

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора русского издания (<i>Александр Акопов</i>)	9
Предисловие издателя к первому изданию 1992 года (<i>Грегори Макнайт</i>)	15
Предисловие автора к первому изданию 1992 года (<i>Дэвид Говард</i>)	17
Благодарности	19
Введение (<i>Фрэнк Даниэль</i>)	20
Предупреждение	25
ОСНОВЫ МАСТЕРСТВА РАССКАЗЧИКА	27
Что такое «интересная, хорошо изложенная история»?	
Герой. Симпатия. Сопереживание. Действие. Препятствия.	
Последовательность изложения	29
Три акта. Начало. Середина. Финал	32
Протагонист, антагонист и конфликт. Внутренний конфликт	33
Сделать внутреннее внешним. Подтекст	35
Драма внешняя и драма внутренняя	36
Сила неопределенности. Надежда против страха.	
Что может случиться? Соккрытие информации	37
ИНСТРУМЕНТЫ СЦЕНАРИСТА	41
Протагонист и цель	43
Конфликт	45
Препятствия	46
Завязка и начало	48
Напряжение, кульминация и развязка	51
Тема	53
Единство	56

Экспозиция.....	57
Создание образа. Цели персонажа и построение сюжета. Характеристики персонажа. Второстепенные персонажи.....	60
Развитие сюжета.....	62
Скрытая ирония. Откровение и признание. Эффект неожиданности. Саспенс.....	64
Сцены подготовки и последствий.....	66
Закладка и обыгрывание закладки.....	67
Анонсирование будущих событий и элементы будущего.....	69
Сценарный и поэпизодный планы.....	71
Достоверность. Неизбежность.....	73
Активность. Занятие и действие.....	76
Диалоги.....	78
Зрительный ряд.....	82
Драматическая сцена. Вопросы к сцене.....	84
О МАСТЕРСТВЕ СЦЕНАРИСТА.....	89
Мир фильма.....	91
Развитие сюжета во времени. Реальное и экранное время. Эллипсис. Ограничения времени.....	92
Задачи сценариста.....	95
Переписывание.....	97
Сцена и экран.....	100
Адаптация.....	102
Кто создает фильм.....	104
Отношения сценариста с командой.....	106
АНАЛИЗ.....	109
О том, как проводился анализ.....	111
Инопланетянин (Е. Т.).....	113
В джазе только девушки.....	124
К северу через северо-запад.....	136
Четыреста ударов.....	146
Гражданин Кейн.....	158
Свидетель.....	166

Трамвай «Желание».....	177
Китайский квартал.....	187
Крестный отец.....	199
Пролетая над гнездом кукушки.....	212
Тельма и Луиза.....	223
Забегаловка.....	238
Расёмон.....	251
Секс, ложь и видео.....	262
Энни Холл.....	271
Гамлет.....	283
ПРИЛОЖЕНИЕ	297
Бриллиантовая рука.....	299
Ирония судьбы, или С легким паром!.....	312
Москва слезам не верит.....	330
Дополнительная литература.....	349
Об авторах.....	350

ОТ РЕДАКТОРА РУССКОГО ИЗДАНИЯ

Вы держите в руках учебник, по которому преподают предмет «Кинодраматургия» в Школе кинематографических искусств Университета Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе (USC School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles). Автор книги — Дэвид Говард, руководитель программы или, как сказали бы у нас, заведующий кафедрой сценарного мастерства.

Возможно, сегодня Школа кинематографических искусств — лучшая киношкола в США. А поскольку американское кино и телевидение — лидер мирового коммерческого проката, наверное, можно сказать, что это лучшая школа «зрительского» кино в мире. Во всяком случае, Роберт Земекис, Джордж Лукас, Стивен Спилберг и многие другие первые лица американской киноиндустрии принимают личное участие в ее работе, инвестируют средства и время именно в эту школу. По сведениям самой школы, 80% кассовых сборов в США приносят фильмы, в которых ее выпускники были либо авторами сценария, либо режиссерами или продюсерами.

Этот учебник лучший еще и потому, что он — самый короткий из всех, которые мне довелось видеть. Изложение принципов кинодраматургии здесь занимает менее 100 страниц. Остальное — анализ хорошо известных фильмов. Это лишь введение в кинодраматургию, поэтому книга включает только описание основных понятий и приемов.

По этой книге в Университете Южной Калифорнии учатся не только будущие кинодраматурги, но и редакторы, продюсеры, режиссеры, операторы, художники и специалисты по спецэффектам. Это обязательный курс для всех кинематографических специальностей Университета. Изложенные здесь понятия и концепции составляют общий язык всех специалистов, работающих в американской киноиндустрии. При разработке проектов, на съемочной площадке, в монтажно-тонировочный период все одинаково понимают значения слов «сюжет», «протагонист», «мотивация», «конфликт», «напряжение», «кульминация» и др., а при работе над очередной сценой подходят одинаково к анализу того, что в ней главное, а что — нет. Это сильно упрощает работу, улучшает качество результата и делает успех фильма существенно более вероятным.

Для тех, кто будет специализироваться в драматургии, существует, конечно, более полный курс, содержащий расширенное толкование изложенных в этой книге принципов. Этот полный курс драматургии, который преподают в Школе кинематографических искусств Университета Южной Калифорнии, написан

тем же Дэвидом Говардом и издан под названием «How to Build a Great Screenplay» («Как построить великий киносценарий») в 2004 году, но пока не переведен на русский язык.

Рекомендуя эти или какие-либо другие учебники и пособия по драматургии, мы вынуждены сделать оговорку — получение специальности кинодраматурга, конечно, не означает только изучение учебника, это еще и сотни часов практических занятий под руководством мастеров.

Книг по кинодраматургии в США и других странах выходит великое множество. Но думаю, что вы вряд ли найдете в них что-то принципиально важное, о чем не говорится в этой книге. Авторы большинства на деле полезных практических пособий по кинодраматургии, изданных за последние двадцать лет, так или иначе строят свои теории на понятийном аппарате, введенном в оборот соавторами этой книги: Эдвардом Мабли, Фрэнком Даниэлем и Дэвидом Говардом. Если в процессе работы с голливудскими коллегами вы обнаружите, что они отчаянно отстаивают какой-то неизвестный вам тезис или конкретное решение по сценарию или постановке, то, скорее всего, найдете в этой книге разъяснение.

Три года назад по приглашению российской Ассоциации продюсеров кино и телевидения Дэвид Говард вместе со своим коллегой Гарольдом Аптером прочитал в Москве курс лекций для молодых преподавателей московских киновузов и практикующих драматургов. Для этого курса Дэвид по нашей просьбе проанализировал в дополнение к зарубежной киноклассике несколько классических отечественных лент. Анализ трех фильмов — «Бриллиантовая рука», «Ирония судьбы, или С легким паром!» и «Москва слезам не верит» — как приложение вошел в эту книгу.

Дэвид был приятно удивлен, что Гайдай, Брагинский и Рязанов, Черных и Меньшов строили сценарии своих фильмов согласно изложенному в его учебнике «американском» канону. О существовании такого канона наши соотечественники, конечно, подозревали, но познакомиться с ним не могли, хотя бы потому, что он был «в явном виде» изложен и издан только в 1992 году. Более того, «не зная» описанные здесь принципы, использовали их и режиссеры большинства разобранных в книге американских и европейских фильмов. Это говорит о существовании принципов и приемов драматургии как «объективной реальности». Хороший автор или режиссер интуитивно знает все, о чем написано в этой книге.

Многие наши авторы и режиссеры — без преувеличения великие кинематографисты, которые делали великие фильмы. Их многомиллионная аудитория в момент выхода на экран и успех этих фильмов у зрителя десятки лет после премьеры говорят сами за себя. А вот почему вышеназванные три фильма не стали всемирно известными, как «Крестный отец» или «В джазе только девушки»? Почему не вышли к мировой аудитории многие другие, не только отечественные, но и европейские и азиатские фильмы, успешные в своих странах? Причина, конечно же, не в драматургии или режиссуре, а в особенностях устройства мирового рынка медиа, но это предмет отдельного большого разговора.

