раннего своего детства будущий писатель вслушивается в голоса реального мира, их ритм, тон, язык. Не важно, где вы находитесь, время от времени слушайте людей, запоминайте или записывайте интересные повороты фразы и то, что они подразумевают.

Разговор — это действие. Поэтому слушайте два уровня: текст и подтекст — то, что люди говорят, и то, что они делают. Слушайте, какие слова и какую грамматику они выбирают, в какую форму они облачают свой разговор. Слушайте, как пользуются словами, чтобы скрывать свои действия, а не раскрывать их. Когда вы ощущаете несказанное, то обнаруживаете, к каким тонким тактикам прибегают люди. Еще внимательнее вслушивайтесь в невысказываемое, в мотивы и желания, которые кроются за осознанием и мотивацией действий. Прислушивайтесь к стратегии, к разговору как любимой забаве общества. Прислушайтесь, как один человек пользуется словами, чтобы реакции другого соответствовали желаниям говорящего.

Прислушавшись к социуму, вы скоро поймете, что, хотя диалог гораздо экономнее рассказа, именно рассказ выстраивает словарь. Наш привязанный к интернету мир с необыкновенной легкостью

порождает новые слова. Термины «твит», «хэштег», «селфи», «монопод» (палка для селфи) — дети технологии. А вот сложные слова, такие как «менспрединг»^[70], «ламберсексуал»^[71], рождаются в результате естественного развития языка. Слушайте такие слова, звучащие вокруг вас, изобретайте их сами, нагружайте их работой в той истории, которую рассказываете.

Второе правило — читайте хорошее и переписывайте плохое. Авторы обычно, когда не пишут, проводят немало времени, уткнувшись в книгу. Они читают романы и пьесы, кино- и телесценарии. Они смотрят и слушают диалог, разыгрываемый на больших и маленьких сценах и экранах. Они развивают слух на диалог как на побочный продукт всех прочитанных и просмотренных историй, окрашенный во все цвета живых разговоров, которые прошли через их жизнь.

В диалогах Квентина Тарантино выдерживается образцовое равновесие между естественным звучанием и большой выразительностью. В жизни никто и никогда не говорит так, как его герои, но публика доверяет их болтовне, как если бы ее записали прямо на улице. Исполненный воображения диалог Теннесси Уильямса течет, как вино из кувшина. Никто не сравнится с Элмором Леонардом в создании стильных, остроумных пикировок своих непутевых персонажей. Диалог в произведениях этих корифеев воспринимается как обычный разговор и в то же время выражает настоящих героев, обладающих своими особыми голосами.

С другой стороны, если вам случится читать плохо написанные книгу или сценарий, не браните автора и не рвите его произведение в мелкие клочки. Вернитесь к началу и перепишите его. Вычеркните его слова, вставьте свои. Переписывание плохого диалога — один из лучших и скорейших известных мне способов развития таланта.

Подбирая слова, влезайте в шкуру героя

Сцены можно представлять себе с двух разных направлений: изнутри наружу или снаружи вовнутрь.

Когда писатель пишет снаружи вовнутрь, он как бы представляет собой публику в количестве одного человека, который сидит в десятом ряду, то есть в самом центре жизни своих героев, наблюдает, как работает его воображение, смотрит сцены, прислушивается к диалогу. В такой технике импровизация

пользуется полной свободой, и поэтому она порождает бесчисленные варианты каждого возможного события. Писатель перебирает эти варианты, действуя методом проб и ошибок, пока не найдет идеальную последовательность тактов, которая выстроит всю сцену относительно поворотной точки.

Этот непредвзятый метод, сам по себе гибкий и открытый ко всему новому, все же чреват поверхностностью. Если автор всегда остается снаружи, всегда видит своих героев «по эту сторону», его восприятие может потерять глубину и связь с потоком эмоций, пронизывающим внутреннюю жизнь героев, побуждающим их к действию, а затем и к разговору. В конце концов диалог падает жертвой множества недочетов содержания и формы.

По этой причине автор движется изнутри наружу. Он проникает в самую «сердцевину» своего героя, в то ядро, которое соответствует понятию «Я». С этой внутренней точки он смотрит на жизнь глазами героя; там он переживает воображаемые события.

Иначе говоря, писатель — это первый актер, исполняющий роль героя. Писатели, подобно импровизаторам, входят в каждого — мужчину, женщину, ребенка, зверя — и выворачивают их изнутри наружу. Он сам становится своим героем, оживает в настоящем, стремится получить то, что хочет, переживает разнообразные порывы, предпринимает действие за действием, сопротивляясь силам, которые стоят на пути его желаний. Он чувствует то же, что его герой, его пульс бьется с такой же скоростью, как у его героя. Это субъективный метод создания диалога, который я называю «как свойственно герою».

