



АЛЕКСАНДР
ЧЕРВИНСКИЙ

КАК ХОРОШО
ПРОДАТЬ
ХОРОШИЙ СЦЕНАРИЙ

ПРИДУМАЙ ИСТОРИЮ,
КОТОРАЯ ПОНРАВИТСЯ
ВСЕМ

Александр Михайлович Червинский
Как хорошо продать
хороший сценарий
Серия «Звезда лекций»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=42642496

Как хорошо продать хороший сценарий:

ISBN 978-5-17-114695-5

Аннотация

Книга Александра Червинского «Как хорошо продать хороший сценарий» давно обрела статус культовой в среде кинематографистов. Появляются новые фильмы, входят в моду новые драматургические приемы и технологии, но основная суть сценарного творчества остается неизменной – основой успеха фильма всегда будет хорошая, здорово написанная история. На материале классики мирового кинематографа – фильмов «Таксист», «Пролетая над гнездом кукушки», «Моя прекрасная леди», «Крестный отец», «Рокки» и многих других – автор показывает читателю как можно развить собственные творческие способности и научиться создавать талантливые и эмоционально захватывающие сценарии, востребованные не только в России, но и за рубежом. Книгу органично дополняют комментарии сценариста и преподавателя Московской школы кино Камилла Ахметова.

Содержание

Предисловие	5
От автора	8
1. Можно ли этому научиться?	11
2. История	16
Первый акт	20
Второй акт	24
Третий акт	27
3. Замысел	33
Поиск оригинальной идеи сценария	35
Как должен звучать замысел истории	37
Конец ознакомительного фрагмента.	38

**Александр Михайлович
Червинский
Как хорошо продать
хороший сценарий**

© А.М. Червинский, 2019

© К.С. Ахметов, 2019

© ООО «Издательство АСТ», 2019

Предисловие

– Камилл, наша редакция планирует выпустить книгу Александра Червинского «Как хорошо продать хороший сценарий», – непринужденно сказала мне мой редактор. – Возможно, вы даже знакомы с ней.

Знаком ли я с книгой Червинского?

Есть авторитетные труды Роберта Макки и Джона Труби. Есть книги Сиды Филда и Кристофера Воглера. Есть популярные учебники, например, как «Как работают над сценарием в Южной Калифорнии» Дэвида Говарда со товарищи, есть подобные ему пособия Блейка Снайдера, Скипа Пресса и других.

Есть сегодняшний стандарт для начинающих российских сценаристов – «Букварь сценариста» Александра Молчанова. Есть великолепная книга «Кино между адом и раем» Александра Митты, которая появилась еще до того, как было написано или переведено на русский язык все вышеперечисленное.

А еще есть книга Линды Сегер «Как хороший сценарий сделать великим», аналогов которой в 1980-е годы попросту не было.

И есть книга Александра Червинского «Как хорошо продать хороший сценарий», написанная в 1992 году – безусловно, по следам лучших существовавших тогда американских

сценарных учебников, включая упомянутую книгу Линды Сегер, – но, во-первых, раньше всех на русском языке, и, во-вторых, не кем-нибудь, а профессиональным драматургом, написавшим «Афганский излом», «Блондинку за углом», «Тему» и «Корону Российской империи». Те, кто начал изучать сценарное мастерство в России в 1990-е – 2000-е годы не могли не читать книгу Червинского – им больше нечего было читать.

Это была главная книга, она же единственная.

И, разумеется, за прошедшие четверть века книга не стала хуже – но появились новые фильмы, вошли в моду определенные драматургические приемы и технологии, да и вообще мир в целом немного изменился. Поэтому намерение переиздать первый современный русскоязычный сценарный учебник вполне понятно. Однако востребованный в профессии и предельно занятый автор не смог заняться коррективкой и дополнением своей книге.

Поэтому издательство предложило мне выступить в непривычной для меня роли – не автора и не редактора, а комментатора. И эту роль, используя свои знания и навыки аналитика и обозревателя кино, преподавателя киношколы и дипломированного сценариста с весьма скромной фильмографией, я и постарался исполнить – с максимальным почтением к каноническому тексту.

За прошедшие четверть века укоренилось и стандартизировалось написание русских вариантов названий ряда аме-

риканских фильмов (например, не «Водитель такси», а «Таксист»), а также имен режиссеров, сценаристов, продюсеров и актеров (не Джессика Ланж, а Джессика Лэнг) и даже персонажей (не Паула, а Пола). Кроме того, несколько утряслась терминология. В соответствии со всеми этими веяниями я и внес в авторский текст некоторые весьма скромные коррективы.

Написанные мной комментарии рассказывают о тех изменениях в мире кинематографа и кинодраматургии, а также преподавания теории кино и сценарного мастерства, которые имело смысл отразить в новом издании, не вредя его духу.

В конце книги читатель найдет несколько приложений.

В Приложении 1 объясняется, как писать сценарную заявку, куда ее посылать и как обеспечить себе защиту авторских прав.