Все, что здесь излагается, не будет совсем чужим для российских кинематографистов, хотя бы потому что в любом случае тезисы авторов книги основываются на многовековой европейской литературной и театральной традиции, восходящей к «Поэтике» Аристотеля. В этой традиции построены и наши учебники. Американец Фрэнк Даниэль, который ввел в оборот многие понятия, обсуждаемые в книге, создатель наиболее актуальной концепции построения структуры кинофильма — «парадигмы сиквенса (последовательности)» — по происхождению европеец, человек удивительной судьбы, которая заслуживает отдельного рассказа.

Франтишек (Фрэнк) Даниэль — чех по происхождению, родился в Колине, недалеко от Праги в 1925 году. В конце 1950-х он учился во ВГИКе в Москве, был первым иностранцем, которого приняли в наш главный кинематографический вуз в послевоенные годы. По окончании ВГИКа вернулся в Чехословакию, участвовал в производстве более 40 фильмов в качестве автора сценария и организатора производства. Один из его фильмов — «Магазин на площади» (Obchod na korze, реж. Ян Кадар) — в 1965 году был удостоен спецприза Каннского кинофестиваля, а затем получил премии «Золотой глобус» и «Оскар» как лучший иностранный фильм года. В 1960-е годы Даниэль возглавлял FAMU — Чешскую школу кино и телевидения, но после событий «Пражской весны» 1968 года эмигрировал в США.

Даниэля пригласили курировать проект Фонда Форда, задачей которого было исследовать и оценить все существовавшие в США программы обучения кинематографическим специальностям. Результатом стало создание Американского института киноискусства (American Film Institute) в 1969 году, а Даниэль был назначен первым руководителем института. Одним из его протеже был, например, Дэвид Линч, считавший Даниэля своим единственным учителем. В 1978-м Даниэль возглавил кинофакультет Колумбийского университета в Нью-Йорке, где с ним работал крупнейший чехословацкий, а затем и американский режиссер Милош Форман, который учился у Даниэля еще в Праге.

В 1981 году Роберт Редфорд основал Институт кино Сандэнс (Sundance Institute), и пригласил Даниэля стать его художественным руководителем. Даниэль возглавлял Институт Сандэнс в течение десяти лет, а в 1986 году Даниэль возглавил факультет кино и телевидения Университета Южной Калифорнии, где и была создана программа обучения сценарному мастерству, основные тезисы которой предлагаются вниманию читателя.

В Университете Южной Калифорнии не скрывают, что их курс вобрал в себя классические ВГИКовские методики, разработанные еще в 1920-е годы Кулешовым. Там внимательно изучали работы Эйзенштейна, Дзиги Вертова и других кинематографистов, хорошо известных не только как практиков, но и теоретиков экранного искусства. Здесь изучают и работы «своего» Михаила Чехова, и работы Станиславского, который почитается как создатель того, что американцы называют The Method (всегда с большой буквы), а мы — «системой Станиславского». Фрэнк Даниэль во Введении к первому изданию этой книги, обосновывая необходимость изучения теории драматургии, ссылается на Тургенева. Американцы

никогда не стесняются того, что берут все лучшее со всего мира и пытаются сделать свое — еще лучше.

Может быть, именно поэтому американцы, а не европейцы, уже сотню лет подряд выпускают успешные фильмы (а последние 50 лет и телесериалы), которые почти гарантированно оказываются понятными во всех уголках земного шара? Ведь большие производственные бюджеты, которые они себе позволяют, не причина, а следствие всемирного успеха. Бюджеты многих великих американских фильмов не были из ряда вон выходящими.

Ответ в том, что в какой-то момент Европа увлеклась «авторским» подходом к кино (известно когда — в середине 1950-х, известны и «виновники» этой тенденции — Франсуа Трюффо и *Cahiers du Cinema*). А американцы настойчиво продолжали утверждать, что главный в кино не автор, а зритель. Эта принципиальная разница в подходах и привела к созданию самостоятельной американской ветви теории и практики кинодраматургии, основы которой были сформулированы Фрэнком Даниэлем. Если главная задача — самовыражение автора, то и все «законы драматургии» придумывает он; но тогда не спрашивайте, вернутся ли потраченные на фильм деньги, и дойдет ли послание автора до аудитории. Если главная задача — добиться, чтобы фильм посмотрело и оценило максимальное число зрителей и шанс (только шанс, а не гарантия) вернуть вложения и донести авторское послание зрителю был максимальным, то подход — противоположный. Тогда нужно интерпретировать законы драматургии исходя прежде всего из восприятия фильма зрителем. Именно такой подход и практические соображения в наиболее концентрированном виде изложены в этой книге.

Наука, изучающая человеческое мышление, утверждает, что творчество состоит из двух противоположных мыслительных актов — синтеза (рождения, придумывания) и анализа (проверки на разумность, логичность, гармонию, пользу созданного). Наше сознание обладает удивительной способностью придумывать, а затем мгновенно интуитивно анализировать каждую фразу, каждое сказанное или написанное слово, созданный образ. Мы способны синтезировать, придумывать и одновременно анализировать и корректировать свою речь «в режиме онлайн», не говоря уже о возможности анализа готовых печатных текстов.

Теория драматургии — во всяком случае, та ее часть, которую можно реально применять в практической работе — она вся об анализе. Никто еще не создал цельной теории о том, как синтезировать творческий продукт. Невозможно научить человека (и тем более машину) что-то придумать, сотворить, поэтому особенно вредны пособия, где утверждается нечто подобное. Авторы многократно повторяют, что талант заменить нечем, и честно говорят, что не помогут придумать. Но можно помочь автору или редактору проанализировать, задать правильные вопросы к уже придуманному, уже рожденному авторским талантом и воображением.

Поэтому постулатами этой книги так удобно пользоваться всем — редакторам, продюсерам, актерам, режиссерам — всем, кроме самого автора. Ведь все

эти люди оценивают чужую работу, а автор — свою. Чтобы смотреть правде в глаза, критически оценивая придуманное самим собой, автору нужно иметь незаурядное мужество и железную волю. Потому что, если честно анализировать сценарий, нужно переписывать сделанное многократно. Ничего не поделаешь, наука утверждает, что творчество — итерационный, пошаговый процесс, состоящий из проб и ошибок. Как и ремонт в доме, его нельзя закончить, его можно только остановить.

Эта книга о кинофильмах, но все, что здесь сказано, конечно же, применимо и к телефильмам и сериалам, а также к документальному кино, новостным сюжетам, спортивным трансляциям, ток-шоу и даже к концертам. В телесериалах каждая серия — фильм. Если в сериале есть сюжетные линии, проходящие сквозь несколько серий или же целый сезон, к этим сюжетным линиям и персонажам применимы все перечисленные ниже подходы. В телевизионных программах — будь это эпизод ток-шоу, новостной сюжет или футбольный репортаж — действуют непридуманные персонажи, но нужно так же уметь видеть и обозначить зрителю протагонистов и антагонистов, конфликт, кульминацию, т. е. делать все то, что делают создатели художественных фильмов.

Книги Дэвида Говарда имеют «коммерческие» названия, и они могут сбить с толку, ведь речь на самом деле идет о вузовских учебниках. (Не избежали соблазна дать учебнику коммерческое название и издатели русского перевода книги.) Но в США нет Министерства образования, чтобы выбрать лучший учебник из десятков других и назвать его «Кинодраматургия. Курс лекций. Рекомендовано Министерством образования...» и т. п. Названия книг Дэвида Говарда выбраны издателями, и они невольно ставят эти книги в один ряд с десятками других «пособий», которые продаются в магазинах. К сожалению, многие «учебники» драматургии написаны и изданы порой совершенными дилетантами. Многие из этих «учебников» — просто спекуляции на авторитете американского кино. Верный признак дилетантизма — когда авторы зачем-то вводят свою домощенную терминологию и систему постулатов, не используемую никем, кроме авторов книги. Например, изданная у нас серия «Спасите котика!» Блейка Снайдера или труды самозванного «гуру сценарного дела» Джона Труби, вообще не работавшего никогда в киноиндустрии, не несут начинающему специалисту ничего, кроме вреда.

