

ЮЛІЯ ІДЛІС
ОСЕНИЛО



НАПИСАЛ

Юлия Идлис

Осенило – написал

«Издательские решения»

Идлис Ю.

Осенило – написал / Ю. Идлис — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-506726-5

Вас часто посещает мысль: «Почему об этом еще не сняли фильм?» Поздравляем, это говорит ваш внутренний сценарист. Если вы хотите развить эту мысль до мастерства создания историй, то эта книга не для вас. Она не научит законам жанров, зато вы представите, как работает и при этом выживает создатель историй. Все, что вы прочитаете, — это жизненные переживания и советы из телеграм-канала «Осенило — написал» Юлии Идлис, сценариста сериала «Фарца», фильма «Авантюристы» и многих других проектов. Книга содержит нецензурную брань.

ISBN 978-5-00-506726-5

© Идлис Ю.

© Издательские решения

Содержание

Про публикацию сценариев	6
Про твист	8
Про тупик	9
Про делегирование	11
Про беззащитность всех нас	13
Про железную жопу	15
Конец ознакомительного фрагмента.	16

Осенило – написал

Юлия Идлис

Редактор Вероника Демина

Редактор Кристина Углова

Редактор Иван Дутов

Редактор Булат Карипов

Иллюстратор Екатерина Деревянченко

Дизайнер обложки Екатерина Деревянченко

© Юлия Идлис, 2019

© Екатерина Деревянченко, иллюстрации, 2019

© Екатерина Деревянченко, дизайн обложки, 2019

ISBN 978-5-0050-6726-5

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Про публикацию сценариев #ремесло #freaking #продюсер

screenspiration, October 17, 07:44

Из всех прав, которые сценарист отдает заказчику по договору авторского заказа, самое ценное – вовсе не право на экранизацию сценария. Самое ценное – это право на доведение сценария до всеобщего сведения путем его публикации.

Написать об этом я решила после того, как в чате канала меня спросили, где можно почистить современные сценарии на русском языке (в том числе мои). Особенно к фильмам и сериалам, которые недавно вышли. Я подумала, еще подумала – и поняла: нигде.

Доступных сценариев на английском языке в сети огромное количество. Мне вообще кажется, что все хоть сколько-нибудь интересные сценарии, написанные на английском языке в этом веке, выложены в сеть. (И многие неинтересные – тоже.) Ко всему, что было снято и вышло на экраны, можно найти и прочесть сценарий – если этот сценарий был написан не в России.

Когда я писала диссертацию на филфаке МГУ, предметом моих исследований были сценарии британского драматурга Гарольда Пинтера. Диссертацию я писала по его трехтомнику «Collected Screenplays» издательства Penguin. Там были все сценарии, которые Пинтер когда-либо написал, снятые и нет. В частности, в этом трехтомнике можно было прочесть его сценарий по роману «Handmaid's Tale», который (роман) мы все теперь знаем благодаря сериалу на Hulu.

Для диссертации я все эти сценарии очень подробно разбирала – и училась на них. После защиты, еще не будучи никаким сценаристом и даже не помышляя о работе в кино, я написала пилот телесериала – и он получился хорошим, потому что был написан под сильным влиянием сценариста, получившего в 2005-м Нобелевскую премию.

Сейчас я время от времени преподаю сценарное мастерство в России. И учу студентов, в частности, на сценарии пилотной серии Game of Thrones, которая лежит в сети. Сценарий этот не самый хороший (первую серию в итоге пересняли, сильно переделав), но шоураннерам было не западло выложить эту ошибку юности на всеобщее обозрение, потому что польза от изучения этой ошибки поколениями будущих сценаристов и шоураннеров многократно превышает боль от двух-трех фейспалмов, которыми наградят себя Бениофф и Вайсс, перечитывая этот свой опус.

Чтобы показать тем же студентам сценарий какого-нибудь пилота на русском языке, мне пришлось этот самый сценарий по большому секрету просить у коллеги. И тот факт, что коллега (предположительно) предоставил (а) мне свой сценарий, скорее всего, напрямую нарушает условия их договора с продюсером сериала.

