

125 ЛЕТ
КИНО —
ДРАМАТУРГИИ

ОТ БРАТЪЕВ
ЛЮМЪЕР

ДО БРАТЪЕВ
НОЛАН

КАМИЛЛ —
АХМЕТОВ

Камилл Спартакoвич Ахметoв
125 лет кинодраматургии.
От братьев Люмьер
до братьев Нoлан

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=64478932

125 лет кинодраматургии: От братьев Люмьер до братьев Нoлан:

Альпина нон-фикшн; Москва; 2021

ISBN 9785001394471

Аннотация

Новая книга о кинодраматургии от Камилла Ахметова выделяется на фоне традиционных работ по сценаристике тщательной систематизацией и историческим подходом. Развитие драматургической композиции – от традиционного линейного повествования до новаций XX и XXI веков – автор прослеживает на примерах работ Дэвида Уорка Гриффита, Льва Кулешова, Сергея Эйзенштейна, Орсона Уэллса, Акиры Куросавы, Алена Рене, Микеланджело Антониони, Альфреда Хичкока, Ингмара Бергмана, Федерико Феллини, Андрея Тарковского, Сергея Соловьева, Рашида Нугманова, Квентина Тарантино, Дэвида Финчера, Кристофера Нолана и других знаменитых кинематографистов.

Камилл Ахметов анализирует современные киносценарийные тенденции, включая методы отображения работы сознания человека, рассматривает основные принципы адаптации историй для кино и формулирует авторскую концепцию контекстного нарратива. В приложении описаны основные этапы работы над сценарием и приведен список более чем 250 фильмов, рекомендуемых к просмотру.

Книга будет интересна и полезна кинематографистам, киносценаристам, студентам киношкол и тем, кто хочет лучше разбираться в кино и киносценарии.

Содержание

Введение	7
Благодарности	15
Глава 1	16
Почему драматургия работает	16
Основной конфликт	33
Главный герой	45
Управляющая идея	57
Конец ознакомительного фрагмента.	58

Камилл Ахметов

125 лет кинодраматургии.

От братьев Люмьер до братьев Нолан

Научный редактор *Павел Бардин*

Редактор *Полина Суворова*

Издатель *П. Подкосов*

Руководитель проекта *А. Шувалова*

Художественное оформление и макет *Ю. Буга*

Корректоры *И. Астапкина, М. Миловидова*

Компьютерная верстка *М. Поташкин*

© Ахметов К., 2021

© ООО «Альпина нон-фикшн», 2021

Все права защищены. Данная электронная книга предназначена исключительно для частного использования в личных (некоммерческих) целях. Электронная книга, ее части, фрагменты и элементы, включая текст, изображения и иное, не подлежат копированию и любому другому использованию без разрешения правообладателя. В частности, запрещено такое использование, в результате которого элек-

электронная книга, ее часть, фрагмент или элемент станут доступными ограниченному или неопределенному кругу лиц, в том числе посредством сети интернет, независимо от того, будет предоставляться доступ за плату или безвозмездно.

Копирование, воспроизведение и иное использование электронной книги, ее частей, фрагментов и элементов, выходящее за пределы частного использования в личных (некоммерческих) целях, без согласия правообладателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.



Введение

Часто кино называют визуальным искусством. Это только часть правды, потому что кино опирается на театр, литературу и изобразительное искусство. Это три разных вида искусства, и от них зависят три аспекта киноязыка: визуальный, повествовательный и временной. Сегодня кино – это сложный современный синтетический вид искусства, возможности которого больше, чем всех тех видов искусства, на которых он основан. Вот почему мы выделяем визуальный киноязык – но повествовательный киноязык от этого не теряет своего значения.

Что нужно, чтобы хорошо разбираться в кинодраматургии? Разумеется, придется вникнуть в суть теории жанров, чтобы как минимум понимать, что такое в профессиональной терминологии «трагедия», «драма» и «комедия», и не называть «драмой» все, что не подходит под другие жанровые определения. Нужно хорошо знать все компоненты драматургической структуры фильма и уметь выделять их, нужно понимать, как формируется конфликт и как он позволяет отличить главного героя фильма от второстепенного, а главную сюжетную линию – от второстепенных обстоятельств, и как сформулировать, о чем «на самом деле» фильм, то есть какова его управляющая идея.