Полезные тезисы и наблюдения есть в книгах Сиды Филда, Линды Зегер и некоторых других авторов, но мы бы рекомендовали знакомство с ними тем, кто уже уверенно владеет базовыми понятиями классической теории. Одна из полезных работ, которая хорошо согласуется с материалом этой книги, также основывается на исследованиях Фрэнка Даниэля и излагает основы «парадигмы последовательностей», или «сиквенсов», — «Screenwriting. The Sequence Approach». Книга написана Полом Джулино, который, как и Дэвид Говард, учился у Даниэля.

Некоторые книги интересны больше как работы по теории кино. Например, «История на миллион долларов» Роберта Макки или классический труд Джозефа

Кэмпбелла «Герой с тысячами лицами» — полезное чтение для искусствоведов, но использовать эти работы в качестве практических пособий по драматургии затруднительно.

Часто неподготовленного читателя запутывает неточный перевод на русский терминов, многие из которых не имеют однозначного толкования даже на родном, английском языке. К сожалению, большинство книг по кинодраматургии переведены на русский «обычными» переводчиками, без участия научного редактора, и от таких переводов больше вреда, чем пользы. Мы постарались максимально приблизить толкование используемых в книге терминов к профессиональному словарю, сложившемуся в современном российском кинопроизводстве, прояснить некоторые недоразумения. Однако всем, кто в достаточной мере владеет английским, мы настоятельно рекомендовали бы знакомство с этой книгой в оригинале или параллельное чтение оригинала и перевода.

И последнее. Авторы говорят только о вопросах, возникающих в процессе создания сценария и инструментах, помогающих их решить. Здесь не «гарантируют успех», как во многих других «пособиях». Авторы этой книги нигде не пытаются подсказать, как выбрать из сотни хороших сценариев тот, который нужно разрабатывать или запустить в производство, не прогнозируют, «что будет популярно у аудитории через два года». И уж тем более не говорят, как продать сценарий студии или телеканалу или где найти деньги на фильм. Здесь не обсуждается эфирная политика телеканалов, хитрости кинопроката, особенности дистрибуции с помощью новых медиа — все то, что может помочь сделать текст готовым фильмом или сериалом. Это все относится к другой профессии — продюсера, но о ней — в других учебниках, которые, увы, еще не написаны.

И, наконец, самое последнее. Эта книга — очень небольшая. Она — фактически справочник по основным инструментам кинодраматургии. Не стесняйтесь возвращаться к ней, даже если вы — опытный автор, режиссер, артист или продюсер. Очень возможно, что в минуту сомнения вы найдете здесь не ответ, но правильный вопрос, который необходимо задать себе, чтобы с уверенностью двинуться дальше.

Редактор русского издания книги выражает огромную благодарность Константину Кирилловичу Огневу, доктору искусствоведения, профессору, ректору Академии медиаиндустрии (Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания), который взял на себя труд просмотреть рукопись перевода и дал ценные замечания по содержанию текста.

Александр Акопов,

кандидат искусствоведения,

сопредседатель Ассоциации продюсеров кино и телевидения России,

президент Академии российского телевидения «ТЭФИ»

ПРЕДИСЛОВИЕ ИЗДАТЕЛЯ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ 1992 ГОДА

Основой этой книги являются работы сценариста и режиссера Эдварда Мабли, которые он начал в 1960-е годы в Нью-Йорке. Он сформулировал свои соображения касательно структуры драмы, а в качестве примеров привел отрывки театральных пьес. Будучи преподавателем, он применял и оттачивал свои теоретические соображения и в итоге изложил их в книге, которая вышла в 1972 году.

Книга вышла и практически забылась, пока другой практик и преподаватель, Фрэнк Даниэль, не откопал ее и не стал использовать при преподавании основ сценарного мастерства. Даниэль возглавлял несколько прославленных киношкол и всегда пользовался книгой Мабли, поскольку считал ее лучшим кратким курсом введения в основы драматургии кино и практическим пособием для киносценаристов.

Одним из учеников Фрэнка Даниэля был энтузиаст изучения теории экранной драматургии Дэвид Говард, позже возглавивший программу обучения сценарному мастерству в Университете Южной Калифорнии. Он дополнил труд Эдварда Мабли, опираясь на собственный опыт и свои исследования. Выпускники Говарда стали авторами сценариев многих фильмов, завоевавших награды фестивалей, имевших бешеную популярность у зрителей и собравших рекордные суммы в прокате, а книга продолжает оставаться базовым учебником в киношколе Университета Южной Калифорнии до сего дня.

Мое знакомство с книгой Мабли состоялось, когда я работал в Hometown Films на студии Paramount Pictures. Я давно искал хороший учебник по сценарному мастерству, но не находил ничего стоящего. Однажды ко мне в кабинет явился бывший ученик Говарда и принес пухлую папку выцветших ксерокопированных листков. Будучи сыном издателя, я поинтересовался, почему он скопировал книгу вместо того, чтобы просто купить ее. Он сообщил мне, что книга доступна только в таком виде.

Поначалу я не поверил, что книга, ставшая основным учебником для студентов лучших киношкол, давно не переиздавалась и не редактировалась. Связавшись с издателем, я выяснил, что издательство поменяло тематику, и эта книга им больше не интересна. Они отказались от авторских прав в пользу наследников, и я договорился с ними о переиздании. Говард согласился переписать книгу с тем,

чтобы показать, как изложенные в ней принципы могут использоваться при создании киносценариев и заменить анализ пьес анализом сценариев кинофильмов.

Говард превратил оригинальный текст Эдварда Мабли в «Как работают над сценарием в Южной Калифорнии». Сохранив нетронутыми основные идеи и принципы, провозглашенные Мабли, он переработал изложение, примеры и цитаты в приложении к экранной драматургии, а также расширил основные положения, показав их использование в сценариях знаменитых фильмов. Он также составил словарь терминов экранной драматургии.

Книга стала тем, чем является, благодаря таланту своих создателей, которые на протяжении долгих лет оттачивали изложенные в ней принципы. С каждым написанным или проанализированным мастерами и их студентами сценарием шлифовались и идеи, и их изложение. Хотя проект занял много лет, результатом работы стала именно такая книга, какую я представлял себе, разыскивая *идеальный* учебник сценарного мастерства.

Я благодарю редактора издательства St. Martin's Джорджа Витта за дельные советы. Благодарю Адама Беланоффа за то, что познакомил меня с сочинением Мабли. Особая благодарность моему отцу, Уилу Макнайту, за неоценимую помощь на всех стадиях проекта.

Грегори Макнайт

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ 1992 ГОДА

Когда производство фильма, как это иногда случается, растягивается на годы, никому не придет в голову радоваться. Но книга, которую вы держите в руках, только выиграла оттого, что сроки ее создания растянулись на два десятка лет. Много лет назад мне посчастливилось быть приглашенным на семинар по сценарному мастерству, который вел знаменитый Фрэнк Даниэль в Колумбийском университете в Нью-Йорке. До начала семинара нам велели прочитать несколько полезных книг, среди которых было «Построение драмы» («Dramatic Construction») Эдварда Мабли. Обзвонив все книжные в городе, я выяснил, что книга уже не издается, а явившись в библиотеку, узнал, что ее уже выдали — должно быть, кто-то из будущих товарищей по семинару успел раньше меня. Во время первого занятия я чувствовал себя жутко неподготовленным, однако быстро выяснилось, что такая же проблема была почти у всех. Единственный доступный экземпляр книги весь месяц ходил по рукам «семинаристов».

После семинара я прошел полный курс обучения сценарному и режиссерскому мастерству в киношколе Колумбийского университета, где преподавал Фрэнк Даниэль, а потом начал работать в Школе кино и телевидения¹ Университета Южной Калифорнии, где Даниэль стал деканом, а я создал и возглавил программу обучения сценарному мастерству. С тех пор многое изменилось, но две вещи остались неизменными. Первая — книга Мабли была и остается отличным пособием для студентов киношкол, где просто и ясно изложены основы драматургии, хотя она и написана для театральных драматургов, а приведенные в ней примеры взяты преимущественно из театральных пьес. И вторая: эта книга по-прежнему не переиздается, поэтому ее трудно найти.

