

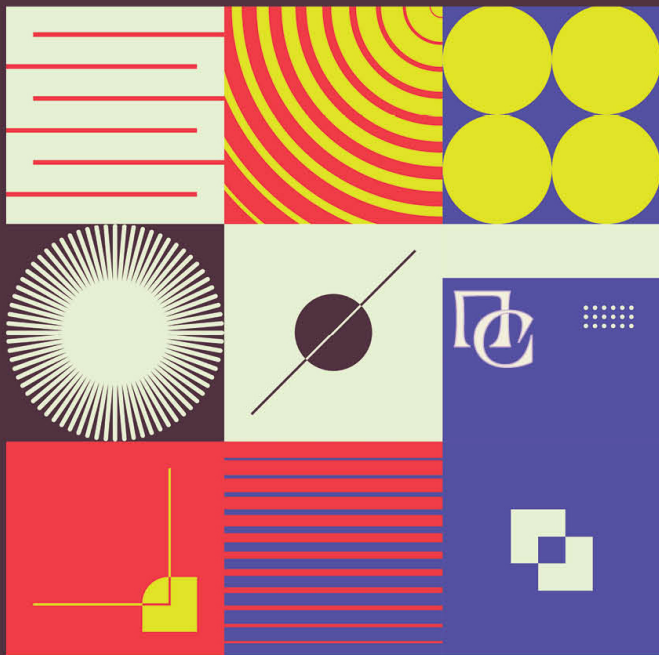
МЕТОДИКА НАПИСАНИЯ СЦЕНАРИЯ

пис

**с чего начать
и как закончить**

ТОМАС АРАГАЙ

((о))



Томас Арагай
Методика написания сценария.
С чего начать и как закончить
Серия «Пиши и сочиняй.
Книги по сценарному и
писательскому мастерству»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=70357696

*Методика написания сценария. С чего начать и как закончить / Томас Арагай ; [перевод с испанского О. Гевель]: Эксмо; Москва; 2024
ISBN 978-5-04-199632-1*

Аннотация

Сценарий – основа киноиндустрии. Без четкой, продуманной и живой истории невозможно снять хороший фильм. И книг по сценарному мастерству написано немало – сотни, а то и тысячи! Но эта книга – не одна из многих, а одна на миллион. Томас Арагай – испанский сценарист с более чем 20-летним стажем – разработал собственный метод работы над сценарием. Он предлагает рассматривать весь процесс как пирамиду, выделяя фундаментальные вещи, без которых невозможно создать историю. Это не классический подход, и именно в этом его прелесть. Пособие поможет начинающим

сценаристам освоить азы ремесла, а опытным профессионалам предложит по-новому взглянуть на привычную работу.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Почему я пишу эту книгу?	7
«Трумэн» и «Пласидо»: почему эти два фильма?	9
Общие соображения о работе сценариста. У каждого мастера свои заметки	13
Собственный голос	16
Подальше от автобиографий	19
Подальше от нравоучений	22
Про то, что не надо пытаться оригинальничать со смыслами. Сложное – это форма	24
Писать – значит выбирать	26
Писать – значит видеть	32
Кино – это визуальный образ	34
Не только конфликт может быть двигателем действия	37
Сценарий – это инструмент. Отношения между сценарием и литературой	40
Главный жест сценариста. Выбрасывать бумагу в мусорную корзину	44
Бумага vs компьютер	46
Конец ознакомительного фрагмента.	48

Томас Арагай

Методика написания сценария. С чего начать и как закончить

*Посвящается Сеску, Марте, Лае, Софии и
Мигелю*

Método para escribir un guion

© Tomas Aragay, 2021.

Originally published by Alba Editorial (www.albaeditorial.es)

Translation rights arranged by IMC, Agencia Literaria S.L.

All rights reserved



БОМБОРА
ИЗДАТЕЛЬСТВО

© Ольга Гевель, перевод на русский язык, 2023

Почему я пишу эту книгу?

По двум совершенно разным причинам.

Первая.

Я уже больше 20 лет занимаюсь написанием сценариев для фильмов и объясняю другим, как это делать.

За все годы работы у меня выработался некий бессознательный и интуитивный метод написания сценария, который, думаю, может помочь другим понять что-то об особом виде текстов – текстов кинематографических.

Эта книга очень помогла мне привести в порядок мысли и детально описать принципы моего метода, который, как и все в этом мире, постоянно эволюционирует.

Вторая.

Кинематограф сейчас, кажется, умирает, погребенный под грудой сериалов, платформ и аудиовизуального фастфуда. Возможно, у него будет шанс на новую жизнь.

Кино – искусство достаточно юное. И конечно, у него уже были и еще будут герои и эпохи, которые заново «пересоберут» его и по-другому станут определять его суть.

Сегодня то, что мы понимаем под авторским кино для темных кинозалов, находится в состоянии кризиса.

Вообще все на свете периодически находится в состоянии кризиса, но совершенно точно: появление стриминговых платформ – кульминация процесса, который шел по-

следние 15 лет. Представление о кинофильме сегодня сильно меняется.

И хотя сериалы, платформы, новые форматы – это разные грани кинематографа, думаю, процесс написания сценария и съемки фильма – это возможность для рефлексии, генерирования новых идей и попытки вернуться к экспериментам в противовес той аудиовизуальной продукции, которая создается и потребляется сегодня в бешеном ритме.

