

*Посвящается
Кэти Дэвис Гарднер,
замечательной ассистентке Линды*

YOU TALKIN' TO ME?
HOW TO WRITE GREAT DIALOGUE

LINDA SEGER | JOHN RAINEY



MICHAEL WIESE PRODUCTIONS

Линда Сегер | Джон Рейни

Это ты мне?

Как писать захватывающие
диалоги для кино и сцены

АНО
АЛЬПИНА НОН-ФИКШН

Москва, 2024

УДК 791.632
ББК 85.374+85.334
С28

Переводчик НАТАЛЬЯ КОЛПАКОВА
Редактор ЮЛИЯ БЫСТРОВА

Сегер Л.

С28 Это ты мне? Как писать захватывающие диалоги для кино и сцены / Линда Сегер, Джон Рейни ; Пер. с англ. — М. : Альпина нон-фикшн, 2024. — 318 с.

ISBN 978-5-00139-850-9

Яркий, живой диалог героев — основа драматического произведения, мощный двигатель сюжета и лучший инструмент раскрытия авторского замысла. Однако искусство построения диалога таит в себе много ловушек, в которые часто попадают не только начинающие, но и опытные писатели, сценаристы и драматурги.

Книга Линды Сегер и Джона Рейни поможет вам избежать этих ловушек. Вы узнаете, как вложить в уста героев те самые единственные и неповторимые реплики и какие грубые ошибки в написании диалогов могут свести на нет все попытки создать персонажей, которым поверит зритель. Все советы сопровождаются показательными примерами из пьес, экранизаций и кинофильмов. Книга будет интересна авторам, работающим в любом жанре, и независимо от уровня мастерства — как новичкам, так и искусственным профессионалам.

УДК 791.632
ББК 85.374+85.334

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 интернете 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 mylib@alpina.ru

Originally Published by Michael Wiese Productions
12400 Ventura Blvd, #1111
Studio City, CA 91604
www.mwp.com

© 2020 by Linda Seger and John Winston Rainey
© Издание на русском языке, перевод, оформление.
ООО «Альпина нон-фикшн», 2024

ISBN 978-5-00139-850-9 (рус.)
ISBN 978-1615933136 (англ.)

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ МАРКА СМИТА	7
ВВЕДЕНИЕ.....	11
ГЛАВА 1 Что отличает выдающийся диалог	15
ГЛАВА 2 Раскрытие героя.....	35
ГЛАВА 3 Создание уникального мира	61
ГЛАВА 4 Заявление о намерении.....	75
ГЛАВА 5 Исследуем конфликт	101
ГЛАВА 6 Как раскрыть тему произведения.....	135
ГЛАВА 7 Как создать подтекст диалога.....	169
ГЛАВА 8 Использование чувственных образов...	189
ГЛАВА 9 Что могут рассказать диалект и акцент	217
ГЛАВА 10 Нюансировка диалога поэтическими приемами.....	247
ГЛАВА 11 Диалог животных, инопланетян и прочих существ.....	275
ГЛАВА 12 Не заходите за красные флажки.....	291
БЛАГОДАРНОСТИ	313
ОБ АВТОРАХ.....	315

ПРЕДИСЛОВИЕ МАРКА СМИТА

Сценарист фильмов «Выживший» (The Revenant) (12 номинаций на премию «Оскар», 3 присужденные премии), «Оверлорд» (The Overlord) производства Дж. Дж. Абрамса и «Доброе утро, полночь» (Good Morning, Midnight), режиссером и исполнителем главной роли в котором стал Джордж Клуни.

Когда Джон и Линда спросили, не хочу ли я написать предисловие к их книге, мне пришлось сознаться, что я колеблюсь. Не потому, что мне нечего было сказать по этой теме, — причина в невозможности обратиться ни к одному из них за подсказками, как его следует писать.

Джон был первым, после моей жены, кто читал все, написанное мной. Долгие годы мой рабочий процесс выглядел так: создать сценарий, распечатать его, отослать Джону, дожидаться его многочисленных вдумчивых комментариев, переписать и повторить, пока сценарий не станет таким, как мне хотелось бы. Джон обладает уникальной способностью замечать малейшие просчеты, которые, если их не устранить, могли бы привести к серьезным проблемам.