Приложения 2 и 3 представляют собой списки фильмов (более двухсот), упомянутых в тексте книги и в комментариях, с указанием имен режиссеров, сценаристов и годов выпуска.

Камилл Ахметов

От автора

*Нерушимое правило драматургии гласит:
в драматургии нет нерушимых правил.
Джордж Бернард Шоу*

Вообще-то эту книжку вполне можно считать пособием «Как заработать миллион». Ведь она про то, как в Америке пишут киносценарии, а гонораром в миллион долларов за сценарий в Голливуде уже никого не удивишь. Напишите 120 страничек (это их размер сценария) и пожалуйста в кассу.

Не всем платят миллион за сценарий, но бывает, миллион обламывается – и не только знаменитым сценаристам, но и начинающим. Миллион за две сотни страничек неплотного текста – совсем недурно. А если и меньше миллиона, тоже неплохо. Сегодня минимальная плата по правилам ихней Гильдии киносценаристов – 50 000 долларов!¹ Стоит попро-

¹ Минимальные ставки оплаты труда сценаристов по правилам Гильдии сценаристов США (Writers Guild of America, WGA) меняются каждый год, и на период с 5 февраля 2019 года по 5 января 2020 года составляют для крупнобюджетных полнометражных фильмов 124 226 долл., для низкобюджетных проектов – 66 800 долл. в том случае, если сценарист написал не только финальный вариант сценария (с диалогами), но и так называемый «тритмент», т. е. документ, максимально подробно описывающий все события сюжета, но без диалогов (подробнее об этом см. Приложение 1). В правилах также указано, что студии не имеет права оплачивать труд сценаристов-дебютантов по ставке ниже, чем 75 % от минимума. 20 апреля 2012 года Гильдия кинодраматургов Союза кинематографистов России утвердила минимальные ставки авторского гонорара сценариста-члена

бовать накатать эти 120 страничек, разве нет?

Вот американцы и пробуют накатать. Очень многие пробуют. Писание сценариев у них прямо-таки национальный вид спорта. Сотни тысяч американцев пишут сценарии, и бомбардируют ими студии, и публикуют заявки за свой счет в сборниках «Продюсерс дайджест»² – вдруг какой-нибудь продюсер, режиссер или звезда прочтут и клюнут на гениальную идею. И бывает, клюют. Но чаще не клюют.

Чаще всего эти заявки и сценарии до продюсеров, режиссеров и звезд не доходят. Потому что даже гениально задуманный сценарий никто не будет читать, если он не написан профессионально. Или непрофессионально продается. Попытка непрофессионально работать в кинобизнесе – пустая трата времени. Поэтому американцы поумнее, с детства знающие, что время – деньги, учатся писать и продавать сценарии профессионально.

Они там верят, что у этого дела есть свои правила, приемы и им можно обучиться. А мы не верим. Поэтому в Америке есть много мест, где учат сценарному мастерству, – около двух сотен, а у нас – раз-два и обчелся. Поэтому там издают

Гильдии при участии в создании игрового кино. Минимальное вознаграждение автора сценария полнометражного фильма по правилам Гильдии должно составлять не менее 60 000 долл.

² Нам известно только о двух официальных изданиях Гильдии продюсеров Америки (Producers Guild of America, PGA) – газете «PGA Newsletter» (на самом деле это просто новостная страница сайта www.producersguild.org) и ежеквартальном журнале «Produced By».

учебники по этому делу, у нас не издают. Этот будет первый.

Американские сценарные учебники написаны очень разными авторами – профессиональными драматургами или учителями, которые открыли ноу-хау, но сами в жизни ни одного сценария не написали. Но самое удивительное, что не слишком они разные. Общего в этих книжках больше, чем различий.

Поэтому я, профессиональный драматург, всю жизнь писавший сценарии наугад, безо всяких правил, теперь, прочитав эти книжки, знаю – я потерял массу времени зря на интуитивные поиски давно известных приемов сценарного творчества. Правила есть, и научиться им можно. Причем наука писания сценариев излагается в этих американских книжках, как в прочих их учебниках, очень доходчиво – шаг за шагом. Степ бай степ. Чтоб каждый понял. И гений, и не очень.

Вот я и решил изложить на русском языке эти американские идеи – взяв из книжек общее и пересказав степ бай степ.

Мне кажется, это будет полезное чтение и для профессионалов, и для тех, кто просто хочет заработать миллион.

1. Можно ли этому научиться?

У разных людей желание написать сценарий возникает по-разному. Одни смотрят телевизор и думают: я бы мог сочинить и получше. Другие, забывшись в темноте кинозала, мечтают: если уж не получилось стать артистом – хоть каким-то образом иметь отношение к происходящему на экране – к этому волшебству, всемогуществу, славе и богатству. Третьи хотят испытать боль и чудо творчества – борьбу с чистым листом бумаги в попытке записать словами свое, заветное так, чтоб это стало интересно миллионам.