Когда издатель Грегори Макнайт предложил мне осовременить текст Мабли и адаптировать к кинематографу, я сразу же ухватился за идею, и вскоре «Построение драмы» переросло в то, что вы держите в руках. Тезисы Мабли необходимо было снабдить примерами из сценариев кинофильмов вместо театральных пьес — и вот перед вами, по сути, мои недавние исследования и написанное ранее пособие Мабли, объединенные в один текст. Нам так и не довелось встретиться

¹ Позднее переименована в Школу кинематографических искусств. — *Здесь и далее прим. ред.*

лично и поработать вместе, но, надеюсь, «швы» на месте стыков не очень заметны.

Практически все, что вы найдете здесь по части теории, значительно расширяет первоначальный текст Мабли, хотя бы потому, что о теории драматургии невозможно писать, не обсуждая, например, европейскую театральную традицию, начиная с идей Аристотеля и его современников.

Бывает, что кто-то впитал идеи другого человека и приписывает их себе, даже не замечая этого. Что же касается этой книги, я точно знаю: источник большей части изложенного в ней — это Фрэнк Даниэль. Под его руководством я начал изучение драматургии, кинематографа и искусства написания сценариев, а также стал сценаристом и преподавателем, во многом полагаясь на то, чему он меня научил. Многие «мои» идеи на самом деле вдохновлены им, однако в этой книге сохранились и его, Фрэнка Даниэля, изначальные тезисы. Ему принадлежат, например, формулировка необходимости постановки вопросов «Чья это история?» и «Чья это сцена?» и соответствующий метод анализа сюжета и сцены, формулировки различия между объективной и субъективной драмой, выделение специфических типов сцен — «сцены подготовки» событий и «сцены последствий», исследование использования в сюжете анонсирования «элементов будущего» и «закладок».

Самым важным вкладом Фрэнка в теорию кинодраматургии я считаю обманчиво простую формулу, которая подробно обсуждается ниже: *«Некто отчаянно хочет чего-то и сталкивается с трудностями, добиваясь цели»*¹. Это основное положение, отражающее суть того, на чем держится сюжет и конфликт, очевидно, понимали все великие драматурги, однако только Фрэнк смог так емко его выразить. Как и все великие изобретения, самые верные теории, будучи сформулированными, кажутся лежавшими на поверхности, и мы удивляемся, почему никто не додумался до этого раньше.

Также хочется поблагодарить Грегори Макнайта, который потрудился купить права на книгу у первого издателя и наследников Мабли. Он пригласил меня участвовать в проекте, и мы вместе разработали структуру новой книги.

Дэвид Говард

¹ В оригинале: Someone wants something badly and has difficulty getting it.

БЛАГОДАРНОСТИ

Многие из вошедших в книгу цитат заимствованы из интервью с известными кинематографистами. Эти интервью были взяты и записаны на видеопленку Кристиной Венегас и Роджером Кристиансеном для Программы обучения сценарному мастерству по заказу Школы кино и телевидения Университета Южной Калифорнии и Института Сандэнс. Поэтому я выражаю особую благодарность Кристине и Роджеру, а также сценаристам, которых они опросили: Уолтеру Бернстайну, Уиллу Уиттлифу, Тому Рикману и Рингу Ларднеру-мл. И отдельное спасибо Джорджу Уитте за помощь и содействие в работе.

ВВЕДЕНИЕ

Есть в мире люди, которые по неведомым причинам выбрали себе довольно странное занятие. Их обуревают желание сесть за стол и начать писать, чтобы поведать людям о своих мыслях и своих «открытиях». Охваченные подобным желанием, они считают, что это — великие открытия. Более того, эти люди уверены, что миллионы читателей мечтают услышать об этих открытиях и в дальнейшем будут строить жизнь в строгом соответствии с мыслями автора. Эти люди — писатели.

В наши дни многих из тех, кто хочет писать, привлекает возможность писать для кино.

«Странная вещь получается, — вздыхал Тургенев. — Композитор, прежде, чем начать сочинять, изучает гармонию и теорию музыкальных форм, художник не напишет картины без знаний о цвете и рисунке, профессии архитектора нужно долго учиться. Лишь тот, кто решает стать писателем, почему-то полагает, что ничего учить не нужно и что писателем может стать всякий, кто умеет писать».

Чтобы стать писателем, нужно тоже много знать и постоянно совершенствоваться, и основы этих знаний едва ли уместятся в одной книге. Нет такого аспекта жизни или области знаний, которые не смогли бы заинтересовать писателя. Но одному писателю должен научиться прежде всего: умению *выражать, формулировать, излагать* свои фантазии. А если вы — не просто писатель, а драматург, то знать нужно еще больше. Сценаристу необходимо уметь облекать сюжеты в слова в той форме, в какой требует экран.

Меня все время спрашивают, в чем суть мастерства сценариста. Я отвечаю: все просто — нужно уметь *интересно изложить интересную историю об интересных героях*. И все. Единственная проблема — нужно знать, как сделать историю интересной, нужно овладеть всеми нюансами формы, потому что написать сценарий — значит фактически снять фильм на бумаге.

Есть известная анекдотическая история о предприимчивом молодом человеке, которого поставили во главе голливудской киностудии. Он нанял аналитиков и поставил перед ними задачу: выяснить, ради чего публика идет в кинотеатр. Ради сюжета или ради кинозвезд, большого бюджета, спецэффектов, секса или насилия? Аналитики задачу поняли, и через несколько недель, превysив, как обычно, и без того большой бюджет, выдали великолепно отпечатанный и переплетенный отчет, полный диаграмм и таблиц. Статистические данные, приведенные в отчете, неопровержимо доказывали, что зрителя привлекает исключительно сам сюжет,

история. (Как известно, статистика может доказать все, а иногда даже правду.) И директор убедил акционеров, что секрет успеха — это отбор хороших историй.

Когда компания прогорела, незадачливый директор решил выяснить, что он сделал не так. Поскольку опрашивал он не тех, кого надо было, то оказалось, что до него так и не донесли, что зритель приходит в кино не просто ради хорошей истории. Он приходит ради хорошей истории, которая *хорошо изложена*. Поэтому *задача сценариста — не столько в том, чтобы придумать историю, сколько в том, чтобы правильно изложить ее*. А любую хорошую историю, как мы неоднократно убеждались, можно рассказать плохо.

В киноискусстве «хорошо рассказать» означает не просто качество изложения, мастерски выстроенную структуру и захватывающий сюжет¹. В кино (в отличие от литературы) эта история должна быть четко разбита на некоторое число последовательно изложенных самостоятельных сцен, в каждой сцене должны действовать глубоко продуманные (и хорошо сыгранные!) персонажи, все это должно вдохновить режиссера, художника, оператора, композитора, монтажера и всех занятых в процессе кинопроизводства на создание фильма, и уже тогда плод воображения сценариста увидят зрители.

На тему сценарного мастерства написано много. Разумеется, всем известно, что ни одна книга не заменит того, что должно быть у автора изначально: талант и желание рассказывать истории. Ни один учебник, ни одна школа не даст того, что должно безусловно присутствовать у автора: свежий и неиссякаемый запас ярких воспоминаний, наблюдений, впечатлений, заметок о событиях, фактах, знание людей — эпизодов из их жизни, их мировоззрения, причуд, странностей, необычных вкусов и привычек, суеверий, идеалов, убеждений и мечтаний — источник, из которого автор может — и обязан! — черпать материал для историй.

Но автор, решивший писать для кино, помимо таланта, должен обладать еще знанием множества инструментов² и приемов. К счастью, этими инструментами и приемами как раз и можно научиться пользоваться. Можно выработать и развить способность создавать и «оживлять» персонажей, выписывать роли, от которых у актеров и актрис потекут слюнки, натренировать взгляд на поиск

¹ В отечественной традиции принято различать *фабулу* и *сюжет*. В контексте настоящей работы «фактическая» сторона истории, набор событий в той последовательности, в которой они физически «происходили», — это *фабула*, а последовательность *изложения* истории, которую выбрал рассказчик, автор, чтобы заинтересовать зрителя, — это *сюжет*. Как следствие, одна и та же история (набор фактов, фабула): а) может быть по-разному изложена разными авторами; б) должна быть по-разному изложена для разных аудиторий.