Надеюсь, эта книга станет поводом задуматься о кино, о переменах в нем и о поиске новых форм для выражения каждого отдельно взятого момента времени.

«Трумэн» и «Пласидо»: почему эти два фильма?

На этих страницах я буду использовать в качестве примеров детали фильмов «Трумэн» (2015), снятый Сеском Гаем, сценарий которого написали Сеск и я, и «Пласидо» (1961), снятый Луисом Гарсией Берлангой, сценарий которого написал Рафаэль Аскон (главный сценарист Берланги) в сотрудничестве с Хосе Луисом Колиной и Хосе Луисом Фонтом.

Почему я выбрал эти два фильма?

Несмотря на то что иногда я буду использовать в качестве примеров и другие картины, мне очень важно установить насыщенный диалог с этими двумя фильмами. Так я ставлю четкие границы, они помогут изложить мой метод наиболее подробным образом: от самых общих драматургических тем до более частных и детальных, опираясь именно на эти два фильма.

Что касается фильма «Трумэн», на сегодня это моя последняя работа как сценариста¹ совместно с Сеском Гаем, для которого я писал практически все свои. В фильме «Трумэн» воплощено большинство внутренних струк-

¹ На момент выхода книги автор возобновил сотрудничество с режиссером Сеском Гаем. К 2023 году вышло два проекта: сериал «Феликс», 2018 года, и фильм «Истории, которые нельзя рассказывать», 2022 года. – *Здесь и далее прим. ред.*

тур и повествовательных решений и особенностей техники написания сценария, которую предлагает эта книга. К тому же именно эта картина в нашей фильмографии получила наибольшее количество премий, среди которых «Гойя»², «Гауди»³ и «Ферос»⁴ за лучший сценарий.

Говоря о сценарии «Трумэна», я смогу так же детально рассказать о том, как мы работали с Сеском Гаем. Это были очень личные и профессиональные отношения, которые начались еще с фильма «Крампак» в 1998 году и продолжают-ся до сих пор.

Отношения, которые вместе с моим преподавательским опытом в Высшей школе кинематографии и аудиовизуальных искусств Каталонии, наконец привели меня к тому, чтобы осознать специфический способ работы, породивший эту книгу и этот метод.

Но я не хочу ограничиваться анализом лишь чего-то, написанного мной, когда речь идет о практических решениях, которые предлагает этот метод. Я также хочу показать, что система создания сценария, изложенная в этой книге, применима и для других фильмов, которые не создавались в дуэте Гай – Арагай. Каковы причины выбора фильма «Пласи-

² Национальная кинопремия Испании, названа в честь художника Франсиско Гойи, вручается с 1987 года ежегодно.

³ Главная кинопремия Каталонии, вручается с 2009 года Каталонской киноакадемией в Барселоне, названа в честь архитектора Антонио Гауди.

⁴ Испанская кинопремия, вручаемая с 2014 года.

до» из сотен подходящих и достойных фильмов? Их несколько. Во-первых, «Пласидо» – это фильм, отражающий двойственность испанского кино, которая, осмелюсь сказать, является основой нашего кинематографа. С одной стороны, социальных, костюмированных и народных фильмов. С другой стороны, фильмов, полных черного юмора, в традициях Валье-Инклана⁵.

«Пласидо» в этом смысле является образцовым примером. Вторая причина выбора этого замечательного фильма, который был номинирован на премию «Оскар» как лучший иностранный фильм и включен в официальную программу Каннского фестиваля в те времена, когда испанское кино еще не имело большого влияния на международном уровне, заключается в сценарии, сценах, диалогах и персонажах – совершенно невероятных.

Это действительно очень хорошо скроенный сценарий. Это произведение ювелирного искусства, Аскона, возможно, писал его интуитивно и непосредственно, без какого-либо теоретического структурирования. Мы никогда не узнаем. Неоспоримо, что ритм фильма легок и органичен, и кажется, что все находится на своем месте и в свое время.

Это как раз одно из достоинств хорошего сценария, и в

⁵ Рамон Мария дель Валье-Инклан – испанский писатель-модернист, представитель Поколения 98 года, автор многочисленных театральных «эсперпенто» – своеобразных ироничных социальных страшилок, предвосхищающих во многом театр абсурда. Для творчества Валье-Инклана характерны черты модернистской эстетики, символизм, фарс, гротеск.

этом смысле «Пласидо» будет хорошим выбором для анализа.

И наконец, есть еще третья важная причина: этот фильм принадлежит к моей культуре, и, следовательно, я разделяю и понимаю ценности, характеры, пейзажи и конфликты, показанные в нем, гораздо лучше, чем в любом фильме другой культуры.

Таким образом я продемонстрирую, как работает мой метод на двух примерах: на сценарии своего авторства и на чужом сценарии.

Конечно, на протяжении всей книги я буду ссылаться и на другие фильмы, которые послужат хорошими примерами при обсуждении определенных аспектов сценария.

Общие соображения о работе сценариста. У каждого мастера свои заметки

Написание текстов – наука неточная. К счастью, для того, чтобы рассказывать историю, не существует каких-то определенных и нерушимых правил.

На самом деле каждый пишущий человек в конце концов находит собственный способ самовыражения. И этот способ зачастую невероятно сложно объяснить кому-то другому. Написание текстов включает в себя элементы, которые мы можем считать в каком-то смысле волшебными. Моменты откровения, в которых музыкальность, смысл, форма объединяются, чтобы в итоге получилось именно то, что человек хотел передать этим текстом.