Меж тем продюсеру право на публикацию сценария ни зачем не нужно. Ему вообще не нужны никакие права, кроме права на экранизацию этого самого сценария. Покажите мне русского продюсера, который хоть раз использовал прописанное у него в договоре право на новеллизацию или, скажем, на производство игрушек в форме персонажей сценария – и я покажу вам небо в алмазах, потому что это явления одного порядка.

В общем, продюсер – последний человек, который решит довести ваш сценарий до всеобщего сведения.

Особенно если по этому сценарию что-то снято. В этом случае продюсер, наоборот, постарается засунуть ваш сценарий подальше, потому что иначе он может стать уликой.

Если сценарий всплывет, каждый сможет прочесть его, сравнить с тем, что вышло на экраны, и увидеть, какие решения и ошибки были сценарными, а какие – режиссерскими, актерскими или (страшно сказать!) продюсерскими. И в этой ситуации давать интервью про сценарный кризис и страшный дефицит грамотных сценаристов в стране будет уже грешновато, а вечный вопрос журналистов «почему у русского кино такие сборы?» никуда не денется.

Так что право продюсера на доведение сценария до всеобщего сведения – это на самом деле право на его недоведение. И пока это так, зрители считают «сценарием» то, что видят на экране, и обсуждают именно это...

...А будущие сценаристы учатся писать по доступным англоязычным текстам – и вставляют во все свои диалоги слово «гребаный», которого ни разу не слышали ни от одного живого носителя русского языка в человеческом разговоре. Зато они много раз встречали «freaking» в лучших американских сценариях, а «гребаный» – в плохом дубляже американских фильмов. И потому уверены, что у нас в России так все и говорят. Особенно когда нас что-нибудь раздражает.

Про твист #драматургия #заказчик #зритель

screenspiration, October 17, 07:44

Это, увы, не танец. Это священная корова нашей индустрии: заказчиков, редакторов и особенно креативных продюсеров. Как только у человека в должности появляется приставка «креативный», он начинает говорить и думать твистами.

Например: «Здесь должен быть твист. Нет, это событие не подходит – оно слишком ожидаемо. И это тоже. Пусть лучше у героя внезапно отвалится голова. Почему? Неважно. Это же твист: главное – чтобы зритель удивился».

Если переводить не с креативно-продюсерского, а с честного английского, twist – это поворот вокруг оси. То есть история шла куда-то, а потом крутанулась вокруг некоего события – и пошла уже в другом направлении. Но – что важно – та же самая история.

Про это все забывают. Многие думают, что твист можно придумать с наскока, поверх уже существующей истории. Как шутку в диалог.

У меня был заказчик, который говорил: «Пусть в конце этой сцены герой наотрез откажется делать то, что его попросили». Я возражала: «Но ведь в начале следующей сцены герой именно это и делает, да еще и с удовольствием!» – «Именно, – отвечал заказчик. – Если он вначале откажется, то следующая сцена будет твистом».

Да, но нет. Твист – это не то, что сценарист достает из конспектов по теории драматургии первого курса и вкручивает в произвольное место своей истории. Твист – это момент внутри самой истории, когда события переплетаются удивительным в своей органичности образом. В общем, чтобы придумать твист, нужно самому крепко удивиться, а не ждать этого от других.

Когда мы удивляемся? Когда мы чего-то ожидаем, а оно происходит – но не так, как мы ожидаем. И ключевой момент здесь – не удивление, а ожидание. Именно оно позволяет нам в конечном счете это самое удивление испытать.

Что это значит? В каждый момент времени и у зрителя, и у самого сценариста должно быть твердое предположение о том, как будут развиваться события дальше. И это предположение должно оправдываться – но не полностью, а в какой-нибудь своей части, всякий раз разной. Как в анекдоте про ковбоя, который загадал, чтобы с ним всегда была длинная цыпочка с мокрой киской, и получил в постоянные спутники страуса и кошку, облитую водой.