² Дэвид Говард употребляет слово «инструменты» в оригинальном названии книги, «Tools of Screenwriting», подчеркивая, что он систематизирует то, с помощью чего работает автор — приемы и инструменты, а не составные части конечного «изделия» — сценария. Поэтому речь не о количестве и последовательности «актов» или сюжетных поворотов, а о совершенно другом типе сущностей. «Как работаем?» вместо «Что делать?». Автор рассказывал, что его отец имел плотницкую мастерскую, и именно вид аккуратно развешенных на стене инструментов навел его на «правильное» название книги.

выразительной и впечатляющей натуры, и — самое главное — будущий сценарист может научиться у мастеров прошлого — а иногда и настоящего — искусству выстраивать сцены, способные вызывать, поддерживать и усиливать интерес и сочувствие зрителя, заставить его *ощутить сопричастность* и даже *почувствовать себя частью истории*, разворачивающейся на экране.

Худшее, что может сделать учебник по сценарному мастерству, — внушить будущему сценаристу набор готовых правил, решений, формул, постулатов и «проверенных рецептов». И самое страшное, что часто происходит, когда эти правила, решения, формулы, постулаты и «проверенные рецепты» попадают в голову тем, кто не собирается сам сочинять истории, — функционерам студий, которые отвечают за разработку сценариев. Сами сценарии на голливудских студиях именуют, кстати, даже не сценариями, а весьма специфическим бухгалтерским термином *properties* — «активы», что, согласитесь, говорит о многом.

Опасность в том, что в руках студийных функционеров, агентов, редакторов, которые читают сценарий и правят его, тезисы из учебников по сценарному мастерству становятся дубиной для битья тех, кто пишет, дерзнув пренебречь неизвестно кем выдуманными «правилами», согласно которым тот или иной поворот сюжета должен произойти на такой-то странице и не раньше, а протагонист, антагонист или второстепенный персонаж ведет себя вопреки канонам и заповедям очередного учебника. Обвинениями в несоблюдении «правил» были погублены многие вполне удачные сценарии.

Но есть, к сожалению, и иного рода скептицизм, подозрения и предубеждения. Я сталкивался с ними на занятиях и практических семинарах по сценарному мастерству. Больше всех грешат этим европейские кинематографисты. Они лишь недавно начали признавать — и то, должен заметить, весьма неохотно и с большими сомнениями, — что возведение в абсолют концепции режиссерского, авторского кино, отрицание существования правил экранной драматургии приводит к плачевным результатам. А из-за отрицания правил драматургии национальный кинематограф большинства стран потерял массового зрителя, хотя отдельные фильмы производят впечатление на нескольких членов жюри какого-нибудь кинофестиваля и удостоиваются ограниченного проката в кинотеатрах, показывающих «кино не для всех».

Именно потеря зрителя и породила новую волну интереса к теории и практике сценарного мастерства, и на поверхность снова выплыл термин «*драматургия*». Кинематографисты многих стран желают вернуть себе зрителя.

Итак, дилетанты с недоверием относятся к теоретическим основам драматургии, опасаясь, что, если усвоят, как и почему работают некоторые принципы, они потеряют свободу творчества, а то и вовсе способность творить. С другой стороны, графоманы и поденщики свято верят доморощенным «проверенным рецептам» и цепляются за них, не задумываясь. Не зная толком, как и почему эти рецепты срабатывают, они опасаются, что без них совсем пропадут.

Профессионалы же, настоящие мастера, ищут принципы. Принципы, которые следуют из общих, естественных представлений о природе драматургии и отражают частную специфику конкретной задачи.

Дэвид Говард знает на собственном опыте и опыте своих выпускников, что понимание принципов помогает, а их незнание — вредит, что применение принципов освобождает творческую фантазию, расширяет творческие горизонты и расширяет диапазон возможностей построения истории.

Одна из моих студенток, например, оказалась поклонницей кем-то придуманного «метода предпосылки» — одной из многочисленных новоявленных «теорий» драматургии. Суть его в том, что история должна отвечать «предпосылке», «теме», нести «посыл», универсальную «правду», и вот эту «правду» автор должен внятно и рационально сформулировать для себя, прежде чем начнет писать. Предполагалось, что это облегчит создание истории и «организует» процесс; однако последствия такой «организации» оказались прямо противоположными. Студентка привезла с собой сценарий, написанный согласно предписаниям этого метода. Результат был ожидаемый: чистенько написанная шаблонная история, абсолютно предсказуемая, скучная и плоская. Ее персонажи делали только то, что нужно, чтобы доказать: посыл верный.

Когда я ей сказал, почему так вышло, она была вне себя от горя. Еще больше ее напугало сообщение, что ей придется научиться давать своим персонажам полную свободу — делать то, что *они* хотят и что *им* нужно, а не действовать согласно навязанному ею «посылу». Ей придется усвоить, что персонажи — не марионетки. У них должна быть собственная жизнь.

«Но тогда это будет уже не моя история!» Прошло много времени, прежде чем она поняла: лишь в таком случае это и будет ее история. Только не рациональная и выверенная, а захватывающая эмоциональную, подсознательную, спонтанную и интуитивную сферу ее мышления и чувствования. Это непросто и требует смелости. Некоторых такая перспектива пугает, но это единственный способ написать историю, которая заставит зрителя поверить в нее — в историю, которая «выросла органически», а не «выращена искусственно». Таков единственный способ написать историю, которая станет не просто жевательной резинкой для зрительского ума, а даст реальную пищу его воображению и интеллекту.

Книга, которая у вас в руках, сделает путь постижения этого искусства увлекательным, и, думаю, благодаря мягкости характера Дэвида Говарда он покажется вам не таким страшным. Надеюсь, книга воодушевит начинающих сценаристов прикладывать все усилия, чтобы узнать как можно больше у тех, кто постиг принципы и «секреты» ремесла. С нынешней доступностью фильмов на любых носителях (как и текстов сценариев) на этом пути великих открытий практически нет препятствий.

Надеюсь и на то, что, когда читатель поймет и осмыслит все рациональные и разумные принципы, приведенные в этой книге, он применит их на практике

в манере, рекомендованной Лопе де Вегой¹. Это «чудо природы» — самый плодовитый драматург за всю историю человечества, автор полутора тысяч пьес. В своем подробном труде о драматической теории и практике «Как писать пьесы в наше время» (опубликованном в 1609 году и написанном в стихах) после перечисления всех «правил» он честно и прямо заявил, что «когда я сажусь писать пьесу, то запираю все правила на семь замков».

Фрэнк Даниэль

¹ Как мы понимаем, эти и другие замечания об опасности буквального следования «правилам» адресованы не нам, а американским читателям; большую часть наших специалистов, как и везде в Европе, пока еще нужно убеждать в самом факте существовании «правил», а точнее — «инструментов».

ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

Одна из самых больших трудностей работы в кинематографе — путаница в понятиях. Когда врач говорит «аппендицит», юрист — «повестка в суд», архитектор — «остекление», их коллеги точно понимают, что они имеют в виду. Когда преподаватель, сценарист или продюсер использует следующие слова (все до единого почерпнуто из названий глав в книгах по драматургии и сценарному мастерству): «цельность», «последовательность», «экспозиция», «тема», «упреждение», «подготовка», «разрядка», «осложнение», «сцена», «развязка», «разрешение (конфликта)», «представление», «кризис», «антагонист», «импрессионизм», «совмещение», «перипетия», «ирония», «выпад», «фокус», «саспенс», «узнавание», «баланс», «перемещение», «взаимодействие», «единство противоположного», «статичность», «пропуск», «переход», «эпизод» — смысл этих терминов у разных авторов может во многом не совпадать, поскольку у большинства терминов нет четкого определения. Для каждого автора они означают что-то свое. Прочитав подряд полдюжины книг по сценарному мастерству, можно сбиться с толку.