Образы и повествовательные структуры, появляющиеся в сознании, включают в себя сложные орнаменты, глубинные связи и часто неожиданные противоречия.

Писать тексты – это в первую очередь внутренняя мыслительная работа, и поэтому – очень личный процесс, который затрагивает тайные и даже интимные стороны души человека.

Итак, мы с самого начала оказываемся перед чем-то очень особенным, чем-то, что определяется нашими отношениями

с языком, а значит, и с окружающим нас миром. И потому, очевидно, стоит принять факт: то, что подойдет для одного, для другого может быть бесполезным или даже пагубным. Один принимает одни решения, а для других эти решения будут совершенно иными.

Поэтому сразу признаю, что целиком и полностью донести до кого-то идеальный метод создания сценария достаточно сложно.

Рассказывая о своем методе, я опираюсь на одну вещь, в которой уверен на 100 %. Но также существует и пара нюансов.

Вещь, в которой я уверен: нет никакого идеального и универсального метода работать со сценарием. И то, что вы найдете в этой книге, – только одна из возможных форм, мой вариант того, как создавать сценарий для фильма. Надеюсь и потому пишу эту книгу, что вопросы, которые я здесь задаю, вызовут у читателя отклик, возможно, вдохновят его. А ответы, предлагаемые в книге, дополняют приемы, которые вы уже используете в вашей работе над сценариями.

Теперь два нюанса.

Первый – нет никакого идеального и универсального метода работать со сценарием. Как уже говорилось несколькими строчками выше, орнаменты, получаемые в процессе создания сценария, невероятно сложны и неуловимы, поэтому сразу предположу, что у меня не получится вывести идеальную и точную формулу для любого сценария.

Самое большее, на что я могу рассчитывать, — достаточно ясное объяснение тех конкретных шагов, которых я придерживаюсь как сценарист.

И второй нюанс. Точно и детально описать методологию, которую я применяю все эти годы, — задача не из легких. Более того, даже когда кто-то считает, что у него есть рабочая формула, с помощью которой можно справиться с возникающими при написании сценария проблемами, новая ситуация провоцирует его на новые решения, способные удивить сценариста и полностью изменить привычный порядок вещей.

Написание сценария — процесс, который постоянно находится в движении. Это живой процесс, и тотальный контроль над ним может в будущем стать причиной полного провала.

Поэтому каждый мастер должен установить собственные отношения со своим текстом, признавая, что отношения эти переменчивые и нестабильные.

Вопросы, которые мы можем задать о процессе создания сценария фильма, — это то, с чего мне кажется полезным и удобным начать наш обмен мыслями.

Далее следует серия вопросов и ответов, которые я сегодня могу на них дать. И немного внутренних противоречий, которые неизбежно становятся заметками этого конкретно взятого сценариста.

Собственный голос

Собственный голос – звучит довольно высокопарно. Каждый писатель должен найти собственный голос, свою уникальную и непередаваемую форму обращения к читателям. Только так стоит и имеет смысл писать, гласят классические учебники и народная мудрость.

Предпочту немного уменьшить этот воображаемый разрыв между работой сценариста и любой другой работой «простых смертных».

Использую это выражение, потому что оно помогает пролить свет на ту часть писательской работы, о которой не стоит забывать. Но использую это выражение безо всяких высокопарных смыслов, которые обычно его окружают.

Собственный голос не такой уж собственный, потому что все мы всегда зависим от определенной традиции и вдохновляемся бесчисленными голосами, на нас всех оказывается чье-то влияние. К тому же собственный голос не такой уж и индивидуальный, Голос с большой буквы, мой голос, но постоянный, многоликий и сомнительный лепет.

Под собственным голосом я понимаю постоянную внутреннюю борьбу каждого писателя со своей собственной работой. Внутреннюю борьбу, которая не должна быть чем-то сознательным и не должна вас полностью поработить. Пото-

му что иначе это может стать проблемой и причиной полного выгорания.

Здесь лучше всего слушать интуицию. Использовать определенный фильтр. Под фильтром можно понимать обостренную способность чувствовать, что подходит, а что не подходит: ситуации, действия, слова.

Это в каком-то смысле некий музыкальный слух, который постепенно осознается, становится неотъемлемой и важной частью сценариста с каждой новой написанной строчкой. Это фильтр, который будет исключать определенные тона и пейзажи, персонажей и конфликты и, наоборот, включать в себя привычные и близкие конструкции.

Да, всегда есть некоторое противоречие между внешним шумом (влияниями и опытом, приходящим) и тем, что каждый выбирает из всего многообразия и признает единственно важным и нужным: тем, что стоит делать, и тем, о чем стоит рассказывать.

Иметь собственный голос – значит уметь договариваться с этим постоянным противоречием, все время придерживаться выбранного курса и всегда соблюдать минимальную дистанцию между самым личным и необходимым для себя и тем, что обычно хочет услышать от нас внешний мир.

Собственный голос – взаимосвязь двух этих сторон. Внутреннее «вслушивание» в себя, очень личное, этическое и поэтическое, которое отсеивает лишние формы и выбирает формы нужные, и эта способность различать в окружающем шу-

ме то, как и каким способом стоит говорить с окружающим тебя обществом.