Одним словом, придумывая твист, мы не пытаемся придумать то, чего зритель уж точно не ждет. Мы работаем с тем, чего он ожидает, – и пытаемся предложить ему еще более логичный и органичный ход событий, чем он мог себе представить.

Для этого надо знать свою историю лучше, чем самый внимательный зритель, читатель или редактор. Знать ее вдоль и поперек, вместе со всеми ружьями, которые вы развесили там и сям, и вместе со всеми вариантами развития событий, которые можно и нельзя вообразить. Только изучив все возможные ожидания от истории, вы сможете придумать цепь событий, которая приведет к твисту – то есть к моменту, когда ваша история развернется в неожиданную сторону.

Так что у меня для вас плохие новости. Чтобы придумать твист, надо придумать целую историю, которая этот твист внутри себя органично содержит. А иначе это будет не твист, а просто у вашего героя в самый неподходящий момент отвалится голова.

Ну и зачем нам, таким нежным, смотреть на такого героя?

Про тупик #ремесло #мысли

screenspiration, October 03, 07:42

В этом месяце каналу исполняется ровно год. В честь круглой даты я решила написать про место, где сценарист оказывается чаще всего и где он проводит большую часть своего рабочего времени.

Нет, не про жопу. И не про ад. (Хотя, конечно, как посмотреть.) А про творческий тупик.

Есть распространенное убеждение, что настоящие сценаристы не попадают в творческие тупики. Они всегда знают, что писать, – и это, собственно, и пишут.

Когда я училась в Московской школе кино, наши преподаватели – все сплошь настоящие сценаристы – действительно знали, что нам писать. Обсуждая любую студенческую заявку, они генерили альтернативные сюжеты десятками, совершенно не напрягаясь. Выглядело это как чистая магия.

Теперь я тоже так могу. И мои студенты считают это чистой магией, а некоторые даже так прямо и говорят – и не верят, что сами так смогут буквально через год работы. «Так» – это пачками генерить альтернативные сюжеты при обсуждении любой чужой заявки.

Чужой – потому что, когда начинаешь сам с собой обсуждать свою собственную заявку, выясняется, что магия – она там же, где и дьявол. То есть – не в альтернативных сюжетах, а в их деталях. Каким бы красивым и многообещающим ни был сюжет, всегда есть вероятность, что в более детализированном изложении он не работает. И вероятность эта – большая.

Как с этим бороться? Проверять. Расписать альтернативный сюжет во что-нибудь длиннее логлайна – и посмотреть, работает он или нет. Есть там о чем делать посерийник на 20 серий – или этого сюжета хватает только на короткий синопсис.

Иногда случается чудо: выясняется, что и в более детальном изложении сюжет работает. Тогда можно сплясать джигу и двигаться дальше. Но чаще (гораздо, гораздо чаще!) выясняется, что нет, не работает. Потому что вообще, блядь, не работает ни хуя.

Тогда приходится возвращаться к предыдущему шагу – то есть к придумыванию пачки альтернативных сюжетов. И расписывать другой, третий, четвертый.

Но к этому моменту вы уже придумали интересные сцены и сюжетные ходы для первого варианта, и вам от них жалко отказываться. Вы стараетесь вкрутить их в другой, третий и четвертый сюжет – с матом и пассатижами. Они не вкручиваются. Вы поднажимаете. В результате ломается все.

Вот тут-то, на обломках творческого самовластья, и наступает тупик.

У вас не остается никаких мыслей про сюжет. Все ваши мысли – о себе. Я бездарь. Я полное и окончательное говно. В сценаристы меня взяли по ошибке. Договор со мной подписали по недоумию. Я никогда не соберу эти обломки в нормальный сюжет. Эта история вообще не работает, зачем только я решила ее писать. Вот мне как раз предлагают другой проект – займусь-ка я им. А не испечь ли мне маффинов вместо вот этого всего?

Это нормально – вплоть до возникновения двух последних мыслей: про другой проект и про маффины (вышивание крестиком, разведение кактусов, подготовку к полумарафону, освоение вальдорфской педагогики). Эти две мысли появляются неизбежно – и они самые опасные, потому что уводят вас из тупика.