Линда написала ряд книг, ставших подобием биб-
лии для сценаристов. Какую бы задачу я ни решал,
я руководствуюсь ее указаниями. Я проштудировал
и «Как хороший сценарий сделать великим. Практи-
ческое руководство голливудского эксперта» (Making a
Good Script Great. A Guide for Writing and Rewriting by
Hollywood Script Consultant), и «Создание незабывае-
мых персонажей» (Creating Unforgettable Characters),
прежде чем сам написал хотя бы слово. Передан-
ные ею знания дали мне уверенность в своих силах
и понимание, чего я пытаюсь добиться.

Вот уже 20 лет я не забываю эти уроки. Теперь
и вы, читатели-счастливчики, будете посвящены
во все тайны, которые я давно знаю, — прежде всего
в тайны диалога.

Удачный диалог в фильме подобен воздуху. Фак-
тически мы его не замечаем, пока он не забуксует.
Разумеется, есть несколько фигур, стоящих особня-
ком, — скажем, Тарантино и Соркин, — которые пре-
вращают диалог в искусство в чистом виде. Однако
в большинстве случаев диалог должен обладать сле-
дующим ключевым признаком — звучать как разго-
вор реальных людей. Есть и другие важные элементы,
но в любом фильме — будь то вестерн, где смешива-
ется множество наречий, постапокалиптическая дра-
ма об умирающем мужчине и маленькой сироте или
фантастический боевик — персонажи должны выгля-
деть соответствующими своему миру и этой истории.

Мои первые сценарии были полны красочных диа-
логов, в которых участвовали все персонажи. Я писал
реплики и самодовольно улыбался. Я дожидаться
не мог, когда же кто-нибудь все это прочитает и вос-

хитится моими ловко закрученными фразами. Затем я завершал вышеописанный процесс и отправлял результат Джону, который обычно возвращал мой труд примерно с таким комментарием: «Хватит умничать. Люди так не разговаривают».

Так я получил первый урок по написанию диалога. Он пишется не для того, чтобы просто круто звучать. Задача диалога — раскрывать личность персонажа и развивать историю наиболее интересным образом. Он может выглядеть и как поток слов, и как единственный звук. Все зависит от истории и персонажа. Безумный Макс редко открывает рот, а Дэдпул редко замолкает. У Ганнибала Лектера есть реплики, которые повторяют несколько поколений зрителей. Антон Чигур из «Старикам тут не место» (No Country for Old Men) едва ли произнес хотя бы одну фразу, которую вы запомнили, что не мешает ему быть завораживающим злодеем.

Диалог должен поддерживать повествование и героев, а не ограничивать их. Если все ваши персонажи говорят короткими остроумными фразочками, то все они будут звучать одинаково. В то же время, если у всех персонажей простая описательная речь, есть риск, что это будет скучно. Если один из ваших героев спрашивает другого: «Какого цвета небо?» — пусть ответом не будет: «Синего». «Для этого и нужны камеры. Пусть они отвечают», «Не будь придурком, ты знаешь, какого оно цвета», или «Такого же, какой имело до твоего ухода», или «Совсем не такого, каким было дома», — сгодится все, что способствует дальнейшему раскрытию их образов, взаимоотношений и истории, которую вы предлагаете аудитории.

Диалог позволяет зрителям заглянуть в души ваших персонажей. Он помогает нам понять не только, что они за люди, но и что мы должны, по замыслу автора, чувствовать по мере развития сюжета. Он может нас испугать, рассмешить, заставить расплакаться. Все в руках писателя. Нужно только, чтобы диалог был убедительным.

Все вышесказанное я впервые услышал от Линды и Джона. Их урокам я следую в работе над каждым своим сценарием. Поэтому я не могу себе представить лучших соавторов для написания данной книги.

ВВЕДЕНИЕ

Линда

Давно мечтала написать книгу о диалоге. Ясно было, что создать такую книгу мне в одиночку не под силу, потому что я не сценарист; я сценарный консультант. Поэтому отложила эту идею в дальние закоулки своего разума более чем на десять лет в ожидании чудесного появления подходящего соавтора.