Единственным выходом будет не обращать внимание на терминологию и апеллировать концептами, принципами.

Каждый, кто решится прочесть очередную книгу о сценарном мастерстве, должен составить собственный словарь терминов, указав, что значит для него то или иное нечетко определяемое понятие. Если вы уже читали другие книги по нашей теме, чтобы избежать путаницы, лучше пока забыть, что остальные авторы подразумевали под «кризисом», «экспозицией», «единством» и тому подобным, и сконцентрироваться на том, что они означают в книге, которую вы держите в руках. К сожалению, это единственный способ справиться с проблемой.

ОСНОВЫ МАСТЕРСТВА РАССКАЗЧИКА



История начинается с героя.

Фрэнк Даниэль

ЧТО ТАКОЕ «ИНТЕРЕСНАЯ, ХОРОШО ИЗЛОЖЕННАЯ ИСТОРИЯ»? ГЕРОЙ. СИМПАТИЯ. СОПЕРЕЖИВАНИЕ. ДЕЙСТВИЕ. ПРЕПЯТСТВИЯ. ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ИЗЛОЖЕНИЯ

Вы можете ошибиться. Только зритель не ошибается никогда. Вы можете считать, что фильм — отличный, потому что на предварительном просмотре все аплодировали. А зритель посмотрит и отреагирует совсем не так, как ожидалось.

Эрнест Леман

Самое страшное — если фильм скучный.

Фрэнк Даниэль

Содержание первично. Что такого может мне сказать автор фильма, чего я еще не знаю?

Билл Уитлифф

Для по-настоящему интересной истории всегда найдется место на экране. Но что же такое «интересная история», или, точнее, «интересная, хорошо изложенная история» (good story well told)? «Симпатичный герой, перед которым возникают трудности, на первый взгляд кажущиеся непреодолимыми, которые он, однако, так или иначе успешно преодолевает» — эта фраза является кратким содержанием очень многих интересных фильмов, таких как «К северу через северо-запад», «Пролетая над гнездом кукушки» или «Звездные войны».

Но есть совершенно другая категория фильмов — столь же успешных и захватывающих, в которых нет «положительного» героя. Тем не менее зритель их полюбил. Например, «Сладкий запах успеха», «Амадей» и «Крестный отец»¹. В каждом из них мы симпатизируем главному герою, который не достоин ни восхищения, ни подражания, но ему веришь и сопереживаешь. В груди героя, чьи действия, желания и, наверное, вся жизнь которого нам не по нраву, бьется живое, страдающее сердце.

И, наконец, очень много хороших историй происходит вокруг «обычных людей» — не самых симпатичных в своих мыслях или поступках, но очень обаятельных. Среди таких — «Касабланка», «Пять легких пьес», «Жар тела».

Конечно, сопереживание, перерастающее в симпатию к главному герою, не является абсолютным условием успеха. Но оно должно хотя бы в какой-то степени присутствовать.

Далее персонаж должен обязательно *пытаться что-то делать*. Пытаться чего-то не сделать или предотвратить что-то тоже приравнивается к «что-то

¹ К этой же категории относятся главные герои многих популярных современных сериалов — «Доктора Хауса», «Декстера», «Во все тяжкие» и др.

делать». Попытаться спасти чью-то жизнь, выиграть гонки, избежать армейской службы, бояться прикосновений или написать картину — все это точки отсчета (можно сказать, «хотелки»), с которых начинается создание интересного персонажа, образа.

Однако на пути достижения героем своей цели или осуществления мечты должны непременно быть *препятствия*. Если спасти жизнь, выиграть гонки или написать картину будет легко, то зритель просто спросит: «Ну и что?» Препятствия и трудности — необходимое условие существования интересных героев и сюжета. Их отсутствие ведет к потере интереса к фильму.

Зритель сопереживает герою не потому, что тому больно или трудно,
а из-за того, что герой предпринимает в связи с трудностями.

Уолтер Бернстайн

В 1895 году во Франции Жорж Польти опубликовал книгу «Тридцать шесть драматических ситуаций» («Les Trente-six Situations Dramatique»), в которой классифицировал тридцать шесть типов сюжетных коллизий, составляющих интересный сюжет. Это полезная работа, но Польти не выделил объединяющего фактора — «красной нити», существующей во всех тридцати шести типах сюжетов.

Первым обманчиво простое определение основного драматического условия сформулировал Фрэнк Даниэль: «Someone wants something badly and has difficulty getting it» («Некто отчаянно хочет чего-то и сталкивается с трудностями, добиваясь цели»)¹. Если этот некто устаивается сопереживания аудитории, если этот герой остро желает что-то сделать или получить, а это трудно, то автор на верном пути к созданию хорошей истории. Если же герою, по сути, наплевать на трудности либо достичь цели слишком легко или, наоборот, совершенно невозможно, то никакой драмы не выйдет.

Таким образом, можно сказать, что интересная история — история о герое, которому зритель сможет в той или иной мере сопереживать, о герое, который сильно желает получить нечто, о герое, который что-то постоянно делает для этого, а достичь цели очень трудно, но возможно.

«Интересная, хорошо изложенная история» подразумевает еще один ключевой момент: то, *в каком виде, в какой последовательности* история разворачивается, *излагается* перед аудиторией. Что узнает зритель о героях, когда он это узнает, что он знает о них такого, чего не знают другие персонажи, на что он будет надеяться, а чего бояться, что он сможет предугадать, а что станет для него неожиданностью — все это элементы последовательности изложения истории. Или... приемы вовлечения зрителя в происходящее на экране. Умение пользоваться

¹ Чтобы не забыть о важности сопереживания главному герою, формулу Фрэнка Даниэля можно дополнить: «Некто, *небезразличный зрителю*, отчаянно хочет чего-то, но сталкивается с трудностями, добиваясь цели».

этими и другими приемами изложения сюжета — важнейшее профессиональное качество сценариста. Без использования перечисленных приемов сюжет станет лишь набором сцен, не вызывающих интереса зрителя.

Начинающий сценарист часто полагает, что писать с оглядкой на зрителя ни в коем случае нельзя. Но не следует путать два понятия — «писать с оглядкой на зрителя» и «потакать зрителю». Потакания как раз следует избегать; просто писать в угоду, без мысли и искреннего чувства, выдавать много раз уже отработанные сюжетные ходы — пустая трата времени и сил как сценариста, так и всех остальных. Но не менее неразумно — если вообще возможно — написать хорошую драму совсем без оглядки на то, как будет ее воспринимать и переживать аудитория. Это как разрабатывать дизайн одежды без оглядки на то, что ее будут носить. В результате можно докатиться до трех рукавов, отсутствия штанов и талии на уровне подбородка. То же самое и с драмой — если не думать о том, как она будет восприниматься зрителем, никто не захочет ее воспринять и переживать.

Разница между тем, чтобы писать, ориентируясь на мнение аудитории, и заигрыванием с ней заключается в том, кто контролирует ситуацию. Если сценарист заигрывает с аудиторией, то определяющими являются его представления о том, что *обычно* хочет видеть зритель. Контроль в таком случае совершенно справедливо остается за зрителем. Если сценарист не забывает о зрителе, но пишет так, что зрителю становятся небезразличны незнакомые ему до сих пор герои, обстановка и события, если он мастерски излагает сюжет так, чтобы его восприняли наилучшим образом, тогда он сам контролирует ситуацию. Он предлагает зрителю новые переживания: управляет зрителем, втягивая его в *свою* историю. Тогда все под контролем сценариста.

Эта книга будет посвящена двум основным вопросам: как определить, что история интересная, и как ее изложить интересно. Оба аспекта настолько переплетены, что разбирать каждый по отдельности не представляется возможным. Как писал Фрэнк Даниэль в предисловии к этой книге, «все очень просто — надо интересно рассказать интересную историю про интересных людей».

