

КАК ПИСАТЬ
БЛЕСТЯЩИЕ
ДИАЛОГИ
В РОМАНАХ
И СЦЕНАРИЯХ

HOW TO WRITE DAZZLING DIALOGUE

The Fastest Way to Improve Any
Manuscript

JAMES SCOTT BELL



COMPENDIUM PRESS

ДЖЕЙМС СКОТТ БЕЛЛ

КАК ПИСАТЬ
**БЛЕСТЯЩИЕ
ДИАЛОГИ**
В РОМАНАХ
И СЦЕНАРИЯХ

Перевод с английского

АНО
АЛЬПИНА НОН-ФИКШН

Москва
2021

УДК 82
ББК 83
Б43

Переводчик Вера Ясенева
Научный редактор Этери Чаландзия
Редактор Дарья Горшкова

Белл Дж.
Б43 Как писать блестящие диалоги в романах и сценариях / Джеймс Скотт Белл; Пер. с англ. — М.: Альпина нон-фикшн, 2021. — 144 с.

ISBN 978-5-00139-289-7

Джеймс Скотт Белл — известный писатель и лектор, — как никто другой, знает, что необходимо для создания первоклассного рассказа, романа, пьесы или сценария. Помимо четко сформулированной идеи и выстроенного сюжета, важны достоверность и убедительные персонажи. И добиться этого помогают диалоги. Именно искусству создания глубоких и ярких диалогов и посвящена эта книга.

Автор предлагает серию практических упражнений и приемов для работы с текстом, которые помогут вам усовершенствовать любую рукопись: сделать комедию уморительно смешной, детектив — захватывающим, исторический роман — увлекательным.

Эта книга будет интересна не только профессиональным литераторам, но и всем тем, кто желает попробовать свои силы в роли писателя, сценариста или драматурга.

УДК 82
ББК 83

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

© James Scott Bell, 2014
Публикуется с разрешения автора и его литературных агентов, Donald Maass Literary Agency (США) при содействии Агентства Александра Корженевского (Россия)
© Издание на русском языке, перевод, оформление.
ООО «Альпина нон-фикшн», 2021

ISBN 978-5-00139-289-7 (рус.)
ISBN 978-0-910355-14-8 (англ.)

Оглавление

Глава 1. Как быстро исправить любую рукопись... 7	7
Глава 2. Что такое диалог.. А что — нет 13	13
Глава 3. Развитие сюжета: подлинное искусство диалога..... 25	25
Глава 4. Подготовьтесь к работе 43	43
Глава 5. Усиление конфликта и напряжения в диалоге..... 53	53
Глава 6. Секреты мастерства 67	67
Глава 7. Десять основных проблем при работе с диалогом 103	103
От автора..... 143	143

1

Как быстро исправить любую рукопись

Вы — редактор или литературный агент. Перед вами лежит кипа заявок на издание художественной прозы. Налив себе кофе и глубоко вздохнув, вы начинаете просматривать первый проект за день. Вы пролистываете сопроводительное письмо и синопсис — это экономит время и, если текст окажется ужасным или, на худой конец, посредственным, вам не придется читать его до конца. Суровая реальность процесса рассмотрения рукописей состоит в том, что после всех трудов автора над оформлением заявки и напряженных попыток улучшить синопсис, судьбу его произведения определит, скорее всего, пара первых страниц из наугад открытых глав.

Итак, допустим, вы просматриваете проект номер один и читаете следующее:

Глава первая

Моника сидела на скамейке в парке и смотрела на бурлящую вокруг нее суету. Мальчики и девочки играли в песочнице. Мужчина бросал своей собаке летающий диск. Собака носилась по зеленой траве и подпрыгивала, пытаясь ухватить его зубами. О, как радовалась эта собака. Если бы Моника могла снова ощутить хотя бы частичку этой радости!

Сколько времени уже прошло после ухода Ричарда? Два года? Пора бы уже оправиться. Но ее одинокая жизнь обрела монотонность и защищенность, и, возможно, такой она и должна быть. В сердце осталась дыра, которую мог заполнить только Ричард. Дыра? Нет, рана.