О Джоне была наслышана много лет, но познакомились мы лишь в 2014 году, когда вместе работали над одним сценарием — он в качестве сценариста, я в качестве консультанта. Продюсер и Джон приехали в Колорадо на восемь дней, чтобы поработать со мной. Я беспокоилась, как Джон ко мне отнесется, поскольку он уже был уважаемым и опытным сценарным консультантом. Случилось неожиданное — у нас сложились потрясающие творческие отношения, основанные отчасти на общем словаре и отчасти на многолетнем опыте работы со сценариями. Мы оба магистры в области драматургии. Оба имели опыт профессиональной работы в драматургии, в том числе актерский, преподавательский и режиссерский. Со временем мы выяснили, что еще и оба пианисты,

что не только означало наличие у нас чувства ритма, тона и стиля, но и позволяло играть фортепианные дуэты в перерывах между работой. В конце концов, хорошая литература похожа на музыку и тоже должна доставлять удовольствие. После совместной работы над несколькими сценариями, в которой я выступала сценарным консультантом, а Джон сценаристом, я предложила Джону написать вместе со мной книгу. Он ответил искренним «да!»

Джон

Хотя я не литератор, Линда — к моему большому воодушевлению и смущению — предложила написать совместно с ней книгу о диалоге. В конце концов, она была знаменитым автором книг о сценарном искусстве и признанным сценарным консультантом, фактически единолично создав эту профессию, которая с тех пор превратилась в процветающее ремесло. Работая над этой книгой (весьма, на мой взгляд, гармонично), мы стали не только коллегами, но и хорошими друзьями, и не только потому что оба умели играть на пианино. Я не перестаю гордиться тем, что мое имя связано с именем выдающегося педагога, лектора, наставника и писателя — доктора Линды Сегер.

Оба автора

Диалог есть диалог, где бы вы его ни встретили. В этой книге вы увидите много примеров диалога — из классических фильмов и романов, из телевизионных проектов и из пьес. Во всех случаях мы старались подобрать самые лучшие иллюстрации для своих

рекомендаций, поэтому среди примеров есть и старые (даже из Шекспира!), и новые (от Эми Шерман-Палладино, создавшей «Удивительную миссис Мейзел», *The Marvelous Mrs. Maisel*, сценаристки «Анатомии страсти», *Grey's Anatomy*, Шонды Раймс и Джорджа Р.Р. Мартина, творца мира «Игры престолов», *Game of Thrones*). Диалоги, автор которых не указан, написал Джон.

В этой книге мы раскроем все приемы наработки навыков, необходимых для того, чтобы писать выдающиеся диалоги. Неважно, кто вы, сценарист, драматург, романист или автор небеллетристических сочинений, которому может потребоваться рассказать историю, содержащую диалог, чтобы проиллюстрировать свою мысль. Даже поэты используют диалог — например, Роберт Браунинг, автор драматической поэмы-монолог «Моя последняя герцогиня», *My Last Duchess*, и Эдгар Алан По, написавший стихотворение «Ворон», *The Raven* (в котором птица участвует в диалоге, снова и снова выкапывая одно слово — «никогда»).

Часть этих средств вы будете использовать каждый раз, когда пишете. Другие будут оказывать направляющее воздействие на ваш писательский труд, даже если определенный прием несколько месяцев или лет пролежит на самом дне вашего пресловутого авторского «набора инструментов». Мы надеемся, что эта книга послужит катализатором и вдохновит вас создать диалог, раскрывающий образы персонажей и рассказывающий выдающуюся историю.

В конце каждой главы мы предлагаем практическое задание или практический пример — берем одну-две страницы сцены с диалогом, обычно из сценария

кого-то из наших клиентов (разумеется, с их разрешения). Они предпочли сохранить анонимность отчасти потому, что мы позволяли себе вольности в отношении этих текстов, чтобы проиллюстрировать свою мысль. Тем не менее мы чрезвычайно благодарны им за великодушие. В каждом практикуме Линда высказывает свои соображения как сценарный консультант, а Джон перерабатывает диалог, чтобы читатели увидели, как можно применить принципы из этой главы для совершенствования собственных творений.

Беглое прочтение этой книги не сделает вас выдающимся драматургом, хотя поможет стать лучше в этом деле. Если же вы станете руководствоваться изложенными здесь принципами, то скоро увидите, что ваше мастерство в написании диалогов растет и что развитие этого мастерства — захватывающее бесконечное путешествие. Пусть ваши глаза расширятся от изумления перед тем, насколько потрясающим может быть выдающийся диалог. Счастливого пути!