Да, из тупика необходимо выбраться. Но – с правильного конца. Не в другой проект или выпекание маффинов, а туда, где у вас окажется пересобранный и работающий сюжет того

проекта, который и загнал вас в тупик. Иначе в другом проекте (и даже в выпечке маффинов) вы очень скоро окажетесь ровно там же.

Как понять, где у тупика правильный конец? Очень просто. Надо провести в этом тупике достаточно времени. Прочувствовать всю свою бездарность. Ощутить в полной мере тщетность всех своих усилий. Написать еще один неработающий сюжет, от которого у вас кровь из глаз. Потом еще один – такой же. И еще, и еще, и еще.

Если делать это достаточно долго, в какой-то момент вы напишете сюжет, который будет работать, – как тот миллион мартышек, которые в известном ментальном эксперименте наступали на пишущей машинке «Войну и мир». Мартышки же смогли – даром что они ментальные.

Это будет означать, что вы вышли из тупика правильно. Тогда вы сможете сплясать, наконец, свою джигу – и двигаться дальше. К следующему тупику, в котором вы будете разрабатывать по этому сюжету поэпизодник.

Про делегирование #актер #оператор #режиссер #съемки #команда #профессионализм

screenspiration, September 26, 07:58

Первое, чему учат сценариста в киношколе, – это не думать за других. Особенно за режиссера и оператора. Ну и за актеров тоже. То есть – не писать ремарок типа «камера панорамирует, крупный план – пятка героя». Или «в знак веселого удивления героиня поднимает правую бровь и шевелит левым ухом».

Почему? Да потому что такие ремарки всех бесят. Особенно режиссеров и операторов. Ну и актеров тоже, разумеется. Если ты такой умный, что знаешь, как другие должны выстраивать кадр, ставить камеру и выражать веселое удивление, почему ты тогда сценарист, а не вот эти другие?

Но вот беда: не думать за других в киношколе учат только сценаристов.

Есть такое понятие – «актер не держит текст». То есть не произносит свои реплики так, как они написаны, а пересказывает своими словами. В этой ситуации режиссер вправе возмутиться и указать актеру на непрофессионализм. Но если возмущается сценарист, ему чаще всего отвечают: «А что такого? Актер осваивает реплику».

Иногда, действительно, написанную на бумаге реплику надо «освоить», размять языком. А иногда лучшая реплика вообще рождается на площадке, в ходе актерской импровизации. Но если из таких реплик, рожденных в ходе импровизации, состоит вся сцена, – одно из двух: либо вы снимаете по очень плохому сценарию, либо ваши актеры переписывают диалоги на ходу, под камеру.

Почему это плохо? Потому что, в отличие от сценариста, который все это написал, актеры не держат в голове весь сценарий целиком со всеми его вариантами. У них другая работа. Они не обязаны помнить, что, убирая вот эти три слова из реплики в сцене 45, они тем самым делают диалог в сцене 84 полностью нелогичным.

То же самое – по картинке. Оператор считает, что в этой сцене красиво бы смотрелась белая лошадь, проносящаяся на заднем плане галопом. Режиссер с ним согласен. А сценарист помнит, что вообще-то действие этой сцены происходит в открытом космосе. Но на площадке сценариста чаще всего нет, а если есть, то правом голоса он не обладает.

Я это не к тому, что оператор с режиссером дураки. Иногда белая лошадь и правда все украшает, даже космическую станцию. Просто у оператора и режиссера тоже другая работа.

Актерская игра, режиссура или операторское дело – это такой же бесконечный открытый список важных решений, которые надо принять здесь и сейчас, как и сценаристика. Это очень сложно. Если делать это хорошо, оно занимает весь мозг без остатка, – опять же, как и сценаристика. И если режиссер одновременно с режиссированием будет заниматься чем-то еще – например, переписывать сценарий на площадке, – он плохо сделает свою работу. Точно так же, как сценарист не сможет сконструировать хорошую историю, если будет думать и писать о ракурсах съемки, монтажных склейках и движении актерских ушей.

