

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 Д П О Г
Л И Д П О Г
Д И А Л О Г

Искусство слова
для писателей,
сценаристов
и драматургов

АНО
АЛЬПИНА НОН-ФИКШН

Роберт Макки

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

«Альпина Диджитал»

2016

Макки Р.

Диалог: Искусство слова для писателей, сценаристов и драматургов
/ Р. Макки — «Альпина Диджитал», 2016

ISBN 978-5-9614-5196-2

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.

ISBN 978-5-9614-5196-2

© Макки Р., 2016

© Альпина Диджитал, 2016

Содержание

Предисловие. Хвала диалогу!	7
Часть I	10
1. Полное определение понятия диалога	10
Драматизированный диалог	11
Нарратизированный диалог	11
Диалог и его основные инструменты	14
Диалог на сцене	14
Диалог на экране	15
Книжный диалог	16
Косвенный диалог	19
2. Три функции диалога	21
Экспозиция	21
Конец ознакомительного фрагмента.	23
Комментарии	

Роберт Макки

Диалог: Искусство слова для писателей, сценаристов и драматургов

ДИАЛОГ

*Искусство слова для писателей,
сценаристов и драматургов*

Р О Б Е Р Т М А К К И

Перевод с английского

АНО
АЛЬПИНА НОН-ФИКШН
Москва
2018

Редактор *Ю. Быстрова*
Переводчик *Т. Камышиникова*
Руководитель проекта *И. Серёгина*
Корректоры *М. Миловидова, М. Ведюшкина*
Компьютерная верстка *А. Фоминов*
Дизайнер обложки *Ю. Буга*

© Robert McKee, 2016

© Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО «Альпина нон-фикшн», 2018

Все права защищены. Произведение предназначено исключительно для частного использования. Никакая часть электронного экземпляра данной 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, для публичного или коллективного использования без письменного разрешения владельца авторских прав. За нарушение авторских прав законодательством предусмотрена выплата компенсации правообладателя в размере до 5 млн. рублей (ст. 49 ЗОАП), а также уголовная ответственность в виде лишения свободы на срок до 6 лет (ст. 146 УК РФ).

* * *

Посвящается Миш. Когда она говорит, я слушаю сердцем

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 усталости 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 – чутье подсказывает нам, какие качества в персонажах нам близки. Как сказал Кеннет Берк¹, 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 натуры – 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 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 оли-

¹ Берк Кеннет (1897–1993) – американский писатель, журналист, философ, исследователь литературы, теоретик коммуникации. – Прим. пер.

цветворения (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» 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

1. 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 Остина² называется перформативом, то есть словами, которые выполняют некую задачу^[1].

² Джон Лэнгшо Остин (1911–1960) – британский философ языка, один из основателей философии обыденного языка.

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 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 усмехался им даже во сне, и в конце концов они уже не пытались более всплыть и существовать наяву и при свете дня¹³.

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 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

³ Перевод Е.А. Суриц. – Прим. ред.

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»^[3]. Это делается, когда нужно при-

знаться 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 нарративизованным 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 нарративизованному 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 нарративизованным 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.

Рассказ

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 Торнтона Уайлдера «Наш городок» персонаж, названный Помощником режиссера, выполняет 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. Порой они говорят спокойно, логично, уверенно (как в сериале «Как я встретил вашу маму»); порой раздражаются истерическими, нелогичными, неуверенными фразами (фильм «Пи»). Порой они легко постигают смысл самых запутанных событий (фильм «Помни») или бросают им вызов (фильм «Большой Лебовски»). Порой герой бывает болезненно честен в драматизированных диалогах с самим собой (фильм «Адаптация»); бывает, скрывается за оправданиями и разглагольствованиями (фильм «Заводной апельсин»); иногда 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 Бьернстранд) 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 ментального 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, обозначаящий 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-самобийцы» 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, отличать 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.

Третье объективное 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.

Третье субъективное 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 личностно 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. Значит, 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»^[4].

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 считается 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^[5].

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^{[6]4}».

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.

⁴ Перевод Л. Сумм. – Прим. пер.

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 рожают 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 «темп» 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, мы 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.

Показ или рассказ?

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.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.

Комментарии

1.

John L. Austin, *How to Do Things with Words*, ed. J. O. Urmson and Marian Sbisa (Oxford, England: Oxford University Press, 1962).

2.

Hjalmar Söderberg, *Doctor Glas*, trans. Paul Britten Austin (London: The Harvill Press, 2002).

3.

James E. Hirsh, *Shakespeare and the History of Soliloquies* (Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2003).

4.

Jay McInerney, *Bright Lights, Big City* (New York: Random House, 1984).

5.

Bruce Norris, *Clybourne Park* (New York: Faber and Faber, Inc., 2011).

6.

Jonathan Franzen, *The Corrections* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001).