

Посвящается Мии.
Когда она говорит, я слушаю сердцем

DIALOGUE

The Art of Verbal Action for Page,
Stage, and Screen

Robert McKee



NEW YORK • BOSTON

ДИАЛОГ

**Искусство слова для писателей,
сценаристов и драматургов**

РОБЕРТ МАККИ

Перевод с английского



МОСКВА 2019

УДК 82-2
ББК 84-6+85.37/38
М15

Переводчик Татьяна Камышникова
Редактор Юлия Быстрова

Макки Р.

М15 Диалог: Искусство слова для писателей, сценаристов и драматургов / Роберт Макки ; Пер. с англ. — М.: Альпина нон-фикшн, 2019. — 436 с. — (Серия «Сценарное и писательское мастерство»).

ISBN 978-5-00139-145-6

Роберт Макки — американский сценарист, один из наиболее известных в мире и авторитетных преподавателей сценарного искусства, автор знаменитого бестселлера «История на миллион долларов» — раскрывает секреты создания драматического диалога, отталкиваясь от его функции, содержания, формы и техники речи действующих лиц. Вы узнаете, как, вложив слова в уста героев, сделать их живыми, наделить голосами, за которыми зритель и читатель будут следовать неотступно, научитесь искусству соединять «две безмолвные области: внутреннюю жизнь героя и внутреннюю жизнь читателя-зрителя». Это учебник-исследование, в котором рассмотрены как наиболее действенные техники «диалогового письма», так и ошибки, подстерегающие автора в процессе работы, в том числе клише, многословие и неправдоподобие. Если вы только начинаете свои литературные опыты, книга укажет вам путь к мастерству; профессиональному же писателю она поможет сделать важный шаг к совершенству.

УДК 82-2
ББК 84-6+85.37/38

Все права защищены. Никакая часть этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети интернет и в корпоративных сетях, а также запись в память ЭВМ, для частного или публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав. По вопросу организации доступа к электронной библиотеке издательства обращайтесь по адресу tylib@alpina.ru

ISBN 978-5-9614-1670-1 (серия)
ISBN 978-5-00139-145-6 (рус.)
ISBN 978-1455591916 (англ.)

© Robert McKee, 2016
© Издание на русском языке, перевод, оформление.
ООО «Альпина нон-фикшн», 2019

Содержание

Предисловие. Хвала диалогу! 7

ЧАСТЬ I. ИСКУССТВО ДИАЛОГА

1. Полное определение понятия диалога 17
2. Три функции диалога 45
3. Выразительность: Часть 1. Содержание..... 81
4. Выразительность: Часть 2. Форма 92
5. Выразительность: Часть 3. Техника..... 126

ЧАСТЬ II. ОШИБКИ В ДИАЛОГАХ И ИХ ИСПРАВЛЕНИЕ

- Введение. Шесть задач диалога..... 151
6. Ошибки убедительности 152
 7. Ошибки языка..... 163
 8. Ошибки содержания 181
 9. Ошибки устройства диалога 199

ЧАСТЬ III. КАК СОЗДАТЬ ДИАЛОГ

10. Диалог, характерный для героя..... 223
11. Четыре примера 236

ЧАСТЬ IV. УСТРОЙСТВО ДИАЛОГА

12. История/Сцена/Диалог 269
13. Уравновешенный конфликт 294
14. Комический конфликт 315
15. Асимметричный конфликт 337
16. Непрямой конфликт..... 360

17. Отражающий конфликт	375
18. Минимальный конфликт	394
19. Как отточить мастерство?	420
 Примечания	 432

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 множество 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 — чуть подсказывает нам, какие качества в персонажах нам близки. Как сказал Кеннет Берк*, 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

* Берк Кеннет (1897–1993) — американский писатель, журналист, философ, исследователь литературы, теоретик коммуникации. — *Прим. пер.*

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 решается 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 любившиеся строчки, как это делаю я? По-моему, куски диалогов запоминаются наилучше 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
наносу 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»** автор расширяет определение диалога и описывает 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 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 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

Полное определение понятия диалога

Диалог — все слова, которые какое-либо 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 *дуалогом*. 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* называется перформативом, то есть словами, которые выполняют некую задачу [1].

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

* 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).

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 самой 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 главного героя, которому автор дал свое имя.

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 запихивал 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 усмеялся им даже во сне, и в конце концов они уже не пытались более всплыть и существовать наяву и при свете дня* [2].

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.

* Перевод Е.А. Суриц. — *Прим. ред.*

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 пословицу. 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

поразмислити 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 са-
мой глубины... такие темные
страсти, в которых не хва-
тает духа признаться утром,
за завтраком.

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

ГЛАС: А если бы эти страсти
возвращались каждую ночь?

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

Три этих варианта имеют схожее в главном со-
держание, но, стоит речи героя изменить направлен-
ность, язык радикально меняет форму, лексику, то-
нальность 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» [3]. Это делается, когда нужно признать 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