Чтобы так писать, воспользуйтесь приемом театрального гения Константина Станиславского, известным под названием «магическое “если бы”». Не спрашивайте: «Что бы делал мой герой, оказавшись в такой-то ситуации?», потому что он выводит вас за пределы роли и заставляет смотреть внутрь нее. Не спрашивайте: «Что бы делал я, оказавшись в такой-то ситуации?», ведь вы — не герой. То, что вы могли бы ощущать, делать или говорить в любой ситуации, не имеет почти ничего общего с поведением ваших героев. Поставьте вопрос так: «Если бы я был своим героем и оказался в такой ситуации, то что бы я делал?» Черпайте из самого себя, но не из себя как человека, а из себя как героя.

Кстати говоря, изучив жизнеописания известных драматургов — Аристофана, Шекспира, Мольера, Гарольда Пинтера, — мы

заметим, что все они начинали актерами. Актерская игра даже для прозаиков, возможно, лучшая подготовка к созданию диалога.

Мейми Диккенс в биографии своего отца, Чарльза Диккенса, так описывает процесс его работы:

«Я лежала на диване, изо всех сил стараясь не шуметь, а отец сосредоточенно и быстро писал за столом, как вдруг он вскочил со стула и подлетел к висевшему рядом зеркалу, смотря в которое я видела самые разные рожи, которые он вдруг начал строить. Так же торопливо он вернулся к столу, принялся стремительно писать, снова подскочил к зеркалу. Там он опять скорчил несколько рож, потом обернулся и, явно не замечая меня, быстро заговорил тихим голосом. Вскоре это прекратилось, он уселся за стол и спокойно работал до самого обеда. Мне было очень любопытно наблюдать за ним, и до последних лет я не могла объяснить виденное. Лишь недавно я поняла, что он, со всей присущей ему мощью, перевоплотился в героя, о котором писал, и что на время писания он не только забывал о том, что его окружало, но начинал действовать так, как творение его пера, его воображения»^[72].

Чтобы заставить вашего героя говорить именно так, как свойственно его натуре, поступайте так, как Диккенс: изобразите его. Позвольте его мыслям течь в вашем сознании, а потом создайте его язык всеми средствами словаря, грамматики, синтаксиса, дикции, метафор, фразировки, фонетики, идиом, ритма. Обращайте особое внимание на речевые особенности, создавайте уникальный голос, который привлечет слух публики и запомнится ей.

Если после всего этого вы так и остаетесь в неволе клише, могу предложить еще одно: выключайте-ка свой компьютер и отправляйтесь на курсы импровизации. Если вы можете изобретать диалоги, стоя перед целым классом, вы уж точно сможете сделать это, сидя в одиночестве за столом.

Как только вы создали сцену изнутри, вообразите ее себе снаружи. Чтобы использовать свое мастерство на всю катушку, смотрите на сцену то оттуда, то отсюда. И, наконец, сядьте за стол, как будто вы читаете или видите это произведение в первый раз, позвольте сцене воздействовать на вас.

Совершенствуйте навык создания диалога, используя слова как внутреннее действие, которое становится внешней деятельностью, и в те часы, когда ваша работа спокойно перетекает из воображения на страницу, когда вы ощущаете, что каждое слово стоит точно на

своём месте, не берите паузы для анализа. Двигайтесь дальше. Но если сцены воюют с вашими чувствами, если смущение мешает творчеству, то что же делать? Задавайте вопросы.

Ключевые вопросы

При работе над диалогом разум, естественно, терзается сомнениями. На какой орган восприятия я хочу воздействовать? На зрение или на слух? Слишком подробное описание способно привести к портретности; слишком развернутый диалог может обернуться нудной декламацией. Сколько это — слишком много? А слишком мало?

Вопросы есть к устройству диалога и его цели. Что эта реплика дает герою? Для такта? Для сцены? Для истории? Подобно богине правосудия, которую изображают с повязкой на глазах, мечом в одной руке и весами в другой, каждый автор взвешивает соотношение образа и слова, слова и тишины в каждой сцене.

Творчество не есть заучивание правильных ответов; оно заключается в постановке вопросов. Чтобы сразу же отработать в творческой практике только что обретенные вами знания об устройстве сцены и диалога, я составил список вопросов, которые помогут вам писать и переписывать, углубляясь в характеры, насколько позволяет ваш талант. Как только вы буксуете, выкручивайте на нужную колею, задавая эти вопросы с точки зрения буквально каждого своего героя. Четкие, внятные ответы не только придадут ускорение, но и высвобождают талант.