Подальше от автобиографий

Я изучал режиссуру и драматургию в барселонском Институте театра, и мне повезло с преподавателем сценографии Яго Перикотом, он был из тех учителей, которые запоминаются на всю жизнь.

И даже больше, чем своими теориями, Перикот запомнился своим характером и точными творческими советами, которые мне всегда казались фундаментальными.

Один из них: интимными делами занимайтесь дома.

Так оно и есть: твои собственные психологические трудности, то есть твои повседневные проблемы, личные и семейные, абсолютно никому не интересны.

Все связанное с постыдными и очень частными деталями твоей биографии абсолютно никому не интересно. Неповторимые, особенные и чудесные вещи, случившиеся с нами, кажутся нам важными, прекрасными, драматичными и комичными, заслуживающими быть рассказанными и услышанными миром – и в основном, рассказанные однажды, они абсолютно никому не интересны.

Мы говорим, что кино – это вымысел. Так и есть. Одно дело – писать личный дневник, и совершенно другое – писать сценарий.

Жизнь человека не такая уж особенная. Правда, каждый из нас думает, что все, что с ним случается, – необычное и

уникальное. С этим я не буду спорить.

Но если мы разграничим то, что происходит в нашей повседневной жизни, и то, что может быть интересным и иметь отклик, нам стоит взять себя в руки и думать критически. Потому что сложность историй о самом себе состоит в том, что когда ты пишешь о себе, ты связан по рукам и ногам – той дистанции, благодаря которой можно было бы посмотреть на себя со стороны, просто нет.

Жестокость, ирония, умение манипулировать фактами (и исказить их) так, как того требует сюжет, будут необходимы.

С другой стороны, если мы будем говорить только о том, что хорошо знаем и испытали на себе, мы станем в итоге очень ограниченными писателями. Кто сказал, что писатель не может рассказывать о людях старше тридцати? Кто сказал, что писатель не может создать персонажа, принадлежащего другой культуре, если не знаком ни с одним представителем этой культуры? Или сценарист фильма «Супермен» умел летать?

Именно дистанция и некоторое незнание определенных персонажей помогают писателю стать более свободным, изобретательным и смелым при их создании.

Наблюдая за тем, что происходит вокруг нас, мы можем уловить механизмы действий людей и понять, какие элементы определяют их поведение и отношения.

Наблюдение – подробнее мы поговорим об это позже – главный инструмент нашей работы. Мы, как хищные птицы,

охотимся за мельчайшими подробностями. Фактически мы принимаем ту или иную точку зрения в зависимости о того, что привлекает наше внимание в окружающей действительности.

Очевидно, что то, чем является человек, его образ мыслей и жизни всегда неизбежно отражаются на конечном варианте текста. То есть не нужно беспокоиться о том, что твоя работа не будет личной, потому что она априори личная. Стоит беспокоиться как раз о другом: чтобы наша работа не была чересчур интимной, и работать в противоположном направлении.

Подальше от нравоучений

Безусловно, каждому из нас стоит пытаться стать хорошим человеком. И безусловно, хорошим человеком считается тот, кто ведет себя согласно определенным этическим и моральным нормам. И – снова безусловно, весь мир уже определил те этические и моральные нормы, которые нас формируют и определяют.

Правда также в том, что хороший фильм будет связан с некими конкретными устоями, то есть будет некая общая точка зрения, которая вписывается в наш сценарий и которая влияет на поведение героев. И вот одна из ключевых проблем при работе со сценарием, которой мы хотим поделиться.

Зная, что наш сценарий так или иначе вписывается в этические рамки, мы не можем игнорировать этот ценностный и смысловой слой.

В подзаголовке написано: «Подальше от нравоучений». И я пишу это, чтобы предостеречь вас: наше видение морали может заполнить вообще все и в итоге превратить текст в нравоучительную брошюру, полную благих намерений.

Когда наши собственные нравственные установки превращают дискурс фильма в нечто плоское и одностороннее, мы оказываем медвежью услугу нашей работе и всему обществу. В любом случае наша цель – планирование ситуаций и про-

блем, которые оставляют зрителю возможность отвечать на вопросы. Идеально в этом смысле было бы показывать действия и отношения героев просто, но с глубоким фоном и без какой-либо моральной или этической оценки происходящего с нашей стороны. Позиция «подальше от нравочений» дает возможность показать все траектории поведения и их последствия и отображать все это в каждой ситуации со всех точек зрения, а не с какой-то одной.

Таким образом, всегда будет некоторое напряжение между собственной (и частной) точкой зрения касательно морали и многоплановости, которой хочется добиться в кино.

Надо также понимать, где и как в фильме выразить глобальную этическую точку зрения, и сделать это так, чтобы было понятно, какая точка зрения частная, а какая — общая, главная, за которой остается последнее слово в сценарии данного фильма.

Про то, что не надо пытаться оригинальничать со смыслами. Сложное – это форма

Мы всегда рассказываем одни и те же истории. Со времен Гомера все не так уж поменялось. Об этом уже написаны тысячи книг. Есть некий ряд драматических структур, которые из раза в раз повторяются и позволяют нам рассказывать о конфликтах, драмах и надеждах человека. Мы как писатели не можем совершить никаких открытий в плане содержания, так как мы принадлежим традиции, у которой уже есть определенные оси. Наша работа заключается в пристальном внимании к тому, в какой именно форме рассказывается история. Сценарист – изобретатель, который должен найти форму, тон и наиболее подходящую повествовательную структуру.