Когда Монике было восемь лет, она увидела на конноспортивном празднике в городе пони, и ей очень захотелось иметь именно такого пони. Отец повез ее туда в награду за...

Можно спросить, не все ли вам равно, в награду за что он ее туда повез? Разве этот экскурс в прошлое не притормозил и без того неторопливо начатое повествование?

Но главная проблема заключается в завязке — я ее называю «персонаж размышляет в одиночестве». Такой прием очень часто встречается в рукописях начинающих авторов.

Поэтому вы откладываете эту заявку в сторону и беретесь за следующую.

Глава первая

— Я просто не возьму его! — рассуждал Роберт Мэссингейл. — По крайней мере до тех пор, пока я глава семьи из пяти человек. Один бог знает, как трудно вести дела в поместье во времена правления Ее Величества королевы Виктории. Но впустить в этот дом слугу из Венгрии без должных рекомендаций и к тому же со шрамом через всю левую щеку, который он, прожив на этом свете тридцать лет, несомненно, получил в каком-нибудь портовом баре! Говорю тебе, я просто не возьму его.

— Разумеется, — согласилась с Робертом его тридцатитрехлетняя жена Дженет Мэссингейл. — Ты всегда знаешь, как лучше.

— Спасибо, моя дорогая, — благодарно ответил Роберт.

— Попросить, чтобы подавали чай?

— Да, проси и, пожалуйста, скажи Колдуэллу, нашему дворецкому, чтобы он накрыл стол в библиотеке. Я так хочу полюбоваться в окно на наше поместье, которое достаточно далеко от Лондона, чтобы мы могли считать себя сельскими жителями.

Боже мой! Какой высокопарный экспозиционный диалог. Никто не стал бы так разговаривать в реальной жизни. Понятно, что писатель пытается сообщить читателю информацию, но делает он это неуклюже.

Вы откладываете рукопись. Кажется, дело затягивается. Может, стоит прерваться и сыграть в видеоигру, например Fruit Ninja, пока допиваете кофе?

Но нет, нужно осилить эту кипу рукописей, и, снова вздохнув, вы берете в руки третью заявку. И вот что вы видите:

Глава первая

— Есть какие-то мысли для начала?

— Мысли о чем?

— Ну, обо всем. Об этом происшествии.

— А, о происшествии. Да, у меня есть кое-какие мысли.

Она ждала ответа, но он не договорил. Еще до приезда в Чайна-таун он решил, что будет вести себя именно так — заставит ее вытягивать из него каждое словечко.

— Не поделишься ими со мной, Детектив? — наконец попросила она. — Смысл в том, что...

Вы останавливаетесь на середине предложения. В этом тексте больше потенциала, чем в двух предыдущих, благодаря тому что диалог лаконичен и держит в напряжении.

А значит, вы *сразу же* убеждаетесь в том, что этот писатель знает свое дело. Вы делаете паузу и смотрите, как зовут автора. Майкл Коннелли. Хм. Книга называется «Последний койот» (The Last Coyote)*.

* Коннелли М. Последний койот. — М.: АСТ, Хранитель, 2007.

Вы возвращаетесь к той же главе и понимаете, что дальнейший диалог выстроен мастерски.

Поэтому вы и продолжаете читать.

Блистательный диалог сделал свое дело.

Но что, если вы, допустим, не хотите быть агентом или редактором? Возможно, вы решили заняться изданием собственных книг и вас волнует только мнение читателей.

Используйте ту же динамику диалога. Читатели воспринимают текст точно так же, как и профессиональные литераторы, только на подсознательном уровне. Хороший диалог повышает их доверие к автору. А это, в свою очередь, увеличивает вероятность того, что они дочитают вашу книгу.

Вялый диалог, напротив, притупит интерес к чтению.

Все это означает, что диалог — очень важная часть произведения, не так ли? Безусловно, и я уверен, что овладение искусством выстраивания диалога — это самый быстрый способ достичь мастерства для прозаика.

А значит, это еще и самый быстрый способ улучшить вашу рукопись.

Для этого я и написал свою книгу.

В то время, когда я только осваивал ремесло писателя, было невозможно найти какие-либо полезные материалы о построении диалога.