ГЛАВА 1

Что отличает выдающийся диалог

Диалог — это коммуникация и экспрессия. Под диалогом принято понимать устный обмен репликами двух или более персонажей. Слово «диалог» происходит из древнегреческого языка: *di* означает «два», а *log* — «говорить». Получается «разговор двоих». В Древней Греции диалог обычно использовали философы, отстаивавшие в дебатах противоположные идеи. Со временем понятие диалога изменилось и стало обозначать беседу в первую очередь в художественных произведениях — кино, телефильмах, пьесах и романах.

В ходе диалога собеседники могут говорить правду, вводить в заблуждение или откровенно лгать. Они могут хранить тайну или выдавать ее. В ходе общения герои в зависимости от личных особенностей могут раскрывать информацию самыми раз-

ными способами: умышленно, по чистой случайности, с целью манипуляции. В лучших диалогах почти никогда не утверждается очевидное. Лучший диалог — результат потребности одного действующего лица добиться чего-то от другого. Выбор слов, стоящие за ними взгляды и отношения, само решение их произнести — все раскрывает характер героя.

Как правило, диалог — это обмен голосовыми репликами между двумя людьми. Однако так бывает не всегда. Возможен диалог человека и пришельца, не владеющего земным языком, как, например, в фильме «Прибытие» (Arrival). Диалог могут вести человек и собака, которая отвечает лаем, рычанием, поскуливанием, воем, фырканием, визгом или тьяканьем. Разговаривают даже двое животных, как в фильме «Бэйб: Четвероногий малыш» (Babe).

Диалог включает обмен любыми звуками, доступными человеку, будь то стоны любовников или мычание первобытных людей. Некоторые персонажи создают свой собственный язык. В фильме «Борьба за огонь» (Quest for Fire) героиня Рэй Дон Чонг с помощью такого языка учит неандертальцев добывать огонь. Несмотря на отсутствие языкового общения в нашем привычном понимании, в этих фильмах герои взаимодействуют с помощью звуков, что создает ощущение коммуникации и отражает характер взаимоотношений героев.

Однако диалог может служить и средством индивидуального самовыражения, как, например, в монологе (монолог — это пространное высказывание одного персонажа, обращенное к другому персонажу или к самому себе). Людям свойственно гово-

рять с собой. Иногда герои себя ругают, словно две части их внутреннего «я» говорят друг с другом. Энди Серкису в роли Голлума в цикле фильмов «Властелин колец» (The Lord of the Rings) даже пришлось говорить с самим собой двумя разными голосами. Персонажи хвалят себя, глядя в зеркало, или упрекают, когда никто не видит, за совершенную на людях оплошность. Эл Сверенджен из сериала «Дэдвуд» (Deadwood) беседует с разлагающейся отрубленной головой вождя команчей, которую хранит на полке в шкафу. Том Хэнкс разговаривает с волейбольным мячом в фильме «Изгой» (Cast Away).

Персонажи беседуют с богами и ангелами, феями и деревьями, с не реагирующими на них оленями и воронами, антилопами гну и национальными символами типа кенгуру в боксерских перчатках. Писателям приходится придумывать фразы и звуки для мифических существ и потомков пассажиров Ноева ковчега, хотя их вроде бы не слишком заботит, что им говорят.

Диалог, который ведется вслух двумя или более персонажами, называется внешним. Монолог может представлять собой внутренний диалог, если герой вслух делится мыслями и чувствами или ведет воображаемый разговор с кем-то, кого нет рядом. Диалог может также заключать в себе мысли героя в виде потока сознания. В кино внутренний диалог озвучивается, в пьесах принимает форму монолога, в художественной прозе нередко выделяется курсивом. Широкое понимание диалога увеличивает ваши писательские возможности.

ЗАЧЕМ НУЖЕН ДИАЛОГ?

Диалог двигает сюжет, раскрывает характер персонажа и главную мысль произведения, выстраивает образ. Хороший, профессионально написанный диалог действительно делает это.

Идеальный диалог звучит словно живой голос героя. Такой диалог — нечто большее, чем профессионально написанный текст: он, оставаясь увлекательным, добавляет произведению оттенки смысла, музыкальность, ритм, образность и поэтичность. Выдающийся диалог врезается в память. Кто из нас не цитировал «Грязного Гарри» (Dirty Harry): «Валяй, порадуй меня!» Кто не помнит слова Ретта Батлера: «Честно говоря, моя дорогая, мне наплевать!» Кому не случалось, глядя в зеркало, повторять вслед за Трэвисом из «Таксиста» (Taxi Driver): «Ты МНЕ это говоришь?»