Итак, вот основные элементы «интересной, хорошо изложенной» истории:

1. Она о *ком-то*, кому можно в той или иной степени сопереживать.
2. Этому *кому-то* совершенно необходимо *что-то*.
3. Это *что-то* *трудно*, но возможно.
4. История изложена в такой последовательности, чтобы оказать на зрителя максимальное *эмоциональное воздействие*, вызвать *сопричастность*.
5. История должна иметь *достойный финал* (и речь не о хеппи-энде).

«Интересная, хорошо изложенная история». Сформулировано — просто. Но сделать это не легко.

ТРИ АКТА. НАЧАЛО. СЕРЕДИНА. ФИНАЛ

Первый акт — представление героев и драматической ситуации. Второй акт — развитие ситуации до высшей точки конфликта и максимального обострения проблем. Третий — о том, как решаются проблемы и разрешается конфликт.

Эрнест Леман

Некоторые сценаристы делят сценарии на пять актов, телесценарии иногда подразумевают разделение на семь актов. В действительности, если актов больше трех — это лишь способ разбивки текста сценаристом, а не то, как историю переживает зритель. При грамотном и эффективном изложении истории основные события сюжета расположатся более или менее в тех же местах и в той же последовательности вне зависимости от того на три, пять или семь актов ее формально разделить.

Многие преподаватели и авторы учебников говорят скорее о «трехактной структуре», нежели о фактическом разделении на три акта. Первая формулировка намекает на то, что история подобна инженерной конструкции — это наилучшее объективно существующее решение. Нет типовой структуры, которая однозначно сработала бы при создании любого сюжета. Каждая история является прототипом собственного фильма; каждый сюжет нужно излагать заново. Не существует готового рецепта, бланка, в котором нужно лишь заполнить пустые секции, чтобы сюжет обрел форму.

Причина, по которой мы пользуемся трехактной моделью: она больше всего соответствует естественным стадиям постижения зрителем сюжетных перипетий и поэтому ее проще всего анализировать.

Вот эти стадии: первый акт вводит зрителя в мир героев и в суть истории, второй — усиливает эмоциональное вовлечение в историю, третий — завершает рассказ. Иными словами, у всякой истории есть начало, середина и конец.

В кино нет четкой границы смены актов, нет занавеса между актами, как в театре. Это позволяет кинематографу излагать историю непрерывно до самого финала, не останавливаясь и не оглядываясь назад. Идеальное впечатление, которое фильм может произвести на зрителя, — ощущение непрерывного сна с постоянно меняющимся и динамическим сюжетом, который требует умственного напряжения и эмоционального сопереживания и позволяет «проснуться» только в финале. Именно потому, что создатель сюжета желает погрузить зрителя в состояние, близкое к трансу — когда история поглощает зрителя так, что он отбрасывает все прочие мысли и забывает о насущных проблемах, — сценарист старается максимально сгладить момент разделения на акты и прочее, замаскировать «швы» на месте соединения различных элементов сюжета.

Иными словами, разделения фильма на три акта зритель не заметит, во всяком случае сознательно, хотя изменение эмоционального фона в ключевые

моменты сюжета, безусловно, почувствует. Основная польза от разделения на три акта — помочь сценаристу систематизировать идеи по изложению истории, помочь выбрать оптимальные точки, в которых ключевые моменты сюжета окажут наибольшее эмоциональное воздействие. Ниже более детально рассматриваются различные приемы достижения такого воздействия.

Первый акт знакомит зрителя с созданным сценаристом миром, главными героями истории и заявляет основной конфликт, вокруг которого будет строиться действие. В большинстве случаев в центре повествования находится герой, на чьей жизни и проблемах и фокусируется внимание к концу первого акта, т. е. к этому моменту зрителю понятна цель героя и упомянуты трудности, мешающие ее достижению.

Второй акт более детально представляет эти трудности и их масштабы, рассказывая зрителю, что именно препятствует достижению цели. Сам герой меняется и развивается, открываясь с новых сторон, или на него оказывается постоянное давление, провоцирующее его на изменения. Кроме того, во втором акте развиваются и второстепенные линии сюжета.

В третьем акте основная история (линия главного героя) и все второстепенные сюжетные линии находят ту или иную развязку, и зритель должен почувствовать, что конфликт разрешился. Даже если зритель увидит, что на горизонте маячит новая грозная туча, разрешение конфликта текущей истории должно быть завершено.

ПРОТАГОНИСТ, АНТАГОНИСТ И КОНФЛИКТ. ВНУТРЕННИЙ КОНФЛИКТ

Я никогда не придумываю сюжет отдельно от героев. Чтобы сочинить историю, мне нужно знать, про кого она будет, придумать главного героя... Когда я пишу историю, где присутствует злодей, я пытаюсь дать ему или ей в полной мере воспользоваться преимуществами своего положения, сделать злодея значительным и интересным, дабы дьявол стал убедительным и притягательным.

Уолтер Бернстайн

Действие большинства фильмов разворачивается вокруг центрального персонажа — *протагониста*. В основной формуле драмы («Некто отчаянно хочет чего-то и сталкивается с трудностями, добиваясь цели») этот «некто» и есть протагонист. Во многих историях активно действует несколько персонажей, тогда каждая сюжетная линия имеет своего протагониста.

Антагонист — противодействующая сила, активно препятствующая достижению цели протагонистом. Борьба данных сил и составляет драматический конфликт.

Во многих сюжетах антагонистом является «плохой парень», «отрицательный герой». Многие успешные фильмы, такие как «К северу через северо-запад», «Звездные войны», «Китайский квартал», «Терминатор», сняты по сценариям, в которых протагонист и антагонист — два совершенно конкретных человека, активно противостоящих друг другу. В сюжетах подобного типа конфликт называется *внешним*, это конфликт героя с кем-то другим.

Но в огромном количестве фильмов имеет место *внутренний* конфликт — главный герой является собственным антагонистом, и основная борьба разворачивается между двумя сторонами личности героя, желаниями и побуждениями одного и того же человека. Самыми яркими примерами такого внутреннего конфликта в литературе являются «Гамлет» и «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», но и в кинематографе таких примеров достаточно: «Сокровище Сьерра-Мадре», «Бонни и Клайд», «Головокружение» и «Бешеный бык». В этих и многих других фильмах основная борьба происходит внутри самих героев.

Но даже в случае, когда главный конфликт — внутренний и протагонист и антагонист — один и тот же человек, непременно существует внешний оппонент. И, наоборот, в большинстве хорошо написанных историй, где в центре сюжета внешний конфликт, помимо внешнего, имеет место и внутренний конфликт желаний и стремлений главного героя. Чаще всего соблюдается баланс этих двух типов конфликта, но преобладает какой-то один. К примеру, в «Касабланке» внутренним конфликтом являются сомнения Рика — вмешаться ли или же остаться в стороне, — но сильным аргументом в пользу того, чтобы вмешаться, стало проявление внешней силы в лице полковника Штрассера. В «Афере» протагонист — Джонни Хукер, которого играет Роберт Редфорд, — хочет отомстить человеку, заказавшему убийство его друга и наставника. Этот человек является антагонистом, и конфликт этой истории — внешний, но внутри героя Редфорда происходит и внутренняя борьба: сможет ли он осуществить задуманное? Кому он может доверять? В фильме «Челюсти» протагонист — шериф Броуди, а антагонист — акула, что составляет внешний конфликт, однако сам Броуди раздираем внутренними конфликтами, которые ему необходимо преодолеть: боязнь воды, желание не трогать акулу и стремление заполучить новую лодку. В «Бонни и Клайде» основной конфликт — внутренний (борьба Клайда с саморазрушением), однако внешним проявлением становится наличие шерифа, решившего во что бы то ни стало поймать знаменитую пару разбойников.

Внутренний конфликт при наличии основного внешнего антагониста помогает сделать протагониста интереснее и сложнее. Внешний источник конфликта в истории, где основной конфликт — внутренний, помогает четче выявить противоречия в личности и характере главного героя, сделать их осязаемыми, дает им «собственную жизнь». Фактически, это и есть суть сценарного мастерства — как показать на экране то, что происходит внутри главного героя да и остальных героев тоже.