Вот так каждый по-своему принимает решение попробовать. И тут же пугается и сам себя останавливает, не верит в успех.

Причины, по которым начинающий не верит в успех, всегда одни и те же.

Первая: Кому нужен еще один писака?

Вторая: Научиться творчеству невозможно.

Третья: Все зависит от знакомств, а не от моего таланта.

Четвертая: Напишу – а они украдут.

Пятая: Если даже я напишу и продам сценарий, они его изуродуют.

Шестая: Никогда не угадаешь, что им нужно.

Седьмая: Все, что им там требуется, – это идиотские комедии, секс и насилие.

Восьмая: Они заключают договоры только с известными сценаристами.

Девятая: Я же в глубине души знаю, что я бездарен...

Узнаете? Наверняка вы нашли здесь парочку или больше своих собственных сомнений и страхов, да? Поэтому вы или сразу прощаетесь с идеей писать сценарий, или решаете кинуться в эту авантюру наугад – все равно никаких гарантий успеха нет.

А тут еще и проблемы коммерции. Ведь они там все думают, *как потом продать фильм*. Вот вы и решаете плюнуть на коммерцию и *писать для себя* или, наоборот, плюнуть на высокое искусство и *просто* зарабатывать деньги.

Так вот, все это – ерунда.

Вместо этого десятка неконструктивных мифов учебники предлагают начинающему сценаристу десяток конструктивных соображений, в справедливости которых авторов убедил многолетний опыт работы в американском кино. Вот эти соображения:

1. Цель сделаться профессиональным сценаристом вполне достижима, при условии, если *процесс писания* доставляет вам удовольствие.

Многие хотят *написать* сценарий. Важно хотеть *писать* сценарий. Улавливаете разницу? Это важнейшая оговорка. Только если вам мила ежедневная рутина процесса бесконечного *переписывания*, только тогда последует награда в ви-

де денег, славы и успеха. Но если вы полностью сосредоточены на идее *написать сценарий* и ухватить вашу долю денег, славы и успеха, оно может и не получиться. В любом случае успех будет не таким блестящим, как вы ожидали.

2. Давным-давно доказано – мы все обладаем даром творчества. Ваша задача не научиться творить, а научиться стимулировать ваши собственные творческие возможности. В этой книжке содержатся почерпнутые из разных американских учебников способы и приемы выявления, развития и «подталкивания» вашего творческого дара и сосредоточения его на сценарном творчестве.

3. Неважно, какая сверхсовременная технология будет использована при создании фильма, неважно, какие наипопулярнейшие звезды или режиссеры будут делать его, неважно, сколько заплатят Сильвестру Сталлоне. **Основой успеха фильма всегда будет хорошая, здорово написанная история.** *По хорошему сценарию можно снять плохую картину, но никогда еще не удавалось сделать наоборот.* В кино все зависит от вас, от написанной вами истории.

4. Да, у Голливуда есть свои правила, но вы вполне можете изучить и соблюдать эти правила при писании сценариев. **Самый простой способ – смотреть побольше фильмов, имевших успех,** и пытаться понять, что в них есть об-

щего. Кроме того, надо прислушиваться к пожеланиям и потребностям людей, связанных с покупкой сценариев и производством фильмов и ТВ-программ. Эта книга содержит рекомендации, *как отразить в вашем сценарии эти потребности и делать это ни в коем случае не за счет его художественных достоинств.*

5. Все американские авторы утверждают: коммерческое и художественное вовсе не исключают друг друга .

6. Процесс сценарного творчества безусловно может быть разбит на последовательные шаги и стадии, следуя которым вы сможете написать сценарий не просто талантливый и эмоционально захватывающий, но и имеющий при этом «товарный вид».

7. Вы можете быть профессиональным сценаристом и жить в любой точке земного шара.

8. Вы можете сделать карьеру сценариста, не имея ни одного знакомого в радиусе тысячи миль от Голливуда.

9. Вы можете заработать кучу денег.

Все это звучит крайне несерьезно, да? Но таковы американцы. В их учебниках все впережку – серьезные идеи и

шутки, деньги и вроде бы примитивные рекомендации, эмоции и глубокие идеи. Шутки попадаются разные, но серьезные идеи, как правило, у разных авторов совпадают. Например, все начинается с *истории*.

2. История

Сценарии существовали за тысячи лет до изобретения кинематографа. Ваганты и менестрели рассказывали их на привалах у костров или во дворах замков. В пещерах и джунглях засыпающие дети просили родителей: «Расскажи сказку».

Кинозрители – вечные дети. Если вы хотите добиться у них успеха, сперва надо научиться правильно использовать самую простую вещь – **трехактную природу сценария**. Казалось бы, очевидная истина – сценарий должен иметь **начало, середину и конец**. Но, при всей кажущейся простоте, идея эта имеет свои особенности. Вот вам мнение об этом Джорджа Когана, замечательного тем, что во всей истории кино он был единственным человеком, одновременно выступавшим в качестве артиста, режиссера, продюсера, сценариста, поэта, композитора и исполнителя куплетов с чечеткой.