Идеальный диалог словно мячик, которым герои играют в пинг-понг. Для киносценария особенно важно, чтобы этот мячик всегда находился на одной половине игрового стола ровно столько времени, сколько нужно, чтобы сделать накат, срезать или отбить его. В других литературных жанрах, к примеру в романах и пьесах, могут встречаться очень длинные диалоги (если же вы Джеймс Джойс, можете написать несколько сотен страниц диалога от первого лица, как в «Улиссе», Ulysses).

МОЖНО ЛИ НАУЧИТЬСЯ ПИСАТЬ ИДЕАЛЬНЫЕ ДИАЛОГИ?

Многие утверждают, что научиться писать диалоги невозможно. Мы так не считаем. Хотя, конечно, здорово, если у вас особый слух к тому, как разговаривают люди. В диалоге используются те же элементы, что и в музыке, — звучание, ритм, динамика, контрапункт, — а также языковые средства: грамматика, пунктуация и синтаксис. Если вы умеете ходить, то способны и научиться танцевать. Если умеете говорить и слушать, то научитесь писать диалоги. Если вам по силам написать письмо, значит, вы справитесь и с романом или сценарием. Это умение, которое можно в себе развить и, как в любом другом умении, в нем совершенствоваться. Приближаясь к совершенству, вы в итоге выходите за рамки ремесла, и рождается искусство.

Чтобы написать идеальный диалог, нужно проявлять настойчивость, неустанно подыскивая нужное слово или фразу, сколько бы черновиков для этого ни потребовалось — десять, двадцать. Хорошие писатели стремятся к тому, чтобы диалог выглядел как обычный спонтанный разговор. Однако никакой разговор в художественной литературе не рождается у писателя спонтанно. Постоянно оттачивая реплики, можно добиться, чтобы диалог звучал в устах героев как музыка. Великие мастера диалога — скажем, Дэвид Мэмет, Гарольд Пинтер, Сэмюэл Беккет и Тони Моррисон — стремятся свести его к минимуму, в котором раскрылась бы суть персонажа. Они убирают все лишнее, вместо того чтобы добавлять и раздувать: меньше значит лучше.

В романе «Возлюбленная» (Beloved) Тони Моррисон очень быстро переходит к сути: «Любовь или есть, или ее нет. Легкая любовь — это вообще не любовь».

Гарольд Пинтер намеренно заставляет актера делать паузы, чтобы зрители успели проникнуться словами героя. Он славится своими паузами и моментами молчания, а также умением сказать многое немногими словами. Самое главное — подтекст и то, как он преподносится. В пьесе «Предательство» (Betrayal) и в одноименной экранизации Джерри и Эмма замедляют диалог, чтобы успеть пережить эмоции, которые они испытывают.

ЭММА. И представляешь, что я узнала... этой ночью? Что он предавал меня много лет. У него были... другие женщины.

ДЖЕРРИ. Не может быть! Ну и дела! (Пауза.)
Но ведь и мы его много лет обманывали.

ЭММА. Вот и он — обманывал меня много лет.

ДЖЕРРИ. И я не знал об этом.

ЭММА. Я тоже не знала¹.

Разумеется, есть и многословные авторы, герои которых говорят бесконечно, например Пэдди Чаефски, Дэвид Милч, Аарон Соркин, Теннесси Уильямс, Джордж Бернارد Шоу и сам Уильям Шекспир.

¹ Цит. в пер. Б. М. Носика, В. А. Харитонова.

Прочтите вслух знаменитый монолог из фильма «Телесеть» (Network) по сценарию Чаефски. Обратите внимание на повторы, ритм, растущий гнев. Возможно, вы захотите ознакомиться с текстом всей речи, но и этот фрагмент прекрасно демонстрирует разницу между двумя подходами к написанию диалогов.

ГОВАРД

Мне незачем вам объяснять, что дело плохо. Все отлично знают — дело плохо. Сейчас депрессия. Все остались без работы или боятся ее потерять. Приходится отдавать доллар за то, что стоит десять центов. Банки рушатся. Владельцы магазинов держат под прилавком оружие. На улицах бесчинствует шпана, и никто, похоже, не знает, как с этим справиться, и конца этому не видно...