Ответы на эти вопросы образуют подтекст, который придает диалогу силу.

Подспудные желания. Какие подспудные желания влияют на жизненную ситуацию героя и определяют его взаимоотношения с другими персонажами? Каким образом эти подспудные желания ограничивают и контролируют выбираемые им действия и используемый язык? Какие действия он не может предпринять — в крайнем случае, пока? Какие слова он не может применять — в крайнем случае, пока?

Объекты желания. Что герой говорит сам себе о своих желаниях, которые могут восстановить равновесие в его жизни? Если присмотреться к подтексту, есть ли у него также и подсознательное желание? А если есть, насколько эти два желания противоречат друг другу?

Сверхнамерение. Какая необходимость ведет героя по его пути? Сознает ли он ее, или у него есть еще одно желание, подсознательное и противоположное необходимости? Злейший ли он враг себе самому?

Намерения сцены. Каково намерение сцены героя в данный конкретный момент? Чего он, как кажется, хочет? Если герой сложен и многомерен, спросите также: чего он хочет на самом деле? Каково подсознательное намерение его сцены? Является ли намерение этой сцены шагом в направлении его сверхнамерения? Иначе говоря, имеет ли эта сцена смысл в сюжетной линии всей истории?

Мотивация. Почему этот герой хочет именно того, чего он хочет?

Двигатель сцены. Кто движет сцену и воплощает ее в жизнь?

Противоборствующие силы. Какие силы участвуют в конфликте сцены? Где эти силы: внутри героя? Внутри других героев? В сюжете?

Ценность (ценности) сцены. Какая ценность (какие ценности) является в этой сцене главной в жизни героя? Каков начальный, исходный заряд этой ценности? А окончательный заряд?

Подтекст. Каковы настоящие действия героя, скрытые за тем, что он вроде бы делает? Какую тактику может избрать герой, чтобы исполнить намерение сцены?

Такты. Какое именно действие предпринимает герой в подтексте каждой реплики? Какие реакции могут вызвать его действия? На чьей стороне такта «играет» эта реплика? Это действие или противодействие?

Движение вперед. Каким образом такты двигают сцену вперед? Наслаиваются ли они последовательно друг на друга?

Тактика. Какую тактику применяет герой, говоря именно эти слова именно так? Какие последствия он пробует вызвать?

Поворотная точка. Как ценность (ценности) сцены движутся в положительной/отрицательной динамике? Где находится поворотная точка сцены? В каком именно такте действия ценности меняют свой знак на окончательный?

Погружение в героя. Как выбор героем действия в этой сцене открывает правду о моем герое?

Эти вопросы подводят к последнему этапу:

Текст. С внешней стороны: что бы сказал мой герой, чтобы получить желаемое? Какие слова и фразы мог бы он использовать,

чтобы придерживаться своей тактики, совершать действия и противодействия?

Экспозиция. Какие факты истории, общественной жизни, биографии содержит эта жизнь? Разыгрываются ли они невидимо или рассказываются открыто? Наступают ли они слишком рано, слишком поздно или как раз вовремя?

Создание образа. Соответствует ли стиль речи героев их личностям, жизненному пути, чертам?

В каждом такте задавайте эти вопросы и отвечайте на них. В самом разгаре работы над диалогом сцены еще раз задайте эти вопросы и ответьте на них. Закончив сцену, задайте вопросы и ответьте на них в третий раз. Лучшие вопросы порождают лучшие ответы.

И напоследок...

Техника создания диалога, свойственного герою, на первый взгляд может показаться слишком сложной. Но инстинктивно вы осваиваете ее всю жизнь. Что было после каждого столкновения с другим человеком? Вы снова и снова прокручивали сцену в воображении, воссоздавали ее, переписывали так, как она должна была бы пойти. Вы влезаете в свою голову, в голову своего антагониста, после чего в воображении воссоздаете весь конфликт, такт за тактом. Могу спорить на что угодно: эти картины, воссоздаваемые вами, всегда очень живые и эффектные. Чтобы написать диалог, вы, по сути, делаете то же. Чтобы создать диалог, свойственный героям, вам нужно собрать все, что вы узнали о поведении людей, пристально наблюдая за окружающими, читая художественную и нехудожественную литературу. При этом, по закону равновесия, создание хорошего героя коренится в самопознании. Как говорил Антон Чехов, «все, что мне известно о природе человека, я узнал в процессе познания самого себя».