Этот современный Леонардо таким образом описывает Начало, Середину и Конец:

«В первом акте ваш парень влезает на дерево». Под «вашим парнем» он имел в виду главное действующее лицо, героя. Под «деревом» – драматическую ситуацию.

«Во втором акте бросайте в него камни». Под киданием камней он имел в виду усиление проблем главного героя, почти сбрасывающих его с ветки, где он сидит.

«В третьем акте дайте ему слезть с дерева». Тут он имел

в виду необходимость так или иначе решить проблемы главного героя.

Вроде бы это звучит слишком примитивно. Попробуйте подогнать под эту схему трагедию Шекспира.

Наверное, это относится только к пресловутым триллерам со стрельбой и взрывающимися автомобилями, но не к истинным произведениям искусства, вроде «Пролетая над гнездом кукушки», «Таксист», «Кабаре»?

Оказывается, это ко всему относится. И к Шекспиру, и к «Кабаре». Подробно и серьезно это будет исследовано в следующих главах, а пока – в общих чертах:

Три акта – это относится к любому драматическому произведению. Все дело в том, что мы имеем в виду под словом «акт». Это не тот акт, после которого в традиционном театре опускается занавес и зрители идут в буфет, и не рекламная пауза по телевизору, во время которой спонсор пытается вам всучить свои акции, ботинки или корабли. Когда мы будем говорить об актах, мы будем иметь в виду три последовательные стадии в конструировании каждого сценария, совершенно незаметно для читателя (зрителя) перетекающие одна в другую.

Вот какую диаграмму предлагает Уэллс Рот, один из старейших голливудских сценаристов и преподавателей сценарного мастерства:

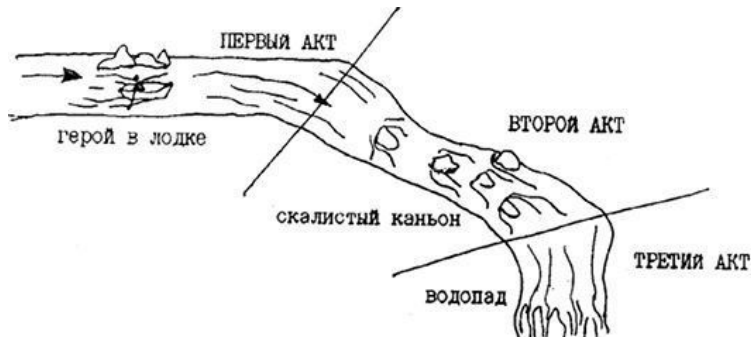


Рис. 1

Первый акт. Диаграмма изображает реку, несущуюся в горном ущелье. В первом акте вы пускаете своего героя в плавание в утлом челноке. Течение стремительно. У героя нет пути назад. Река делает крутой поворот. Не видно, что вас ждет впереди.

Второй акт. За поворотом река полна водоворотов, подводных камней, скал. Впечатление, что проплыть по ней и остаться живым невозможно.

Третий акт. Река делает еще один крутой поворот. Теперь мы видим впереди смертельную опасность – огромный водопад. И вам решать, как поступить с вашим героем – покроете ли вы его славой победы или оплачете его поражение.

Будь это греческая трагедия, пятиактная шекспировская пьеса или четыре серии телевизионного фильма – все они построены на фундаменте трехактной структуры – везде есть

завязка, развитие и развязка.

Первый акт

В большинстве драматических произведений первый акт выполняет четыре важные функции:

1. *Представляет главное действующее лицо (или лица), героя (героиню) или протагониста. Это весьма существенно, ибо драматическое произведение рассказывает о людях. Не о стрельбе и трюках и не абстрактных идеях – а о человеческих характерах. Характер настолько важен в сценарии, что во всех книжках ему посвящается самая длинная глава.*

Большинство знаменитых историй имеют в основе один главный характер или пару главных действующих лиц («Ромео и Джульетта», «Унесенные ветром», «Бонни и Клайд», «Полуночный ковбой» – Джон Войт и Дастин Хоффман).

2. Еще одна примечательная фигура появляется обычно в первом акте. Это злодей, отрицательный герой, антагонист.

Никогда не преуменьшайте роль отрицательного героя. Конечно, кино и телевидение переполнено убогими персонажами такого рода, но помните лучшие примеры: Рода Стайгера в картине «Полуночная жара», Джудит Андерсон в роли мисс Дэнверс из фильма «Ребекка», не говоря уже о шекспировском Шейлоке и большой белой акуле в «Челюстях».

Фигура злодея совершенно необходима вам по несколь-

ким причинам. Во-первых, это его функция – двигать дело к страшной катастрофе. Во-вторых, актеры обожают играть такие роли, потому что они, как правило, самые колоритные в фильме. В-третьих, создание таких персонажей – особенное удовольствие для автора. Вы можете пускать в дело все дурное, что таится в вас, а потом сдобрить результат каплей жалости.