Нет уж, я вас в покое не оставляю. Я хочу, чтобы вы пришли в ярость! Я не толкаю вас на протесты. Я не подбиваю вас на бунт — не требую, чтобы вы писали письма своим конгрессменам, потому что не представляю, что посоветовать вам написать. Я не знаю, как справиться с депрессией, с инфляцией, с русскими и с уличной преступностью. Я знаю лишь одно: первое, что вам нужно сделать, —

прийти в ярость. (Кричит.) Вы должны заявить: «Я человек, черт подери! Моя жизнь чего-то стоит!»

Итак, я хочу, чтобы вы встали. Хочу, чтобы все вы встали со стульев. Вставайте сию минуту и идите к окну. Откройте его, высуньте голову наружу и прокричите: «Я в ярости и больше не собираюсь этого терпеть!»

Говард Бил говорит много. Однако в отличие от любительской болтовни «бесконечные» реплики в диалогах у больших писателей достигают цели! Тщательной проработкой они добиваются, чтобы читатель или зритель проделал нужный путь через безбрежные, как океан, излияния героя.

КАК ЭТОМУ НАУЧИТЬСЯ?

Слушайте, как люди разговаривают друг с другом, особенно в конфликтной ситуации. Записывайте сказанное, а затем попытайтесь переписать диалог, чтобы сделать его сильнее. Пытайтесь уловить ритм в том, как люди общаются, — как они перебивают друг друга, как меняют свои намерения ради того, чтобы добиться желаемого, как маскируют свои истинные цели, чтобы вести за собой, обманывать, убеждать, манипулировать, соблазнять, задабривать, очаровывать, опровергать аргументы, высказывать требо-

вания... и все это ради того, чтобы удовлетворить какую-то скрытую потребность.

Собирайте и храните тексты услышанных диалогов, которые вам понравились. Возможно, однажды какой-нибудь из них пригодится. Это может быть диалог детей, болтовня подростков или забавная фраза, брошенная одним из супругов другому в приятную минуту.

Всегда держите смартфон под рукой и будьте готовы включить запись. В любой момент можно встретить человека с необычным словарным запасом, диалектом или ритмом речи. Возможно, именно такой речью вам захочется наделить персонажа, которого вы описываете сейчас или захотите описать в будущем.

Всякий раз, когда пишете диалог, читайте его вслух. Так вы заметите места, где слегка сбивается ритм, диалог буксует или становится неудобопроизносимым. Это относится как к романам и рассказам, так и к киносценариям и пьесам. Даже если читать про себя, мозг улавливает ритм и членораздельность слов и фраз. Когда этот мысленный поток прерывается, нарушается и восприятие читателем сюжета.

ВСТРЕТИТЬ ПЕРСОНАЖА МЕЧТЫ МОЖНО КОГДА И ГДЕ УГОДНО

Как-то раз в самолете, следующем из Атланты в Лос-Анджелес, Линда познакомилась с женщиной с очень яркой речью. Настолько яркой, что Линда многое поняла о диалоге, просто слушая ее.

Внешне почти копия Джейн Фонды, женщина вошла в салон последней и опустилась на сиденье рядом с Линдой. Вид у нее был измученный.

Заказав виски со льдом (в семь утра), она завела беседу. Приветственно подняла стакан — «Эт' смазка!» — и опрокинула в себя его содержимое как заправский матрос. Затем, повернувшись к Линде, заговорила с характерным южным акцентом, словно героиня «Унесенных ветром» (Gone with the Wind):

— Ед' в Лос-А-а-а-анжалес на встречу с ба-а-альшой звездой. Позна-а-акомилис' в ба-аре в Атла-а-анте...

Ее ритмичная, с восходящими интонациями речь подняла самолет еще на тысячу футов...

— ...уж та-ам-то, не сомнева-а-аюс', мне пона-а-адобится другая сма-азка.

Она улыбнулась, захихикала и взмахнула густо накрашенными ресницами. Будь Линда сценаристом, эта женщина стала бы для нее подарком судьбы! «Скарлетт» заказала еще один виски со льдом — очевидно, смывший последний покров тайны с ее личной жизни. Ее речь была настолько характерной, что за пять часов полета (по одной порции виски в час) можно было бы набрать материал для очень интересного персонажа.