Начав писать сценарии, я был вынужден разбираться в этом сам, причем быстро, потому что все сценарии фактически состоят из разговоров персонажей друг с другом. И я прочел множество сценариев и романов, уделяя особое внимание диалогу.

Я записывал то, что мне удавалось узнать, придумывал какие-то техники и приемы, а затем применял их в собственных произведениях. Несколько лет спустя, после того как меня стали публиковать, я начал обучать этим приемам других в своих мастер-классах по писательскому мастерству.

Этот материал и представлен в книге.

Давайте начнем с определения литературного диалога. Что такое диалог... А что — нет.

2

Что такое диалог... А что — нет

Однажды, когда я сидел в «Старбаксе» в прекрасном расположении духа и что-то читал, за соседний столик плюхнулась особа, которая громко говорила по телефону. Таких людей можно встретить где угодно, и их поведение — настоящий бич цивилизованного общества.

Вы понимаете, кого я имею в виду (и надеюсь, вы не один из них!). Они подносят телефон к уху и думают, что собеседник их не услышит, если не повысит голос на несколько децибелов. Каждое произнесенное слово разрушает границу этических норм и не оставляет оказавшимся по соседству жертвам никакой надежды на спокойные размышления. Более того, эта нагло-громкая дама оказалась худшей пред-

ставительницей своего класса — тем, кто говорит больше собеседника, не сбавляя темпа, как будто участвует в марафоне по безостановочной болтовне. Она могла бы чесать языком, наверное, целую неделю. И как мне показалось, не говорила ничего существенного.

К счастью, у меня были с собой шумоизолирующие наушники и iPod. Но, прежде чем включить спокойную джазовую музыку, я улучил момент и записал некоторые фразы:

— Слушай, я думаю, он обо мне знает, но, понимаешь, я ему говорю, что тебе трудно делать все правильно, и то, что ты делаешь, так нереально, и Меган нужно услышать это, а именно то, чего ты боишься, как ни странно, и есть то, что тебе нужно. Разве не логично?

«Хм, нет! — хотелось крикнуть мне. — Поэтому и не стоит продолжать!»

Хорошо, может, для такой беспардонной особы с телефоном это логично, но ни для кого больше. А значит, у нас есть пример того, что *не* является литературным диалогом. Слова, исходящие из уст персонажа, всегда имеют какой-то смысл. Да, иногда это может быть и разговор ни о чем, но только потому, что такая болтовня для чего-то нужна конкретному персонажу. Мы разберем это подробно в следующих главах.

Что такое диалог

Наиболее удачное, на мой взгляд, определение диалога дал известный драматург и сценарист Джон Говард Лоусон, внесенный в «черный список» во времена маккартизма*. В своей книге «Теория и практика создания пьесы и киносценария» (Theory and Technique of Playwriting)** Лоусон утверждает, что драматический диалог всегда должен быть «сжатием и растяжением действия». Речь, поясняет Лоусон, «порождается энергией, а не инерцией». То есть драматическая речь «служит, как и в жизни, для расширения границ человеческих поступков; она упорядочивает действия и служит их продолжением. Она также усиливает действие. Та эмоция, которую испытывает человек в какой-то ситуации, возникает из его понимания масштаба и смысла этой деятельности».

Если автор воспринимает речь как действие, то он не напишет вялый, пассивный диалог. Речь как действие напоминает вам,

* «Черный список» Голливуда был составлен в 1940–1950-х гг. В него вошли деятели культуры и искусства США, которым запрещалось заниматься профессиональной деятельностью из-за их политических взглядов. — *Здесь и далее примечания редактора, если не указано иное.*

** Лоусон Джон Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. — М.: Искусство, 1960.

что герои художественной литературы произносят что-либо для того, чтобы продвинуть свои интересы.

Но что, если мой персонаж говорит о пустяках? Что, если он просто убивает время?

Тогда вы должны знать, *зачем* он это делает.

Он почему-то нервничает? Что-то скрывает? Пытается утаить правду?

Должно быть *что-то*, иначе диалог просто занимает место в повествовании.

Каждое слово, каждую фразу герой произносит потому, что надеется: это приблизит его к цели.