3. Третья важная задача первого акта – нарушить спокойствие зрителя, встряхнуть его, сразу поставив героя в критическое положение.

Почему это так важно?

Этот вопрос чаще всего задают люди вне кинобизнеса. Почему интерес к фильму вечно пытаются вызвать, рассказывая о насилии, сексе, болезни, изображая всяческие ужасы и стрессы?

Ответ на этот вопрос занимает фундаментальное место в теории драмы.

Потому что люди в обычном, спокойном состоянии не раскрывают себя.

Все мы большую часть своей жизни так или иначе скрываем свои чувства, свое истинное лицо, свою сущность. Подобно игроку в покер, вынужденному блефовать, чтоб скрыть наличие козырей или, наоборот, сделать вид, что они у него есть.

Зрители ходят в кино или смотрят телевизор именно

для того, чтобы видеть человеческую натуру с сорванными масками. Драматическое произведение рассматривает людей под микроскопом, которым в сценарии является сюжет. Сюжет создает критические обстоятельства, при которых срываются маски будничного существования.

Вот почему драматургия – это искусство создавать критические ситуации. Поэтому и начинать ваш сценарий надо критической ситуацией. Более подробно об этом будет рассказано в главе «Как начать сценарий».

4. *Четвертым элементом, необходимым в первом акте, является обозначение «альтернативного фактора».* Другими словами, необходимо дать зрителю понять, что произойдет с вашим героем, если он не сумеет победить в критических обстоятельствах. Например.

В фильме «Челюсти» герой или убьет акулу, или она его заживо сожрет.

В каждой истории любви возлюбленные могут потерять друг друга. И зритель жаждет, чтоб этого не случилось.

Альтернативный фактор очень важен, чтобы поддерживать сопереживание зрителя, чтоб держать его в постоянном напряжении.

Если альтернативный фактор не задан, зритель в кинозале засыпает, а телезритель переключается на другой канал³.

³ В современной практике принято считать, что все сказанное описывается в виде основного конфликта истории, которую можно сформулировать в од-

ном-двух предложениях: кто главный герой, какова его цель и как он будет ее добиваться, кто (или что) ему мешает ее достичь и что будет, если он потерпит неудачу, а также приблизительно где и когда происходит история (сеттинг). В практике кинопроизводства такая формулировка называется *логлайном*. Давайте сформулируем логлайны нескольких классических фильмов. **«Касабланка»**. На перевалочном пункте для эмиграции в США бывший подпольщик становится обладателем комплекта проездных документов и встречает любимую женщину, но ее муж – руководитель антифашистского движения. Герой должен спасти возлюбленную, но какой ценой – расстаться с ней навсегда или предать Сопrotивление? **«Крестный отец»**. Сын главы мафиозного клана – герой войны и честный человек – вынужден возглавить семейный «бизнес» после тяжелого ранения отца. В случае неудачи его семью ждет крах, но успех означает, что герой жертвует всеми своими идеалами и убеждениями. **«Матрица»**. Компьютерный хакер выясняет, что человечество находится под властью машин в виртуальной реальности и только в его силах победить машины и освободить человечество. Для этого он должен поверить в свою избранность, осознать ее, научиться ей пользоваться – и пожертвовать собой.

Второй акт

Взгляните опять на диаграмму, где сценарий изображен в виде бурной реки.

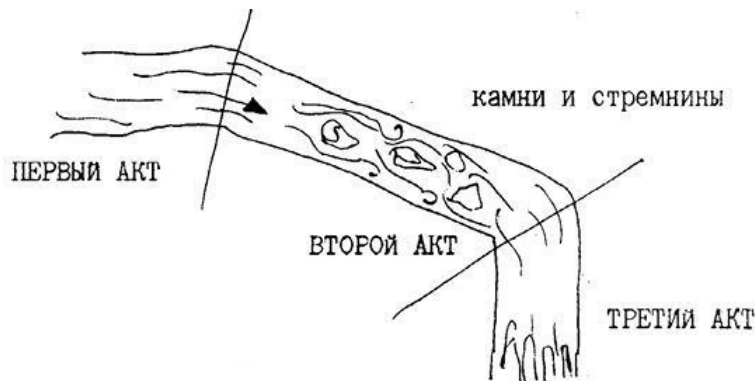


Рис. 2

Во втором акте река кипит водоворотами и усеяна подводными камнями. Герой в его утлой лодчонке вряд ли сумеет преодолеть живым все эти ужасные препятствия.

Все эти водовороты и камни – авторские идеи ужесточения проблем, с которыми сталкивается герой. Они предполагают, что герою придется все хуже и хуже, прежде чем дело пойдет на поправку.

Это называется *усложнениями*.

Его лодка налетает на первый камень, и он теряет весла.

Потерявшая управление лодка налетает на второй камень, и вода устремляется в пробоину. Лодка врезается в третий – и самый большой камень – и герой оказывается в воде. Горный поток, несущий его, поворачивает – и впереди мы видим водопад. И в этот момент мы обнаруживаем, что герой не умеет плавать!