— Ока-азывается', если хо-о-очешь завлечь такого изве-естн'го м'чи-ину, как он, нужна быть прямо скро-омниц'й на людях...

Она наставила на Линду роскошнейшую грудь...

— ...а вот в па-астели стан'виться настоя-а-ащей шлю-ю-юх'й.

Снова хихиканье, завершившееся похотливой ухмылкой.

Однако вместо того, чтобы долго расписывать произношение персонажа, лучше дать указание в скобках — (акцент, как в Саванне) — и предоставить преподавателю по речи и актеру его вырабатывать.

Вы как писатель можете попросить у человека разрешения записать его специфическую манеру говорить. Ничего не стоит объяснить: «Я пишу сценарий кинохита (или великое литературное произведение, где есть героиня, очень похожая на вас. Надеюсь, в кино ее сыграет Рене Зеллвегер» (можно назвать имя любой другой популярной кинозвезды, сравнение с которой, на ваш взгляд, польстит этой женщине).

Если она согласится, можете задавать вопросы самого общего характера, например: «Где вы живете?» или «Не расскажете ли о своей работе?» (Нужно лишь ухватить колорит ее речи; вам не нужны все подробности ее жизни, разве только ее история интереснее той, над которой вы работаете.) Затем перепишите диалог с участием своей героини, привнеся в ее реплики дух диалогической речи своей модели.

Если человек не соглашается, чтобы вы его записывали, просто отлучайтесь время от времени, идите со своим диктофоном в туалет и наговаривайте некоторые ритмические и стилистические приметы только что услышанного диалога, чтобы их запомнить.

В полете, пока виски лилось рекой, Линда поняла, что могла бы получить всю информацию, желанную или необходимую для создания образа персонажа. Она спросила попутчицу, сколько времени та проведет в Лос-Анджелесе, и получила ответ: «Одну но-о-очь». «И я сама-а-а за с'бя плачу-у-у», — гордо добавила собеседница. В этой реплике была бездна подтекста. Если бы Линда была не сценарным консультантом, а сценаристом, то извлекла бы из этого разговора всю необходимую информацию для создания образа.

К третьей порции виски соседке захотелось обсудить сексуальную жизнь их обеих. Линда решила, что столько информации ей не нужно, и сменила тему. Однако если бы на ее месте был Джон, сценарист, он предоставил бы женщине говорить на эту тему, а чтобы выяснить больше, задавал вопросы: «Что же было дальше?», «Вот это да! Потрясающе!», «Он так сделал? Не может быть!»

Актер Питер Селлерс (нет, он не встречал мисс Скарлетт в аэропорту!) сказал, что стоит ему подобрать для своего героя голос, все остальные стороны его личности становятся очевидным. Нам, писателям, нужно принять это к сведению, поскольку мистер Селлерс гениально создавал образ. То же самое можно сказать о Мэрил Стрип, которая использует тот же прием. Джоан Вудворт достаточно было «нащупать» верное представление о голосе своей героини, чтобы понять, какая она. Писатели заставляют звучать характерный голос персонажа, когда пишут диалог. Затем этот голос транслируют актеры.

Хороший диалог раскрывает характер персонажа. Идеальный диалог несет массу информации о пер-

сонаже. Бесчисленные слои — психология, происхождение, образование, жизненный опыт — можно раскрыть, совершенно их не описывая, исключительно посредством диалога, выстроенного специфическим образом. Слово «специфический» часто встречается на страницах этой книги, потому что диалог есть не что иное, как специфика речи, обусловленная индивидуальным голосом данного персонажа.

В фильме «Розовая пантера наносит ответный удар» (The Pink Panther Strikes Again) Питер Селлерс в роли инспектора Клузо участвует в диалоге, написанном Блейком Эдвардсом и Фрэнком Уолдманом.

ИНСПЕКТОР КЛУЗО

У вас есть номер?

ПОРТЬЕ МЮНХЕНСКОГО ОТЕЛЯ

Я не понимаю, что значит, «номер».

ИНСПЕКТОР КЛУЗО

(Справившись в словаре.) Циммер.

ПОРТЬЕ МЮНХЕНСКОГО ОТЕЛЯ

А, номер!

ИНСПЕКТОР КЛУЗО

Именно это я и говорю, идиот.

Номер. (Указывает на живущую при отеле собаку.) Пес кусается?