Сейчас в Таллине я преподаю сценарное мастерство в рамках европейской магистерской программы KinoEyes. Программа построена так: из студентов, которые приходят учиться, формируют съемочные группы. В каждой группе есть сценарист, режиссер, продюсер, оператор, монтажер, звукорежиссер, и т. п. У каждого есть преподаватель по его специальности (я, например, учу в этих группах сценаристов). Но при этом каждая группа работает над одним проек-

том: сценарист пишет короткометражку, режиссер и оператор ее снимают, продюсер продюсирует, и т. д.

Преподаватели, которые работали на этой программе до меня, говорят, что иногда эти групповые проекты «летят», а иногда разваливаются. И есть закономерность: «летят» обычно проекты, в которых каждый из участников занимается своим делом, прислушивается к остальным и доверяет их профессиональному мнению. А разваливаются те, на которых режиссер или продюсер тянет одеяло на себя: пишет сценарий за сценариста, микроменеджерит оператора, не дает звукорежиссеру принимать самостоятельные решения, и т.п....

... Кино – коллективное искусство. Эта фраза заезжена до такой степени, что мы перестали понимать, что она значит. А смысл ее вовсе не в том, что в кино все должны делать работу за всех остальных. Наоборот: кинопроизводство держится на делегировании, когда каждый делает свою работу – и полностью за нее отвечает. Но только за свою.

Делегирование – самое трудное, что есть в творческих профессиях. Потому что оно предполагает доверие к чужому профессионализму, зачастую несовместимое с творческой самоуверенностью, без которой в нашем деле тоже никуда.

Чтобы эффективно принимать решения и управлять происходящим на площадке, режиссер должен быть уверен в том, что именно он понимает происходящее лучше всех. Но при этом ему надо полагаться на решения всех остальных участников процесса – просто потому, что этот процесс включает гораздо больше решений, чем может поместиться в одну режиссерскую голову.

Единственное, что спасает, – это слаженная команда профессионалов. Не гениев, каждый из которых чувствует искусство кино лучше всех остальных козлов и рукожопов, а именно профессионалов, которые отвечают за свои решения.

В конце концов, хорошее кино так и делается – силами людей, которые хорошо делают свою работу и потому доверяют мнениям друг друга.

Про беззащитность всех нас #несправедливость #редактор #профессионализм

screenspiration, September 19, 08:52

На одном из первых занятий в Московской школе кино сценаристка П, автор пары десятков популярных сериалов и нескольких громких кинопроектов, сказала нам: «Я не знаю, что будет, если завтра я заболею или сойду с ума – в общем, не смогу работать».

Это была не общая ламентация, а обозначение вполне конкретной проблемы. Сценаристы в нашей стране не получают роялти (т.е. отчислений с показов своих фильмов и сериалов). Так что, если ты сценарист, написавший 50 успешных проектов, которые все время крутят по ТВ, то сиди и пиши 51-й, если не хочешь завтра умереть с голода.

Это проблема не только сценарной профессии. Так устроена индустрия в целом: она на 90% состоит из фрилансеров, которые никак не защищены. У огромного количества людей, ежедневно создающих истории, которые все мы смотрим и обсуждаем, нет базовых вещей, которые в других отраслях воспринимаются как должное: оплачиваемых отпусков и больничных, соцпакетов, профсоюзов, касс взаимопомощи, и т. п.

Вместо этого есть иллюзия, что если ты настоящий профессионал, то тебя все знают. Это так – но только это знание очень плохо монетизируется. И если ты по каким-то причинам вдруг теряешь возможность работать, разница между тобой, автором десяти блокбастеров, и Васей Пупкиным, вчера окончившим киношколу, быстро исчезает. Вам обоим приходится изворачиваться, чтобы прокормить семью.

Если ты сценарист, в этот момент ты можешь побороться за роялти – то есть погрызть палочку, как та крыса, которую бьют током в клетке. Никаких роялти, понятно, тебе не дадут, но хоть будет не так обидно. А если ты, например, редактор?