Тут наступает момент истины. Пути назад нет. Это называется кульминацией⁴. В истории трагической герой гибнет в водопаде. В жизнеутверждающем варианте автор вытаскивает его и укладывает сохнуть на берегу.

Эта средняя часть реки, каньон с *усложнениями* – обычно самая длинная часть истории. В получасовой телевизионной программе у вас есть время только для одного-двух усложнений сюжета. В часовом телефильме вы можете изобрести больше скалистых препятствий, что означает более изобретательно сработанный сюжет. В фильмах-гигантах вроде «Доктора Живаго» или «Крестного отца» усложнения могут продолжаться 90 минут или больше, пока вы не достигнете момента истины – водопада.

Попробуем исследовать роль усложнений в сюжете на сле-

⁴ В современной драматургии «момент истины, наступающий в середине истории», принято называть центральным поворотным (или переломным) пунктом. О поворотных пунктах автор говорит ниже. Кроме того, сам автор о кульминации в дальнейшем также говорит как о «моменте истины, наступающем в конце истории». Чтобы не ломать логику книги, давайте просто будем иметь в виду это уточнение.

дующем примере.

В фильме «Звуки музыки» Джули Эндрюс, невинная нянечка из приюта, влюбляется в своего богатого хозяина Кристофера Пламмера. Она узнает, что он помолвлен с баронессой. Это создает серьезнейшее усложнение.

В «Ближних контактах третьего рода» Ричард Дрейфус стремится доказать существование летающих тарелочек. Его проблема осложняется желанием Военно-воздушных сил остановить его самостоятельные исследования. Он преодолевает все дорожные заслоны и достигает своей цели.

В сценарии «Вся президентская рать» два журналиста хотят распутать Уотергейтское дело. Усложнениями являются препятствия, чинимые на их пути официальным Вашингтоном и их собственной газетой. Несмотря ни на что, они добиваются успеха.

В старой доброй «Золушке» робкая героиня улизнула с бала прежде, чем сексапильный принц спросил, как ее зовут. Она возвращается на свою кухню, подметает и моет пол. Но теперь ее проблемы осложнены разбитым сердцем.

Таким образом, ваш второй акт вырастает из проблем, усложняющих кризисную ситуацию, обозначенную в первом акте. Во втором акте проблемы эти множатся и громоздятся, пока протагониста не выносит в третий акт. Теперь он должен или преуспеть в любви, или потерпеть фиаско, или победить врагов, или погибнуть.

Третий акт

Если вы пишете третий акт трагедии, ваш протагонист гибнет в водопаде. Мы знаем примеры великих трагедий, но в современной практике такие темы встречаются нечасто. Они подразумевают высочайший уровень творческого потенциала и результата. Более того, по причинам практическим, они труднее находят источники финансирования.

Те, кто платит, как правило, народ сентиментальный во всем, что касается денег. Заработав капиталец, они ревностно заботятся о его росте. Они быстро смекают, что финалы со счастливым, по крайней мере с внушающим надежду, концом приносят больше долларов. Список разнообразных тому примеров включает: «Звездные войны», «Аферу», «Рокки», «Звуки музыки», «Выпускник», «Вздыхающийся ад», «Моя прекрасная леди», «Ближние контакты третьей степени» и «Челюсти». Их доходы исчисляются сотнями миллионов⁵.

⁵ Нельзя сказать, что все фильмы, характеризующиеся на сегодня высочайшими (выше 1 млрд долл.) мировыми сборами, имеют счастливый конец. Однако тройка лидеров – фильмы «Аватар», «Титаник» и «Звездные войны: Пробуждение силы» (мировые сборы каждого из них превысили 2 млрд долл.) – это, безусловно, финалы со счастливым или с внушающим надежду концом. Это также относится ко всем абсолютным лидерам советского – фильмам «Пираты XX века», «Москва слезам не верит», «Бриллиантовая рука», «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика», «Свадьба в Малиновке» и «Экипаж» – и нового российского проката: «Движение вверх», «Т-34», «Последний богатырь».

Эти мотивы подробнее исследуются в главе об окончании сценариев. Для начала примем во внимание неоспоримый вывод из практики билетных касс: массовый зритель предпочитает выигрыш проигрышу. Это предполагает, что профессиональный писатель должен знать, как извлечь вовремя своего героя из водопада и отправить на берег.

А действительно, как это сделать?

Тут применяется орудие, имеющееся в мастерской каждого сценариста. То, что в цирке называется лонжей. Невидимой веревкой, спасающей жизнь.

Вернитесь к вашей диаграмме и прибавьте еще одно действующее лицо – самого себя. Вы, автор, следуете, как тень, за вашим героем по берегу своенравной реки. На плече у вас моток этой самой невидимой веревки. Когда его вот-вот снесет в водопад – вы бросаете ему конец. Но откуда, черт возьми, если говорить всерьез, взялся этот моток веревки?