Иными словами, у него есть некий план действий. Когда-то я состоял в совете директоров, заседания которого проводил один из членов правления. Первое, что он делал, садясь за стол, — просил предоставить ему «список вопросов для обсуждения». Он изучал все предложенные варианты, решал, какие из них соответствуют теме повестки дня, и затем расставлял их в порядке важности. Это всегда помогало избежать большой потери времени на совещании.

То есть первый секрет отличного диалога заключается в том, чтобы у каждого персонажа в каждой сцене был собственный план действий. Затем противопоставьте эти планы друг другу.

Представьте, что вы пишете роман об избалованной красавице с Юга. Время действия — накануне Гражданской войны. В этой истории красавица (пусть ее зовут Пэнси) решила выйти замуж за некоего джентльмена.

Но есть одна проблема. Только что стало известно, что этот джентльмен собирается жениться на другой женщине. Теперь Пэнси нужно действовать быстро, чтобы не потерять свою настоящую любовь.

Она строит план. Скоро будет большой прием-барбекю в доме родителей этого мужчины. Пэнси решает уединиться с ним и заставить его объясниться в любви.

Вот как Маргарет Митчелл выстраивает сюжет романа «Унесенные ветром» (и ей хватило здравого смысла переименовать свою героиню в Скарлетт).

Итак, вернемся к сцене барбекю. Скарлетт приводит своего идеального мужчину Эшли Уилкса в библиотеку. И что же дальше? Она говорит, используя слова как сжатие и растяжение действия. У нее есть план, и она не медлит, а сразу выпаливает: «Я вас люблю!»

А каковы планы Эшли? Как господин с Юга с безупречными манерами, который придерживается общепринятых норм поведения, он должен сразу же прекратить такого рода разговор. Он любит Скарлетт, но не может сказать

об этом или позволить себе долго размышлять о чувствах. Поэтому герой пытается непринужденно пошутить:

— Вам мало того, что сегодня вы уже завоевали здесь сердца всех мужчин?

Но Скарлетт не отступает. «Эшли, Эшли, скажите мне, вы должны мне сказать, не дразните меня! Ведь ваше сердце принадлежит мне? О, мой дорогой, я лю...»

Эшли прерывает это изливание чувств, положив ладонь на ее губы. Теперь начинается нешуточная борьба. Вот диалог из этой сцены без нарративных фрагментов*:

— Вы не должны говорить так, Скарлетт! Не должны. Вы этого не думаете. И вы возненавидите себя за эти слова и меня за то, что я их слушал!

— Никогда, никогда! Я люблю вас, и я знаю, что и вы тоже... Потому что... Эшли, но вы же любите меня, любите, правда?

— Да, люблю... Скарлетт, расстанемся и забудем навсегда то, что мы сейчас сказали друг другу.

— Нет, я не могу. Зачем же так? Разве вы... разве вы не хотите жениться на мне?

— Я женюсь на Мелани. Сегодня отец должен объявить о нашей помолвке. Мы скоро поженимся. Мне следовало сказать это вам, но я думал, что вы уже знаете. Я полагал, это известно всем...

* Далее цит. в пер. Татьяны Озерской. — *Прим. пер.*

не первый год известно. Я никогда не думал, что вы... У вас столько поклонников. Мне казалось, Стюарт...

— Но вы же сейчас, минуту назад, сказали, что любите меня.

— Дорогая, не вынуждайте меня говорить то, что может причинить вам боль.

Скарлетт продолжает говорить, пытаясь убедить его, что ее любовь лучше, чем любовь Мелани. Но он не поддается, и она меняет тактику:

— Я буду ненавидеть вас до самой смерти!

Когда это не помогает, она умолкает, решая вместо сжатия и растяжения действия сделать решительный жест. Она дает Эшли пощечину.

Он выходит из комнаты.

Скарлетт в сердцах разбивает фарфоровую вазу, бросив ее на мраморную каминную полку. Мужской голос произносит: «Это уж слишком».

Это тот прохиндей из Чарльстона, Ретт Батлер! Во время сцены с Эшли он лежал незамеченным на диване*.