Вопросы, заботы, конфликты и проблемы, которые мы решаем, уже были многократно решены до нас, и не только в кино, но и в литературе, живописи, комиксах, музыке и поэзии.

Вопрос не в том, чтобы изучать реальность и пытаться найти новые, никому ранее не известные противоречия, или – о напрасная эгоцентрическая иллюзия! – изобрести новых, ранее неизвестных персонажей с новыми реакциями, или це-

лый новый мир. Вопрос в том, чтобы работать с формой, которая идеально подходит для вашего сюжета здесь и сейчас. Чтобы поэтика текста влекла за собой, будоражила и вдохновляла в нужной мере. Чтобы предлагаемый тон звучал точно и внятно. Поэтому создание сценария – это мастерство. Работа над мельчайшими деталями в поиске собственной и искренней формы письма.

Писать – значит выбирать

Жить – значит постоянно делать выбор. Писать – делать то же самое. Вопрос в том, как или с помощью каких инструментов я выбираю то, что выбираю, и отбрасываю то, что отбрасываю. В одном фильме многого не расскажешь. На самом деле мы рассказываем только о чем-то одном. Поэтому первый выбор, который мы должны сделать, – понять и определить то, что мы хотим поставить под сомнение. Этот выбор может занять много времени, а может быть сделан мгновенно.

Этот выбор может быть сделан бессознательно, он может уже давно прорасти внутри нас. Или, наоборот, он может быть плодом немедленной и взрывной реакции на совсем недавнее событие или обстоятельство.

Дело в том, что этот выбор должен содержать в себе всю нашу цель. Это что-то, что кажется неизбежным, необходимым или вызывает чувство, что об этом надо говорить прямо сейчас – и немедленно. Это ощущение срочности – ключ к началу и к завершению написания текста.

Боль выбора в том, что ты отказываешься от множества вариантов. От чего отказаться – большая проблема. В любой ситуации, когда пишется текст – от выбора теоретиче-

ских нарративных⁶ структур до выбора места действия тех или иных событий, – перед нами всегда открываются разные варианты развития событий. И во время процесса выбора в игру вступают несколько факторов.

Во-первых, интуиция. Благодаря ей становится возможным сделать бивор между той или иной идеей. Во-вторых, время. Спротивляться его ходу не всегда возможно, но иногда просто необходимо. И, третий фактор – форма. Какой вариант выбрать, а какой отбросить?

Учитывая все это, стоит еще иметь в виду, что мы всегда будем ошибаться: так, понимая, что нам свойственны неудачи, мы не будем страдать больше, чем следует. Как только мы запустим процесс выбора, определим свою траекторию и дойдем до точки невозврата, мы должны будем принять тот факт, что оставили другие варианты, которые тоже были вполне хороши. Стоит также иметь в виду, что чем больше пишешь, тем чаще приходится отбрасывать решения, которые принял только вчера. Мы натренируем эту способность. Без сомнения, интуиция – один из самых важных и нужных инструментов в работе над текстом. Описать, что такое интуиция, фактически невозможно, но, кажется, это к лучшему. Интуиция – это внутренний голос, мимолетное чувство, осознание чего-то, что кажется ключевым и внезапно резонирует с нами самым сокровенным образом. Интуитивные чувства связаны с ритмом вещей, их внутренней музыкаль-

⁶ Нарратив – последовательность изложения фактов и событий в произведении.

ностью, на которую всегда стоит обращать внимание. Интуиция может не оставлять тебя в покое и появляться снова и снова, словно чертова мошкара, которая постоянно где-то жужжит, пока не привлечет твое внимание. Интуиция указывает на тот путь, который потребуется пройти. Она всегда реагирует на что-то исключительное, на что нужно бросить все свои силы.

То, в каком порядке идеи приходят в голову, также становится ключевым при принятии решений. Первая идея, первое, что приходит в голову. Всегда есть некоторое сопротивление этой идеи. На ней лежит некая тень сомнения, потому что она первая и потому что пришла в голову так быстро и безо всяких усилий. Иногда мы – рабы предрассудков, гласящих, что идея или выбор, которые не потребовали усилий, не так уж содержательны.

И часто происходит так, что в голову приходит первая идея и ее отбрасывают из-за ее доступности; начинается мыслительный процесс, рождается множество идей, чтобы в конце прийти к выводу, что первый выбор был самый правильный. Или наоборот, первая идея, приходящая нам в голову, содержит яд повседневности или праздного метания автора. То есть сознание привыкло к определенным паттернам и дает в качестве первой идеи решение, которое становится его постоянным костылем. И надо быть очень внимательным и стараться поддерживать творческое напряжение, чтобы искать другие возможные варианты. Начинать поиск,

не доверившись первой мысли или приняв ее за повторяющееся и уже знакомое клише, – дело непростое. Есть образы, которые появляются в определенный момент и почему-то навязчиво застревают в голове. Это возможности, которые почему-то были отброшены после дискуссии, но, возможно, основаны на чем-то конкретном – на воспоминании, человеке, месте, музыке или фразе.

Нужно быть очень внимательными с этими настойчивыми образами, не покидающими вас во время работы над сценарием. Если эти идеи ценны и важны, то они так и будут появляться, пока не найдут свое место в истории. И часто они играют решающую роль для завершения всей мозаики. Думаю, что во время письма открываются странные и в каком-то смысле необъяснимые пути, далекие от рационального и логического, и именно они превращают текст в нечто прекрасное, таинственное и привлекательное.