Это вы должны знать. Вы сами его припасли где-то в первом или втором акте.

Самые простые примеры этой спасательной веревки дают детективные истории, когда находка улики или неожиданный финт сыщика помогают в конце арестовать преступника.

Но ваша писательская лонжа – вовсе не ловкий трюкмышленого полицейского. Она является атрибутом всей истории драматического сюжетосложения. Давным-давно Марк Твен применял эту штуку в «Янки при дворе короля

Артура». Помните, как героя чуть не поджарили и он спасся, предсказав, что солнце почернеет и царство короля Артура падет. Его лонжей явилось солнечное затмение. Король Артур запаниковал и сделал героя-янки своим главным волшебником.

В «Челюстях» лонжей является динамит, которым герой взрывает акулу. Во многих приключенческих историях это особое умение, которым обладает герой, в вестернах – это способность шерифа вытащить пистолет быстрее, чем вытаскивает его злодей.

Это относится и к дамам. Помните у Шекспира, как Шейлок в «Венецианском купце» чуть не стал обладателем фунта мяса бедного Антонио. Его спасла Порция, благодаря знанию забытого венецианского закона, запрещавшего сделки, угрожающие жизни гражданина. Этим лонжей-законом она и вытащила Антонио на берег. И, конечно же, самая знаменитая лонжа в классической драматургии – это хрустальный башмачок Золушки. Она чуть не потеряла принца навеки. Но он явился с вовремя потерянным ею на балу хрустальным башмачком – и они до сих пор живы и счастливы.

Все зависит от того, какую лонжу вы приготовили, чтобы спасти вашего героя или героиню. Многие знаменитые лонжи так хороши, что придают дополнительный блеск истории и вызывают живую благодарность зрителя. Это тот момент, когда люди в зале переглядываются и умиленно шепчут: «Господи, ну конечно же...»

Господи, ну конечно же! И все это не так просто, как кажется. Потому что это касается вовсе не только приведенных здесь слишком, может быть, *простых* примеров. Вот вам еще пример. «Восемь с половиной» Феллини. Разве хоровод и маленький оркестрик в финале не вызвал у вас в свое время такой же реакции: «Господи, ну конечно же!» Потому что вдруг, на ваших глазах, произошло чудо счастливого конца, когда сработала лонжа, вовремя припрятанная автором в ткани предыдущих сцен фильма – во всех кадрах драматически не стыкующейся мозаики жизни героя. Которые вдруг, сложившись в этот хоровод, и превратились в нечто простое и цельное⁶.

Только помните, что ваша спасательная веревка не должна быть тем, что древние называли «Deus ex machina», т. е. Бог из машины, когда сверху спускали на веревке платфор-

⁶ Интересно сравнить с тем, как оценивает финал этого фильма в книге «Кино между адом и раем» Александр Митта: «Режиссеру надо снимать фильм. Деньги, вложенные продюсерами, требуют немедленной работы – продюсеры тащат режиссера на съемку. Пресса засыпает вопросами, на которые нет ответа... (Нам бы такие кризисы хоть раз в году!) А режиссер в ответ лезет под стол и кончает с собой. И сразу все опустело. Декорации разваливаются, люди бессмысленно разбредаются. Все умирает, если уже не умерло. Как вдруг... Герой находит спасительный выход из кризиса. И все расцветает фейерверком его таланта». Хотелось бы отметить, что актуальная драматургическая школа скорее не поддерживает концепцию «спасительной веревки». Согласно современным воззрениям, задача драматурга – поставить героя в третьем акте в максимально затруднительное положение, из которого он выйдет только в том случае, если победит многократно превосходящего его антагониста ценой максимального напряжения усилий и способностей.

му с богиней. Она все знала, все понимала и быстро решала все проблемы. Это давно стало в драматургии классическим примером того, как не надо поступать автору. В современном виде подобное опасение звучит следующим образом: «Нельзя избавиться от злодея с помощью случайной случайности или Господа Бога». Со злодеем должен расправиться ваш герой самостоятельно. Еще раз, чтобы запомнить.

Первый акт
(начало)

1. Представьте вашего главного героя
2. Поставьте его в критические обстоятельства
3. Представьте антагониста
4. Обозначьте альтернативу

Второй акт (середина)	Обостряйте проблемы вашего героя усложне- ниями
Третий акт (конец)	Решите его проблемы победой над злом или трагически

А вот что пишет Линда Сегер, автор книжки «Как хороший сценарий сделать великим»: «Вы только что закончили сценарий. И сами видите, что он получился. И вы уже показали его нескольким друзьям, которые сказали вам, что это лучше, чем у Спилберга. Но вас грызет сомнение – что-то в нем не так. Вроде бы где-то в середине одно с другим не сходится. И вы начинаете сомневаться. Ясно, что над сценарием надо поработать. Но где ошибка? Сценарий – вещь цельная. Нельзя изменить одну часть, не разбалансировав все остальное. Это дело тонкое, потому что, *так же как процесс писания, процесс переписывания имеет начало, середину и конец*».