— Достаточно неприятно, когда твой послеобеденный сон нарушают таким обменом любезностей, какой я вынужден был услышать, но зачем же еще подвергать мою жизнь опасности?

* Далее цит. в пер. Татьяны Озерской. — *Прим. пер.*

— Сэр, вы должны были оповестить о своем присутствии.

— В самом деле? Но ведь это вы вторглись в мою обитель...

— Сэр, вы не джентльмен.

— Очень тонкое наблюдение. Так же как и вы, мисс, не леди.

Персонаж Ретт Батлер привносит в сцену другую цель и некий элемент иронии: он хочет сбить со Скарлетт спесь, а она, разумеется, не поддается. Это первый и самый важный пример блистательного диалога: ясно показать, к чему стремится персонаж в конкретной сцене и в чем состоит цель конфликта. Прежде чем начнете писать, потратьте минуту на то, чтобы набросать, чего хочет каждый герой в каждом эпизоде, даже если это, как однажды сказал Курт Воннегут*, всего лишь стакан воды.

Что не является диалогом

Диалог — это не разговор, взятый из реальной жизни, а *стилизованная* речь, с помощью

* «Я говорил своим студентам, что созданные ими персонажи непременно должны испытывать потребность в чем-то, даже если это просто стакан воды. Даже персонажам, парализованным бессмысленностью современной жизни, нужно время от времени водички попить» (Kurt Vonnegut. The Art of Fiction No. 64 // Paris Review. 1977. № 69).

которой автор, через своих героев, достигает определенной цели. В этом заключается принципиальная разница. Наша задача — не просто запечатлеть реальность в своем произведении. Мы не снимаем документальную хронику.

На самом деле мы воспроизводим нечто, *кажущееся* реальностью, для того, чтобы создать желаемый эффект.

Обычная речь часто бывает путаной и скучной.

Речь вымышленная не путается (разумеется, если у героя нет серьезной причины постоянно говорить без умолку).

Диалог — это не информационный канал. Его нельзя воспринимать как легкий путь донесения до читателя каких-либо сведений, также не стоит с его помощью проповедовать взгляды автора на мир. Можно сообщить это по-другому, ненавязчиво — дальше в этой книге я расскажу, как это сделать.

Итак, вот основа для отличного диалога. Он строится между двумя персонажами, каждый из которых преследует свою цель. Неважно, насколько малы или велики их устремления, но, если они конфликтуют между собой, диалог получится. Позвольте мне доказать это на примере отрывка из одного великого фильма всех времен «Все о Еве» (All About Eve) (1950). Это история стареющей бродвей-

ской дивы Марго Ченнинг (которую сыграла Бетт Дейвис) и ее подопечной Евы Хэррингтон (Энн Бакстер). Закадровый текст великолепно читает рассказчик — язвительный, остроумный и влиятельный критик Эддисон ДеВитт (Джордж Сэндерс получил премию «Оскар» за эту роль). В одной из первых сцен фильма Марго устраивает вечеринку в своей просторной нью-йоркской квартире. Она зла на ДеВитта: он намекал на то, что актриса уже старовата для своих ролей. Это становится причиной их противостояния — они обмениваются колкими репликами. ДеВитт пришел на вечеринку с хорошенькой молодой женщиной, мисс Касуэлл, которую в фильме играет Мэрилин Монро (и это один из самых ярких, характерных для нее образов). Она в его власти — Эддисон знакомит ее со знаменитыми продюсерами и при этом спит с ней в обмен на покровительство в театральном мире. Здесь, на вечеринке, ДеВитт не хочет, чтобы девушка производила впечатление слишком уж бестолковой особы, поскольку это может повредить его репутации в светском обществе. Он беспокоится о том, что мисс Касуэлл может запросто поставить его в неловкое положение, и старается избежать этого. Задача мисс Касуэлл — снискать расположение окружающих, но она не понимает, что едва ли не каждая ее

реплика вульгарна и бестактна. А какова задача Евы? Нет, я не хочу все испортить, рассказав вам о Еве. Вероятно, вы сможете разгадать, чего она хочет добиться, с помощью следующего диалога:

МАРГО (*Эддисону*). Я отчетливо помню, что заметила ваше имя в списке гостей. Что вы здесь делаете?