В конечном счете, своих героев вы обнаруживаете в себе; их слова отыскиваются в вашем воображении. Спросите: «Если бы я был этим героем в этих обстоятельствах, что бы я сделал? Что бы сказал?» Выслушайте честный ответ, потому что он всегда верен. Вы будете поступать и говорить так, как это делают люди.

Чем дальше вы проникаете в загадки собственной сущности, тем более способны понимать сущность других и находить уникальные способы ее выражения. По мере приобретения опыта вы учитесь

быть другим. Вы можете создать другого человека, говорить его голосом, жить его жизнью.

А напоследок вспомню фильм «Касабланка» и скажу: «Ну, за тебя, малыш».

Примечания

1

Берк Кеннет (1897–1993) — американский писатель, журналист, философ, исследователь литературы, теоретик коммуникации. — *Прим. пер.*

2

Reflexive conflict. Учитывая контекст, рискну также предложить вариант перевода «взаимодействующий конфликт». — *Прим. ред.*

3

Джон Лэнгшо Остин (1911–1960) — британский философ языка, один из основателей философии обыденного языка. Внес вклад в разработку теории речевого акта. Профессор Оксфорда, член Британской академии (1958).

4

John L. Austin, *How to Do Things with Words*, ed. J. O. Urmson and Marian Sbisá (Oxford, England: Oxford University Press, 1962). — *Прим. авт.*

5

Hjalmar Söderberg, *Doctor Glas*, trans. Paul Britten Austin (London: The Harvill Press, 2002). — *Прим. авт.*
Перевод Е. А. Суриц. — *Прим. ред.*

6

James E. Hirsh, *Shakespeare and the History of Soliloquies* (Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2003). — *Прим. авт.*

7

Jay McInerney, *Bright Lights, Big City* (New York: Random House, 1984). — *Прим. авт.*

8

Bruce Norris, *Clybourne Park* (New York: Faber and Faber, Inc., 2011). — *Прим. авт.*

9

Jonathan Franzen, *The Corrections* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001). — *Прим. авт.*

Перевод Л. Сумм. — *Прим. пер.*

10

Перевод В. Мачулиса. — *Прим. пер.*

11

Господи, помилуй. Христе, помилуй. Господи, помилуй (греч.). — *Прим. ред.*

12

Перевод Н. Волжиной. — *Прим. пер.*

13

Перевод М. Былинкиной. — *Прим. пер.*

14

Перевод Е. Бекетовой. — *Прим. пер.*

15

Перевод О. Пановой. — *Прим. пер.*

16

Edward T. Hall, *The Silent Language* (New York: Anchor Books, 1973). First published 1959. — *Прим. авт.*

17

Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник. — *Прим. ред.*

18

Edward T. Hall, *Beyond Culture* (New York: Anchor Books, 1977). — *Прим. авт.*

19

Перевод Э. Новиковой. — *Прим. ред.*

20

Peter Brook, *The Empty Space* (New York: Touchstone, 1968). — *Прим. авт.*

21

Yasmina Reza and Christopher Hampton, *The God of Carnage* (London: Faber and Faber Limited, 2008). — *Прим. авт.*
Перевод С. Самойленко. — *Прим. ред.*

22

Перевод Ф. Кельбина. — *Прим. ред.*

23

David Means, *Assorted Fire Events: Stories* (New York: Faber and Faber, Inc., 2000). — *Прим. авт.*

24

Роман «Изгнанник», часть 3, глава 2. — *Прим. пер.*

25

Перевод Е. Суриц. — *Прим. пер.*

26

Robert Penn Warren, *All the King's Men* (New York: Harcourt, Brace and Co., 1946). — Прим. авт.

Перевод В. Гольшева. — Прим. пер.

27

Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (New York: Viking Press, 1964). — Прим. авт.

Перевод В. Гольшева. — Прим. пер.

28

Перевод Е. Петровой. — Прим. пер.

29

Julian Barnes, *The Sense of an Ending* (New York: Vintage Books, 2011). — Прим. авт.

30

Перевод В. Неделина. — Прим. пер.

31

Ezgi Akpınar and Jonah Berger, “Drivers of Cultural Success: The Case of Sensory Metaphors”, *Journal of Personality and Social Psychology*, 109 (1) (Jul. 2015), 20–34. — Прим. авт.

32

Malcolm Gladwell, *Blink* (New York: Little, Brown and Company, 2005). — Прим. авт.