Поэтому теперь, после того как вы получили предварительное и весьма приблизительное представление о взгляде американцев на сценарий, начнем с начала.

3. Замысел

Вы уже слышали о существовании в Голливуде литературных агентов, без которых ваш сценарий никуда не попадет. Так вот, к известному, а значит хорошему, агенту сценарий тоже попадает не так просто. Сначала его читает получающий за это приличную зарплату специальный сотрудник агента, так и называющийся – «читатель». И первое, что этот «читатель» слышит, поступая на службу, – это слова агента: «Девяносто девять из ста сценариев, попадающих сюда, ничего не стоят. Твоя задача найти один из сотни, о котором можно хотя бы поговорить».

Будущий «читатель» думает, что его босс или шутит, или жутко циничен. Ему кажется, что по крайней мере половина авторов, взявших на себя труд написать сценарий, имеют предложить *нечто*, заслуживающее внимания – талант по меньшей мере, даже если он не полностью реализовался в этом сценарии. Ну, не половина, так хотя бы четверть...

Увы, «читатель» ошибается.

После прочтения первых сотен сценариев он понимает, что агент был слишком оптимистичен. Редко выпадает день, когда среди прочитанных сценариев попадается мало-мальски заслуживающий дальнейшего изучения.

И тут же становится ясно, что из 99 отвергнутых сценариев 90 попадают в это число по двум причинам:

Первая – неправильная запись. Автор не удосужился изучить несложные правила стандарта расположения текста сценария на бумаге (об этом подробно позже).

Вторая – очевиднейшая слабость самого замысла. Читая один за другим сценарии, «читатель» поражается сходству большинства лежащих в их основе «задумок» и сомнению авторов, уверенных, что их замысел может кого-то интересовать, кроме них самих и их собственных любящих мам. Если замысел представляет хоть какой-то интерес с точки зрения его оригинальности, художественности или коммерческого потенциала, шансы автора подсказывают сразу процентов на 10.

В этой главе будет рассказано о качествах, которые должны быть присущи вашему замыслу, чтоб он попал в эти 10 процентов.

Поиск оригинальной идеи сценария

Придумывание истории начинается с предположения: «А что если..?» Сценарист думает о характере, ситуации или событии и начинает размышлять: а что если случится то-то и то-то?..

Что если третьеразрядный боксер получит шанс на поединок с чемпионом мира в тяжелом весе? («Рокки»).

Что если пришелец из космоса подружится с земным мальчишкой? («Инопланетянин»).

Что если попытаются разгадать загадочные слова, произнесенные перед смертью газетным магнатом? («Гражданин Кейн»)⁷.

Даже в исторических сюжетах необходимо ставить такой же вопрос. Что если никому не известный индийский пацифист выступит против всей мощи Британской империи? То, что такое событие имело место, дает автору заранее извест-

⁷ И конечно: Что если простая советская провинциалка-неудачница, ставшая в Москве еще и матерью-одиночкой без надежд на лучшее будущее, стиснет зубы и... («Москва слезам не верит») Что если простой советский экономист, впервые попав за рубеж, угодит в лапы контрабандистов и вернется на родину, как живой и ни о чем не подозревающий тайник с бриллиантами? («Бриллиантовая рука») Что если простой советский студент, комсомолец и активист, попадет под обаяние «неформалки» из запрещенной субкультуры любителей джаза? («Стиляги») Что если простой советский пэтэушник окажется талантливым и амбициозным автором песен и музыкантом, более оригинальным и самобытным, чем признанные лидеры рок-подполья? («Лето»).

ный ответ, однако именно такая *постановка вопроса* создала сценарию «Ганди» его художественный и коммерческий потенциал.

Ваши размышления на тему «А что если..?» приведут вас к фабульной ситуации (пожар в небоскребе во «Вздымающемся аде», город, терроризируемый акулой в «Челюстях»). Затем вы начнете искать характер, чтобы лучше рассказать вашу историю, или сюжет, чтобы лучше выразить качества вашего героя.

Как должен звучать замысел истории

Замысел должен укладываться в одну фразу: Это история про _____, который _____.

Первый промежуток – это ваш герой или герои, второй промежуток – обозначение *ДЕЙСТВИЯ*. Например. Это история про романтически настроенную писательницу, которая хочет спасти свою сестру и влюбляется в искателя приключений («Роман с камнем»). Если вы не проспали уроки литературы в старших классах средней школы, наверное, вы узнаете здесь подлежащее и сказуемое. (А вы-то надеялись, что никогда больше не услышите этих слов, ай-яй-яй, стыдно!) Каждый фильм или телевизионная серия состоит из кого-то (персонаж), кто делает что-то (действие). Когда вы соединяете два эти элемента, у вас возникает идея истории, которая может быть выражена в заветной фразе: «Это история про _____ (персонаж), который _____ (действие).

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.