ЭДДИСОН. Дорогая Марго. Вы были забываемым Питером Пэном — вам нужно снова его сыграть. Вы помните мисс Касуэлл?

МАРГО. Не помню. Как вы поживаете?

МИСС КАСУЭЛЛ. Это потому, что мы с вами незнакомы.

ЭДДИСОН. Мисс Касуэлл — актриса. Выпускница театральной школы Копакабана. (*Он замечает Еву, спускающуюся по лестнице.*) О... Ева.

ЕВА. Добрый вечер, мистер ДеВитт.

МАРГО. Я не имела понятия, что вы знакомы.

ЭДДИСОН. Нас наконец-то официально представили друг другу. До этого момента мы встречались только случайно...

МИСС КАСУЭЛЛ. Так, как вы встретились со мной, — случайно.

МАРГО. Ева, это старая подруга матери мистера ДеВитта — мисс Касуэлл, мисс Хэррингтон. Эддисон, я давно хотела познакомить вас с Евой.

ЭДДИСОН. Только твоя врожденная нерешительность не давала тебе упомянуть об этом.

МАРГО. Вы слышали, что она очень интересуется театром?

ЭДДИСОН. У нас это общее.

МАРГО. Тогда вам нужно поговорить об этом.

ЕВА. Я боюсь, мистеру ДеВитту это покажется утомительным.

МИСС КАСУЭЛЛ. Вы его не утомите, милая. Вы даже не начнете говорить.

ЭДДИСОН. Подойди ко мне, дорогая. (*Мисс Касуэлл подходит, и он показывает пальцем.*) Это Макс Фабиан. Он продюсер. Иди и сделай для себя доброе дело.

МИСС КАСУЭЛЛ. Почему они всегда похожи на несчастных кроликов?

ЭДДИСОН. Потому что они и есть. А теперь иди. И сделай его счастливым.

Этот прекрасный сценарий Джозефа Манкевича хорош с начала до конца, потому что все персонажи преследуют свои интересы. И они находятся в таких обстоятельствах, что каждый из них может в любой момент вступить в конфликт с другими.

Таков главный секрет построения блистательного диалога.

Но есть еще множество способов добавить в него блеска.

3

Развитие сюжета: подлинное искусство диалога

Диалог в художественной литературе выполняет пять функций:

1. Изложение фактов.
2. Раскрытие характера.
3. Создание стиля.
4. Создание обстановки.
5. Раскрытие темы.

Нужно непременно задействовать одну из них или более, иначе диалог будет всего лишь заполнять собой место на странице.

Изложите факты

Экспозиция в художественной литературе необходима (хотя не настолько, насколько думают

многие писатели!). Под экспозицией мы подразумеваем информацию, необходимую для того, чтобы читатель составил понимание о происходящих в произведении событиях.

Есть два способа донести эту информацию: посредством повествования или с помощью диалога.

Иногда для этого используется повествование, поскольку это лучший прием для того, чтобы покончить с информацией и перейти к истории. Например:

Фрэнк был носильщиком в Gelson's, где он проработал десять лет.

Это можно сделать иначе, вставив информацию в повествование, отражающее внутренний мир героя:

Фрэнк ненавидел свою работу носильщика в Gelson's. Десять никчемных лет этой каторги.

В некоторых случаях диалог является более виртуозным способом изложения исходных данных о вашем произведении. Но важно, чтобы читатель не догадался о том, что вы просто излагаете факты!

Вот что я имею в виду. Я постоянно встречаю в начале рукописей такого рода диалоги. В них один герой говорит с другим, и при этом

часть информации сообщается читателю, но как-то неуклюже. Например: «Привет, Артур, мой семейный врач из Балтимора. Заходите в мой дом на Мокинберд Лейн».

Здесь излагается информация, которая *уже известна* обоим персонажам, что разрушает иллюзию реальности. Я привел столь очевидный пример в иллюстративных целях. И вот еще один. Он взят из начала эпизода телевизионного шоу «Перри Мейсон», которое транслировали в конце 1950-х — начале 1960-х годов. В то время экспозиционный диалог часто использовался в подобных сериалах — он был задействован в одной из первых сцен новых выпусков, которые длились не больше часа. В этом эпизоде мужчина и женщина стоят в купе поезда. Поезд пока не движется.