ПОРТЬЕ МЮНХЕНСКОГО ОТЕЛЯ

Нет.

ЭТО ТЫ МНЕ?

Клузо наклоняется погладить
маленькую собачку; та рычит
и кусает его.

ИНСПЕКТОР КЛУЗО

Ты вроде бы сказал, что твоя соба-
ка не кусается!

ПОРТЬЕ МЮНХЕНСКОГО ОТЕЛЯ

Это не моя собака.

ЧТО НАМ НУЖНО ЗНАТЬ О ПЕРСОНАЖЕ?

Раскрыть личность персонажа так, чтобы это выглядело естественно, совсем не просто. Поэтому великие писатели многократно переделывают каждую фразу в диалоге.

Писателю стоит задать себе, в частности, следующие вопросы в связи со своим героем. Какие слова укажут на скрытые смыслы его высказываний своим подтекстом и звучанием? Какие слова будет легко выговорить актеру? Какие фразы обеспечивают отвечающие данному моменту ритм и настроение? Каким лексиконом мог бы располагать данный персонаж, какие просторечия использовать? Какие слова оживляют диалог, а не приглаживают его?

Писатель сродни жонглеру: с одной стороны, понимание, что каждый герой является частью вас самих, с другой — необходимость сделать каждое действующее лицо в вашем повествовании отличающимся от всех остальных. Что же делать? Писатели переда-

ют характерный голос каждого персонажа. Наша задача — не сползти неосознанно на собственные речевые шаблоны. Избежать этого нелегко.

Самое важное условия для написания идеально-го диалога — доскональное знание своих героев. Персонаж не обобщенный архетип. Одной из задач в работе писателя является изучение образа персонажа для создания уникальной всесторонней личности. Вы должны знать своих героев с точки зрения физиологии, психологии и социологии. Спросите себя: «Какова основная цель моих героев и чего они хотят в каждой сцене? Насколько увлеченными и решительными они должны быть, чтобы добиться желаемого?»

Можно раскрыть бесчисленные слои личностных качеств, ценностей и ограничений персонажа, не описывая их словами — используя лишь выверенный до последнего слова диалог. Создайте характерные синтаксис, дикцию, акцент, ритм и темп речи, соответствующие личности каждого героя, а также их социальному происхождению и роду занятий, включая исторический период, в который они живут.

Чтобы понять, с какими препятствиями сталкиваются актеры, участвуя в трудных диалогах, идите на курсы актерского мастерства. Поскольку диалог озвучивается, его истинный смысл нередко раскрывается в том, как именно актер произносит свои реплики. Умелый актер способен вложить во фразу больше смысла, чем она, казалось бы, содержала на бумаге, — и хорошо бы, чтобы литератор написал такую фразу, с которой это превращение возможно.

Шекспир устами Гамлета говорит, что диалог должен произноситься «легко и просто»¹. Не должен актер спотыкаться на словах или прикладывать усилия, чтобы сделать реплику понятной, как, например, если бы произносил фразу: «The whore hoarded her herd»². Работая над книгой «Как хорошему писателю стать великим» (Making a Good Writer Great), Линда составила предложение, которое, может, и хорошо воспринимается при чтении, но вызывает трудности при попытке произнести его вслух: «Hard-core horror and gore»³. Едва ли вы захотите обременить подобной фразой актера.

Противоположный пример: говорят, диалоги у Теннесси Уильямса настолько хороши, что исполнитель может читать их, как читал бы телефонную книгу, и все равно они будут звучать потрясающе. Прочтите вслух эту реплику из пьесы «Трамвай “Желание”» (A Streetcar Named Desire):

БЛАНШ. What is straight? A line can be straight, or a street, but the human heart, oh, no, it's curved like a road through mountains⁴.

¹ Когда Гамлет дает пояснения актеру, как тому следует произносить слова своей роли (акт 3, сцена 2, цит. в пер. А. Радловой). — *Прим. пер.*

² Англ. (букв.): «Шлюха копила свое стадо», но главное, что это предложение состоит из омонимов. — *Прим. пер.*

³ Можно перевести как «беспощадный хоррор и трешак», но особого смысла в этом нет, поскольку в переводе на русский фраза произносится без особых проблем. — *Прим. пер.*

⁴ «Что значит прямое? Прямой может быть линия, но человеческое сердце... о нет, оно извилисто, как дорога в горах». — *Прим. пер.*