СДЕЛАТЬ ВНУТРЕННЕЕ ВНЕШНИМ. ПОДТЕКСТ

То, что на экране, важнее того, что на бумаге, — даже для сценариста.

Том Рикман

Поскольку в большинстве фильмов так или иначе присутствует внутренний конфликт, перед сценаристом всегда стоит задача показать внутренний мир своего героя в разных ситуациях. Если нам не удастся найти окошко во внутренний мир героев, если мы не сумеем показать, что их радует, мучает, какие у них есть тайные желания, стремления и страхи, сюжет станет поверхностным и скучным. Ясно, когда один герой находится в открытом противостоянии с другим, эта задача куда легче. К сожалению для сценариста, такое противостояние существует не всегда.

Чтобы решить проблему демонстрации внутреннего мира персонажа, начинающий сценарист непременно прибегает к диалогу. Но это не самое лучшее решение. Когда герои на экране непрерывно разговаривают о том, что думают и чувствуют, единственной драмой в кинотеатре может стать массовый исход зрителей¹.

Куда лучше обозначить истинные чувства героев через их действия. Диалоги, в принципе, тоже действия, но видимое действие — самый мощный способ решения задачи. К примеру, герой произносит: «Я очень зол на тебя». Не самая сильная реплика, к тому же не факт, что герой говорит правду. Если же один герой хватается другого за шкирку и шмякает о стену, зрителю становится понятно, что у него на душе, без всяких слов. Поиск действий, раскрывающих самые сложные внутренние переживания героев, — одна из сложнейших задач, стоящих перед сценаристом, но умение ее решать и отличает сюжет, наполненный действием, от сюжета, где все только и говорят, как будут действовать. В «Энни Холл» в один из самых счастливых моментов герои, Элви и Энни, пытаются варить лобстера. После разрыва героев Элви делает то же самое с другой женщиной. Это подчеркивает его переживания из-за потери и желание воскресить былые эмоции. Когда же герою ничего не удастся, нам становится ясно, что он чувствует. Хотя и в той, и в другой сцене присутствует диалог, для понимания действий, поступков героев и последствий этих поступков он не нужен.

Даже при наличии диалога герои не всегда «говорят» именно то, что проносят. Если один герой клянется другому в вечной любви и преданности, а в это время прячет за спиной огромный нож, чему мы поверим — его словам или действиям? На деле именно сопоставление диалога и действий, которые и в реальной жизни часто не совпадают по смыслу, дает нам наиболее полное

¹ Автор имеет в виду в том числе и весьма распространенный прием раскрытия внутреннего мира главного героя — через диалоги с другим специально созданным персонажем — конфидентом, доверенным лицом.

представление о внутреннем мире человека. Когда один герой лжет другому, а мы знаем правду, мы узнаем нечто новое о характере того, кто это делает: узнаем собственно правду, а также то, как и кому он лжет. Часто мы можем догадаться, отчего тот или иной герой говорит неправду, чувствуем его мотивы и непосредственно проникаем в его внутренний мир.

То, что происходит между героями на самом деле, воспринимаемое на фоне того, что между ними происходит внешне, называется *подтекстом*. Самый наглядный пример подтекста: герой говорит или делает одно, а мы знаем, что он имеет в виду другое. Когда в «Касабланке» Ильза направляет на Рика пистолет, чтобы заставить его отдать транзитные документы, внешне может показаться, что это — акт враждебности и агрессии. Однако, зная ее, зная обстоятельства и видя то, как она это делает, мы можем увидеть и то, что не лежит на поверхности: она любит Рика, восхищается Виктором и желает извиниться за то, что произошло в Париже.

Постепенно выдавая зрителю небольшие порции информации, сообщая ему, что знают одни герои и не знают другие, вынуждая нас увидеть историю глазами нескольких героев и тщательно подбирая, какая информация появится на экране и когда ее узнает зритель и герои, опытный сценарист может выстроить сцену, богатую подтекстом. Подтекст не только обогащает сцену и позволяет больше узнать о героях, благодаря ему аудитория получает больше удовольствия от просмотра и острее чувствует сопричастность героям. Зритель стремится постичь все происходящее на экране и, если он улавливает подтекст, то по-настоящему сочувствует героям и куда лучше понимает их внутренний мир.

ДРАМА ВНЕШНЯЯ И ДРАМА ВНУТРЕННЯЯ

Представьте, что младенца, который едва научился ползать, положили на самый край отвесного утеса — драматичность ситуации очевидна, даже если мы ничего не знаем о ребенке: чей он, как он туда попал и т. д. Использование смертоносного оружия и боевых искусств, изображение насилия, демонстрация на экране крупных сумм денег или соблазнительной женщины, проходящей, призывно покачивая бедрами под улюлюканье молодых людей, болтающихся на улице без дела, — все это поверхностная, объективная драма. Иными словами, драматическое напряжение в таких ситуациях не особо зависит от того, знаем ли мы что-нибудь о тех, кто в нее вовлечен, сопереживаем ли мы им.

Но в большинстве качественно сделанных фильмов много моментов, драматизм которых зависит исключительно от того, что нам известно о героях и насколько они сами нам небезразличны. Например, если мы знаем, что некто страдает клаустрофобией, можно создать захватывающую сцену, просто заперев его в чулане. Если добавить сюда знание того, что ему необходимо забраться в чулан, чтобы добиться чего-то, что ему важнее, чем боязнь закрытого пространства,

драматизм момента возрастает в геометрической прогрессии. Эта ситуация наполнена внутренним драматизмом, основанном на знании ситуации и сочувствии герою. Формулировка различий между внешней и внутренней драмой — еще один вклад Фрэнка Даниэля в теорию драмы.

Хотя некоторые фильмы и пытаются полагаться исключительно на внешние аспекты, большинство удачных фильмов все-таки используют сочетание внутренней и внешней драмы. Если полагаться только на создание внешнего драматизма, зритель скоро заскучает и потеряет интерес к происходящему. Чтобы заинтересовать его, ружей должно становиться все больше, взрывы — громче, скалы — выше, тем не менее, если публика не будет хоть немного переживать за героев, все чудеса техники и пиротехники могут не сработать. С другой стороны, фильм, полагающийся исключительно на внутреннюю драму, может внушить зрителю чувство, что картине недостает осязаемой и очевидной опасности, все гладенько и тихо, что часто создает впечатление, что «ничего не происходит».

Значит, для большинства сюжетов самым эффективным выходом будет комбинировать внешнюю и внутреннюю драму. Одна может превалировать над другой, но обе непременно присутствуют, чаще всего одновременно. В фильме «Дождись темноты» мы знаем, что Сюзи Хендрикс — слепая женщина, которая навлекла на себя опасность в виде наркоторговцев-убийц. Сочетание знания, что она инвалид и сопереживание ей, с тем, что мы наблюдаем, как преступники пытаются добраться до нее, а она их не видит, заставляет нас в буквальном смысле привстывать с кресел, чувствовать полную сопричастность к истории. Фильм «Амадей», в котором вполне эффективно доминирует принцип внутренней драмы, начинается со сцены самоубийства, наполненной внешним драматизмом. И в драматичном финале, когда Сальери в прямом смысле заставляет Моцарта работать до смерти, сочетание факторов: то, что мы знаем о героях и постоянной нужде Моцарта, отчаянные попытки его жены спасти мужа, — наполняют эту насыщенную и прекрасно сделанную сцену и внутренним, и внешним драматизмом.

СИЛА НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ. НАДЕЖДА ПРОТИВ СТРАХА. ЧТО МОЖЕТ СЛУЧИТЬСЯ? СОКРЫТИЕ ИНФОРМАЦИИ

Зрителю нельзя знать все сразу — иначе он превратится в наблюдателя. Надо рассказывать историю постепенно, и тогда он станет соучастником, будет переживать события одновременно с героями.

Билл Уитлифф

Создателям художественного фильма необходимо, чтобы зритель смотрел, не отрываясь, сопереживал героям и ждал, чем же все закончится. Иными словами, соучаствовал. При отсутствии соучастия зритель становится лишь