Не раз нам с Сеском Гаем случалось признавать, что в конце концов такие образы переходили из одного фильма или проекта в следующий.

Они были будто бы законсервированы на 4–5 лет и неоднократно появлялись во время работы над текстом без какой-то определенности до тех пор, пока не случалось прозрение и они не становились важной частью новой истории.

Таким образом, существует некий «внутренний ящик», в котором хранятся идеи или образы, появляющиеся в случае необходимости, словно привидения, пока не материализуют-

ся в тексте.

Когда работаешь в соавторстве, как мы с Сеском, в споре рождаются очень привлекательные сентенции. Ваш коллега или вы сами очаровываетесь определенной идеей не из-за ее смысла, а потому что она хорошо звучит, кажется заманчивой, сильной, решающей. И в ней, кажется, есть что-то, что с легкостью заинтересует и аудиторию тоже. Здесь, как и в предыдущих механизмах выбора, есть некоторое напряжение в момент принятия решения, которое всегда необходимо осмысливать. Позволить себе очароваться внешними достоинствами одной задумки, которую тебе, как чудо, предлагает соавтор, или заткнуть уши, как Одиссей во время пения сирен, и попробовать жестко и прямо проанализировать перспективы того или иного решения.

Потому что, очевидно, мы думаем, перед тем как написать что-то, и думаем, когда уже пишем. И весь этот процесс связан с языком, и потому все в держится на чудесных и соблазнительных словесных ловушках.

Неоднократно в спорах с Сеском интереснее всего было наблюдать, с каким умением, упорством и профессионализмом каждый из нас пытается во время работы убедить другого в преимуществах своей идеи. Применить все средства, доказывая, что эта идея – лучший вариант, – само по себе монолог, уже заслуживающий восхищения.

В любом случае, чтобы опровергнуть предложение или поставить на место такие акты лингвистического самолюбования,

вания, надо дать всем остыть до следующей встречи и подождать, когда время прояснит, что было действительно стоящим.

Писать – значит видеть

Когда кто-то пишет сценарий для фильма, он должен включить свою мысленную «мовиолу»⁷. Писать – значит видеть, и в слова превращаются именно зрительные образы, до этого существующие в твоём сознании. Писать для кино – совсем не то же самое, что писать стихотворение или роман.

Мы не «готовим» идеи, мысли, психологические взаимоотношения или доработанные описания, а буквально создаем образы в действии и должны их сначала мысленно представить, а уже потом записать и превратить в сценарий. Создавая сценарий фильма, мы создаем действие в определенном месте и в определенный момент. Как если бы у нас в мозгу была установлена камера и наши глаза были бы ее объективами.

Сценарист – первый монтажер фильма.

Когда сценарист визуализирует сценарий и переводит сюжет в последовательность локаций, событий и действий, он становится первым, кто задает сценарию ритм. Он буквально создает последовательность сцен, у которых свой внутренний контрапункт. Чтобы получилась связка формирующих фильм образов, необходимо все детально визуализировать, пока пишешь текст. По сути, сценарист и монтажер – два

⁷ Мовиола – первый аппарат для редактирования кинофильмов прямо во время их съемки, изобретенный в 1924 году.

специалиста, которые в каком-то смысле делают очень похожую работу, один – в самом начале, а другой – в самом конце. Мы, сценаристы, работаем над монтажом образов фильма, который еще не обрел свою визуализацию, а монтажеры работают с теми же самыми образами, уже снятыми на пленку, собирая их в окончательную мозаику. Когда пишешь сценарий, обязательно надо активировать эту внутреннюю камеру, которая напрямую связана с нашим сознанием и постоянно превращает мысли в образы.

Кино – это визуальный образ

Известно, что за аффирмациями скрыты самые простые и неоспоримые основы любой идеи или действия.

Банально утверждать, что кино – это прежде всего картинка, но это основа для того, чтобы понять работу сценариста.

Мы – писатели визуальных образов. Мы пишем с помощью слов, потому что другого способа это сделать нет. Мы могли бы, если угодно, взять в руки камеру и, подобно тем, кто создает тексты автоматическим письмом, снимать наши мысли в реальном времени. На самом деле, такие авторы, как Йонас Мекас⁸ и все, кто ищет свой собственный способ конструирования кинотекстов, показали нам, что сценарии можно писать и фиксировать в самых разных формах.

Наш мозг, в основном должен сосредотачиваться на визуальном образе – это основной язык кино. И, конечно, мы должны не только уметь организовать, структурировать и выстроить историю, владеть нарративом, но и научиться выражать свои идеи через образы, ритмы, места и действия, разворачивающиеся на наших глазах определенным способом. Наш мозг должен включиться в мир образов с той минуты, как только мы столкнемся с возможностью рассказать

⁸ Йонас Мекас – кинорежиссер и поэт американско-литовского происхождения, один из лидеров «нового американского кино», основоположник жанра кинодневника.

какую-либо историю.

Правда – дальше это будет видно, – в начале работы мы проходим период, в котором философские идеи и дискуссии занимают большое место, но рано или поздно визуальные образы начинают формировать уникальный мир, который направляет наш сценарий в определенное место и очень определенным образом.