33

David Means, *Assorted Fire Events: Stories* (New York: Faber and Faber, Inc., 2000). — Прим. авт.

34

Norman Mailer, *An American Dream* (New York: The Dial Press, 1964). — Прим. авт.

35

Yasmina Reza and Christopher Hampton, *Art in Yasmina Reza: Plays I* (London: Faber and Faber Limited, 2005). — Прим. авт.

Перевод В. Левика. — Прим. пер.

36

William Strunk Jr. and E. B. White, *The Elements of Style* (London: Longman, 1997). — Прим. авт.

37

A. H. Maslow, “A Theory of Human Motivation”, *Psychological Review*, 50 (1943), 370–96. — Прим. авт.

38

Michael Burleigh, *Sacred Causes* (New York: HarperCollins, 2006). — Прим. авт.

39

Перевод А. Радловой. — Прим. пер.

40

Перевод А. Радловой. — Прим. пер.

41

Betty Kirkpatrick, *The Usual Suspects and Other Clichés* (London: A & C Black Academic and Professional, 2005). — Прим. авт.

42

Перевод М. П. Богословской-Бобровой. — Прим. пер.

43

George Orwell, “Politics and the English Language”, *Horizon Magazine*, 13 (1946). — Прим. авт.

44

В этой главе автор меняет *duologue* на *duelogue*, слово, содержащее игру смыслов: от англ. *due* — долг, обязанность и *-logue* — слово. — *Прим. ред.*

45

Речь идет о фильме «До свидания, мистер Чипс», снятом Сэмом Вудом, вышедшем на экраны в 1939 г. и рассказывающем о похождениях непутевого учителя, и о фильме Брайана Де Пальмы 1983 г. «Лицо со шрамом», в центре сюжета которого — амбициозный гангстер и наркоторговец. — *Прим. ред.*

46

Перевод М. Зенкевича. — *Прим. пер.*

47

Mark Van Doren, *Shakespeare* (New York: Doubleday, 1965). — *Прим. авт.*

48

Перевод Н. Бедренникова. — *Прим. пер.*

49

Robert McKee, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* (New York: ReganBooks, HarperCollins, 1997). — *Прим. авт.*

50

McKee, *Story*. — *Прим. авт.*

51

McKee, *Story*. — *Прим. авт.*

52

McKee, *Story*. — *Прим. авт.*

53

McKee, *Story*. — *Прим. авт.*

54

McKee, *Story*. — *Прим. авт.*

55

Hall, *Beyond Culture*. — *Прим. авт.*

56

McKee, *Story*. — *Прим. авт.*

57

McKee, *Story*. — *Прим. авт.*

58

McKee, *Story*. — *Прим. авт.*

59

McKee, *Story*. — *Прим. авт.*

60

McKee, *Story*. — *Прим. авт.*

61

В русском языке герундивам соответствуют отглагольные существительные, как, например, слова «оскорбление», «высмеивание», «рассказывание» и т. д. — *Прим. ред.*

62

От англ. *beat* — такт, ритм, размер. Иногда в литературе по сценарному мастерству переводится как «бит» или «сцена». — *Прим. ред.*

63

Marvin Carlson, *Theories of the Theatre* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1984). — *Прим. авт.*

64

Здесь и далее текст цитируется по переводу Е. Калашниковой. — *Прим. ред.*

65

Bruce Hood, *The Self Illusion* (New York: Oxford University Press, 2012). — *Прим. авт.*

66

David Eagleman, *Incognito: The Secret Lives of the Brain* (New York: Pantheon Books, 2011). — *Прим. авт.*

67

Jurgen Ruesch and Gregory Bateson, *Communication: The Social Matrix of Psychiatry* (New York: W. W. Norton & Co, 1987). — *Прим. авт.*

68

Перевод И. Мандельштама. — *Прим. ред.*

69

Перевод А. Аврутиной. — *Прим. ред.*

70

Менспрединг (от англ. *man* — мужчина и *spread* — раскидывать(ся), расстилать(ся)) обозначает мужскую манеру сидеть, обычно в общественном транспорте, широко расставив ноги, так что пассажиры на соседних сиденьях вынуждены сидеть в стесненных условиях. — *Прим. ред.*

71

Ламберсексуал — мужчина-горожанин, придерживающийся нарочито грубого стиля в одежде и причёске и носящий толстые свитера, фланелевые рубашки, рабочие ботинки, бороду. — *Прим. ред.*

72

Mamie Dickens, *Charles Dickens* (Charleston, South Carolina: Nabu Press, 2012). — *Прим. авт.*