Хороший редактор – это человек, который ведет одновременно несколько проектов на разных стадиях производства, читает тонны сценариев, подсказывает их авторам имена героев, решения сцен и сюжетные ходы. Иногда хороший редактор – это человек, который подсказывает авторам целые сценарии. Причем ночью с субботы на воскресенье, потому что в понедельник сценарий уже надо сдать на канал.

При этом хороший редактор – это человек, у которого даже нет фильмографии на «Кинопоиске», потому что он ведь не автор. Хотя без него не было бы ни одного проекта, особенно успешного. И многих сценаристов бы не было – особенно успешных.

Моим первым редактором была Оля Шенторович. Я тогда училась в Московской школе кино, а параллельно писала и переписывала «Фарцу». Вместе с Олей мы разминали историю, придумывали героям судьбы. Вместе с Олей рыдали над правками с канала и придумывали, как их вкрутить в сериал, не сломав ничего несущего. В общем, Оля была тонкой гранью, отделявшей меня от безумия и мыслей о самоубийстве, – особенно когда выяснилось, что шесть серий надо написать за два месяца, чтобы успеть сдать их на канал.

Пару лет назад «Фарцу» купил Netflix – как и еще несколько сериалов, которые Оля делала как редактор. Еще через год мы с ней договорились поработать вместе на новом проекте. Но не успели: Оля заболела раком.

В нашей индустрии профессионал – это не только человек, который работает без отпусков и больничных. Это еще и человек, который, заболев, вынужден работать вдвое больше, потому что лечение нужно как-то оплачивать. И вот Оля, которая как редактор выпустила больше 50 сериалов («Склиф», «Метод», «Клим», «Мажор 2», «Обратная сторона Луны 2», и т.д.), – год лечилась на то, что успела заработать, пока диагноза еще не было.

Теперь заработанные деньги закончились, а диагноз – нет: у Оли сложная форма рака, которая требует дальнейшего сложного лечения. И пока сериалы, которые она сделала, идут по ТВ в разных странах, Оля собирает деньги на лечение через Фейсбук.

А я думаю вот о чем.

Если каждый, кто смотрел хоть один ее проект как зритель, даст Оле 500 рублей, она сможет оплатить любое лечение в любой стране мира. Потому что у одной только «Фарцы» рейтинг был 6.1 – значит, ее посмотрело больше миллиона человек. И это далеко не самый успешный из Олиных проектов – у того же «Мажора 2» цифры были в полтора раза больше...

...Мы – те, кто работает в киноиндустрии, – живем в пузыре своих историй и предпочитаем не думать о том, что будет, если в какой-то момент мы не сможем работать. Потому что, честно говоря, думать об этом очень страшно. Лучше взять еще один проект. И еще один. И еще. И поработать в отпуске. И в выходные. И в день рождения. И потом еще в промежутках между шестнадцатью курсами химиотерапии – как Оля.

Вот и получается, что мы живем и работаем так, словно мы вечные. А вечные на самом деле не мы, а наши проекты. Это они остаются на годы и, если повезет, десятилетия. А мы – устаем, боеем, выгораем, уходим из профессии и просто – уходим.

Так что, если вы видели хоть один Олин проект – а вы наверняка видели, и не один, – вот ее реквизиты:

Тинькофф: 5280 4137 5095 9442

БИК 044525974

Счёт 40820810400000065280

Кор. счёт 30101810145250000974

Райффайзен, в рублях: 4476 2461 3806 3785

Счёт 40820810901000067816

Райффайзен, в евро: 5100705016313456

Счёт 40820978601000018421

Сбербанк (карта на брата – Шенторовича Андрея Игоревича – но пользуется ею Оля):
5469 3800 6610 7623

Про железную жопу #ремесло #заявки

screenspiration, September 12, 09:10

В продолжение поста про вдохновение решила ответить на два важнейших вопроса о сценарной работе. А именно: тошнит ли сценариста от любимых проектов, и что делать, когда тошнит.

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.