По крайней мере, именно это случилось с Сеском и его фильмом «В городе» (2003), который родился из первого дерзкого импульса, из визуализированной Сеском личной ситуации. Бывают случаи, когда именно образ, место или ситуация, которые мы визуализируем, указывают направление дальнейшей работы.

Квадрат экрана – это холст, на который мы должны нанести всю визуальную информацию.

Надо увидеть этот холст таким, какой он есть: ограниченное пространство, где в основном существуют только свет и движение.

Необходимо открыть сознание, чтобы оставить место для возможностей, которые это видение экрана нам предлагает, – как холста для нанесения художественного замысла.

Наша работа состоит не только в том, чтобы создать хорошо рассказанную историю, но и в том, чтобы создать мощную визуальную материю, в которой все, что появляется, усиливает и определяет то, что мы собираемся рассказать, с помощью тона, внутреннего ритма, текстуры.

Таким образом, писать сценарии – это создавать образы: мы по-своему «снимаем» фильм в тот момент, когда пишем текст.

Не только конфликт может быть двигателем действия

Во всей западной исторической повествовательной традиции, начиная с устного народного творчества, сказок и легенд и заканчивая театральными постановками, присутствует идея, которая всегда казалась основополагающей: чтобы создать историю, нам нужно рассказать о конфликте, который начинается, развивается и разрешается (известная формула «завязка – кульминация – развязка»).

В 1952 году Сэмюэл Беккет⁹ публикует свою пьесу «В ожидании Годо», в которой идея о необходимости конфликта в истории поставлена под сомнение. Сэмюэл Беккет открывает своей пьесой и своим способом повествования новый взгляд на человека – так и начинается современность. С этого момента, нисколько не умаляя могучую возможность работы с конфликтами и их развязками, открывается путь для современных западных нарративов, у которых совсем другие формы и возможности разработки тем, касающихся человеческого бытия.

В пьесе «В ожидании Годо» – как иронически осмысленно в названии, God – по-английски «Бог» – Владимир и Эст-

⁹ Сэмюэл Беккет – ирландский писатель и драматург, один из основоположников театра абсурда.

рагон, два героя, которые находятся в некоем неопределенном месте, ожидают третьего персонажа, этого самого Годо. У них нет никаких срочных дел или какой-либо проблемы, требующей решения. Никакого давления, важного вопроса, элементов драматического напряжения, кроме этого ожидания, которое будет вечным. С помощью этой новаторской стратегии Беккет создает пространство, которое кажется свободным от смыслов, напряжения или объективности. И таким образом ему удается передать экзистенциальную пустоту своих созданий зрителям театра.

Росчерком пера он превращает в ничто решающие и обязательные элементы для создания нарратива.

Здесь нет конфликта между персонажами с различными интересами и позициями, нет срочных обстоятельств или препятствий. Есть только время ожидания, существование ради существования, место, в котором можно потерять достаточно времени, ничего не делая. Время, чтобы говорить, рефлексировать, рассказывать, и перед нами появляется смертельная тоска во плоти. Этим текстом Беккет открывает важнейший для западного нарратива путь, который с тех пор и до наших дней привлекал к себе разных авторов и исследователей. И конечно, в кино тоже. Таким образом, Беккет освобождает сценариста от обязательств создавать свои истории исключительно для развязки конфликта. И к тому же снимает со сценариста необходимость строить каждую сцену своего фильма согласно этим устоявшим-

ся принципам конфликта, кульминации и развязки.

Современный Запад уже принял идеи Беккета как собственные, и эта новая форма наррации¹⁰ уже стала одним из инструментов, с которым мы должны считаться, потому что зритель эту идею понимает и разделяет.

Рассказывая историю таким образом, мы можем посмотреть на наших современников с новой точки зрения, актуальной и очень мудрой, если хотим разделить с ними глубину, абсурдность и иронию.

¹⁰ Наррация – процесс повествования, в отличие от нарратива, обозначающего «повествование как произведение», наррация – акт рассказывания сам по себе, нарратив – совокупность истории, текста и наррации.

Сценарий – это инструмент.

Отношения между сценарием и литературой

Очень важно осознать и принять, что сценарий – рабочий инструмент, который будет использоваться всей командой, создающей фильм. Сценарий – это связующее звено в рабочем процессе. Конечно, это очень важное звено, первым задающее ориентиры для всей команды, но полезно понимать, что многие будут работать с ним, менять и трансформировать. Сценарий не роман или сборник стихов, произведение, которое при его завершении становится окончательным, опубликованным и читаемым. Все это заставляет сценариста работать с тремя мощными идеями.

Во-первых, важно знать, что пишущий сценарист должен встраивать в текст не только все, связанное с действием, персонажами и диалогами, но и те данные, которые помогают режиссерам и постановщикам, операторам и, насколько это возможно, будущему монтажю фильма. Мы уже знаем, что монтажеры – вторые сценаристы каждого фильма. Эти четыре человека делают фильм возможным. Режиссеры, художники-постановщики, операторы и монтажеры работают со сценарием как с инструментом и принимают относительно него множество решений. Таким образом, в сценарии

необходимо ярко отразить визуальные линии эстетических и формальных решений для тех, кто будет с ним потом работать.

Во-вторых, хорошо бы познакомиться с процессом работы. Чтобы понимать, на каких этапах возможно изменения текста.