ХЭРРИЕТ. Я все же хотела бы поехать с тобой в Мехико, а не оставаться здесь, в Лос-Анджелесе.

ЛОУРЕНС. Поездка может быть опасной, Хэрриет. Это одно из самых труднопроходимых мест в горах Сьерра-Мадре. Там нечего делать женщине, тем более моей жене. И нечего делать археологу-любителю. Спасибо, что проводила меня до станции Коул Гров.

Видите, что происходит? Писатели передают информацию зрителям посредством экспозиционного диалога.

Прежде всего старайтесь избегать этого приема — не вкладывайте в реплики героя то, что уже известно обоим персонажам. В приведенном выше примере они оба знают, что живут в Лос-Анджелесе. Они оба знают, что она его жена. Они знают, что он археолог-любитель. Они знают, что он едет в горы Сьерра-Мадре. И они оба знают, что едут на станцию Коул Гров.

С другой стороны, мы понимаем, для чего это сделано, если говорим об эпизодах телефильмов 1950-х годов. Но вы пишете роман.

Однажды я выступал на конференции, после которой один слушатель сдал рукопись следующего содержания (публикую с разрешения автора). Женщина (Бетти) подкладывала бомбы, чтобы отомстить за смерть сына. В одной из сцен героиня стоит перед связанной Кейт (судмедэкспертом, с которой они ранее подружились) и угрожает убить ее:

Бетти смотрела сверху на Кейт. Победная улыбка на ее лице превратилась в оскал при упоминании о смерти сына:

— Тебе-то что?

— Если бы мой сын умер из-за того, что узнал о каких-то ужасных вещах, которые я скрывала, чтобы его защитить, я бы прокляла виновного в этом. — Кейт подумала, что попробует применить тактику эмпатии. Ей действительно было

очень жаль Бетти, она сочувствовала ее горю. Кейт видела, как сурово Бетти посмотрела на нее в ответ.

В этот напряженный момент Кейт раскрывает Бетти факты об этом деле, но диалог звучит неестественно. В одну длинную реплику вместили слишком много информации, и кажется, что она предназначена скорее читателю, а не персонажу.

Я попросил этого студента вырезать весь диалог, поскольку он не совсем соответствует персонажу и его эмоциональному состоянию. А что бы сказала каждая из героинь на самом деле?

Так как же правильно написать экспозиционный диалог?

Во-первых, точно определите масштаб экспозиции. Это особенно важно для начала романа. Вот одна из моих аксиом: *сначала действие, потом пояснение*. Если происходит непрерывное действие, читателям придется долго ждать пояснительного материала.

Более того, не раскрывая причин, стоящих за какими-то действиями и диалогами, вы создадите тайну. Это работает в любом жанре. Читатели любят загадки.

Во-вторых, если вы собираетесь приоткрыть завесу тайны, делайте это с помощью *напряженного* обмена репликами.

Другими словами, *спрячьте пояснения в противостоянии героев.*

Давайте представим, что ваши персонажи — бывшие возлюбленные, встретившиеся на встрече выпускников 30 лет спустя после окончания вуза. Менее осмотнительный писатель может показать это так:

Он увидел Сильвию на другом конце комнаты. Ее щеки вспыхнули. После той ночи в хижине он ни разу ей не звонил, избегал встречаться с ней в школе и буквально бежал от нее, если замечал в фойе.

Она не приходила на первые две встречи выпускников, к большому его облегчению. Но теперь она была здесь и направлялась к нему.

— Привет, Сэм, — сказала она.

— Привет, Сильвия, — ответил он. — Рад тебя видеть.

Это хорошо. Это работает. Информация четко изложена. А что, если написать по-другому?

Кто-то хлопнул Сэма по плечу, и он обернулся.

— Привет, Сэм.

Он приоткрыл рот.

— Что, язык проглотил?

— Сильвия.

— Не хочешь меня обнять?

— Что? А, конечно.

Он обнял ее, как будто подержал в руках глыбу льда.