С одной стороны, надо принять с самого начала, как мы и говорили, что наш текст не художественное произведение, в котором нельзя менять ни одной запятой, а с другой – необходимо строить сценарий умело и мощно, чтобы, несмотря на все вторжения в него, несущие конструкции нашей идеи не рухнули. И в то же время сценарист должен уметь приводить веские аргументы в споре с продюсером или любым другим профессионалом, который хочет внести в текст изменения, чтобы уметь обосновать и защитить свои решения.

Очень хорошо помогает натренировать эту вербальную способность аргументированно защищаться упражнение по совместной работе над текстами в диалоге с партнером. В моем случае при написании сценариев вместе с Сеском, который являлся и режиссером этих фильмов, многие проблемы даже не возникали. Создание сценария вместе с режиссером предполагает, что у вас полное и глубокое понимание мотивов и целей сценария, как и его эстетических и формальных нюансов. Работать с Сеском для меня означает, что визуальный и эстетический мир сценария объединяет нас уже с самого начала, и это очень упрощает многие вещи.

Я видел (и он мне также рассказывал), как он превращается в писателя во время съемок. В зависимости от сцен и того, как они воплощены и сыграны актерами, переписывает некоторые ситуации, моменты или реплики, вплоть до исключения некоторых сцен и добавления новых. Это превращает съемки в живой и переменчивый процесс. Сеск генерирует творческое напряжение и поддерживает всю команду и особенно актеров в тонусе.

Так, оригинальный сценарий изменяется во время съемок прямо на месте, и это обычно к лучшему.

Наконец, важно уметь отпустить сценарий в нужный момент. Имея в виду все перечисленное ранее и принимая условие «сценарий – инструмент» (который будет использован и видоизменен многими другими профессионалами), сценарист должен выбрать удачный момент, чтобы отстраниться от своего текста и дать дорогу всем остальным.

Во-первых, чтобы не «разварить» текст и не остаться в итоге с рыхлым и несъедобным сценарием. И во-вторых, если все время цепляться за сценарий, чтобы защитить его от любых изменений, это приведет только к конфликтам, что обычно не улучшает ситуацию на съемках.

Каждый сверчок знай свой шесток – вот подходящий девиз. Наша работа закончена, надо дать поработать остальным.

Отпускать – это как упражняться в здоровом великодушии, это освобождает.

За одним сценарием придет и другой. Это неизбежно.

Главный жест сценариста. Выбрасывать бумагу в мусорную корзину

Этому жесту я научился, когда начал работать с Сеском. Скомкать бумагу с заметками, сделанными за время работы, и попытаться забросить ее в мусорную корзину. Буквально стереть всю предыдущую работу, чтобы начать с чистого листа. Работа с текстами, особенно в процессе создания скелета фильма, требует множества таких жестов.

Запишу здесь еще идею о том, что лучший способ научиться писать – сесть работать с тем, кто уже это умеет. Я никогда не стремился выучиться профессионально писать сценарии: научился этому сам, в процессе работы. Это история про маэстро и юношу, который приносит ему кофе. Это классическая фигура в образовательном процессе. Не знаю, возможна ли подобная форма обучения в работе с другими направлениями литературы, но в мире сценария приблизиться к маэстро и работать с ним – это, без сомнения, великолепный способ научиться писать.

Таким образом, работая с Сеском, я научился тому, что надо не идти на компромиссы с самим собой и выкидывать в мусорную корзину все то, что на следующий день покажется плохим.

В этом жесте есть нечто радикальное, но чтобы продвигнуться вперед и приблизиться к цели, надо прилагать усилия, не боясь потеряться и снова найтись.

Стоит беззастенчиво пробовать крайности, а для этого выбрасывать все старые идеи, чтобы пришли новые, – идеально.

Важные детали и прочая ценная информация из каждой скомканной бумажки в итоге проявятся в процессе тонкой фильтрующей декантации¹¹, которой все мы безотчетно занимаемся.

¹¹ Декантация – сливание, отделение, сцеживание жидкости.

Бумага vs компьютер

Писать заметки на бумаге во время первоначальной работы над сценарием очень хорошо. Компьютер – машина, которая работает по направлению «север – юг» и в соотношении с полетом мысли имеет и свои механизмы, и некоторые ограничения.

Мы же мыслим пространство и время с запада на восток¹², по ежедневному движению солнца. Компьютер идеально подходит для финального редактирования сценария и резюмирования оценок прессы. Программы для письма очень упрощают работу, потому что в них заложены различные сценарные условности (дидаскалии¹³, персонажи, диалог), и в этом смысле они удобные и эффективные, но в рабочей рутине, в срочном процессе «работа – мысль – создание» в течение долгого подготовительного периода просто идеально работать с бумагой и ручкой. Когда человек выписывает свои мысли на бумагу прямо из головы, ловкость и мастерство тысяч форм записи просто чудесны. Стрелки, зачеркивания, подчеркивания, звездочки, прямоугольники, приме-

¹² Не ошибка. Солнце движется почти равномерно (почти – из-за эксцентриситета орбиты Земли) по большому кругу небесной сферы, называемому эклиптикой, с запада на восток (то есть в сторону, противоположную вращению небесной сферы), совершая полный оборот за один сидерический год.

¹³ В сценарном деле – примечания, указания и пояснения автора сценария.

чания на полях и шрифты – это детали, которые плавно и в режиме реального времени встраиваются в мыслительный процесс. Эта прямая и точная связь ощущается физически и обеспечивает такое качество передачи мысли, которое компьютер гарантировать не может.

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.