Что должен изучить человек, который хочет заниматься

кинодраматургией? Спросив об этом нескольких сценаристов кино и телевидения, вы получите целый спектр мнений – от «ничего» до ссылок на разных авторов, разнообразные курсы киносценаристики и множество дополнительных дисциплин, порой довольно экзотических.

Если суммировать общее мнение, окажется, что, с одной стороны, правила драматургии родственны для всех видов искусства, но, с другой стороны, кино имеет свою специфику как визуальное искусство, и в этих особенностях – вся суть успешного кино. Именно поэтому все учебники по киносценаристике опираются как на правила классической драматургии, так и на многочисленные примеры киносюжетов, классических и современных.

В 2019 году вышла моя книга «Кино как универсальный язык», в которой я попытался структурировать основные положения истории, теории и анализа кино, взяв за основу историю киноязыка. Режиссер Алексей Попогребский, который оказал мне огромную услугу, внимательно прочитав черновой вариант книги и дав на него рецензию, написал в этой рецензии следующее:

...особенность этой книги в том, как она логически выстроена. Благодаря системе внутренних связей от школы к школе, от направления к направлению книга позволяет увидеть историю кино не просто как смену вех, поколений и стилей, а как единую, живую и невероятно разнообразную экосистему,

которая не может существовать отдельно от социума, экономики и технического прогресса. Книга будет полезна как кинематографистам, так и зрителям, как задающая общий контекст развития кинематографа и позволяющая новым и более осмысленным взглядом увидеть даже знакомые кинокартины¹.

Уже прочитав эти слова на обложке отпечатанной в типографии книги, я подумал о том, что *система внутренних связей и история как единая экосистема* – это ключ, инструмент, которым можно препарировать не только киноязык в целом, но и отдельные его аспекты. И если цель книги «Кино как универсальный язык» заключалась в том, чтобы рассказать о киноязыке в целом, то книга, которую вы держите в руках, преследует более узкую цель, а именно: рассказать лишь об одном аспекте киноязыка – повествовательном.

Исторический подход к кинодраматургии позволит не просто проиллюстрировать, но гораздо лучше понять, чем на самом деле отличается современная кинодраматургия и от той драматургии, которую нам завещал великий Аристотель, и от той драматургии, на которой основаны любимые нами литературные и драматургические произведения.

Безусловно, предмет драматургии учит тому, как человек воспринимает историю, как привлечь к ней внимание зрителя или читателя и как это внимание не отпускать. В определенной степени можно считать, что беллетристика основана

¹ Ахметов К. С. Кино как универсальный язык. – М.: АСТ, 2019. С. 4.

на той же структуре, на тех же правилах, что и кинофильмы, популярные у зрителей. Но неслучайно все начинающие сценаристы, изучающие правила драматургии, рано или поздно спрашивают: «А можно ли эти правила нарушать?» Нарушать правила, с одной стороны, нельзя, с другой – можно и нужно. Иначе как можно создать хоть что-то новое? Просто эти правила нужно сначала изучить. Как говорит мой мастер, блистательный сценарист Юрий Коротков, «правила можно нарушать только после того, как они запишутся на подкорку».

Фактически эта книга описывает историю того, как кинодраматурги научились 16 основными способами нарушать заветные правила драматургии Аристотеля. Здесь нужно оговориться: конечно же, литераторы научились этому гораздо раньше, чем кинематографисты, поэтому многие «нарушения» вошли в классику еще до того, как они стали частью нормативного киноязыка. Но самое приятное заключается в том, что история кино на этом не заканчивается и определенные драматургические инновации рождаются прямо на наших глазах.

Задумайтесь хотя бы о том, что современная кинодраматургия бывает настолько сложна, что некоторые фильмы оставляют зрителя в недоумении: что же на самом деле произошло? И если это вызвано не сложностью «вселенной» фильма, как в случае с картиной Кристофера Нолана «Интерстеллар», то ключ к ответу обычно таится в ответах на

следующие вопросы:

- В каком порядке происходили события?
- Какие события – и каким образом – произошли на самом деле?
- Какие события были искажены?
- Каких событий на самом деле не было?
- Какие события нам не показали?
- Какова подлинная мотивация участников событий?
- Почему нам показали именно эти события и именно в таком порядке?

Аристотель, конечно, выделял «сплетенные» фабулы, но вряд ли он ожидал, что драматурги будущего станут запутывать и обманывать своих зрителей. Драматурги, пожалуй, тоже от себя такого не ожидали...

Мы начнем с краткого теоретического курса кинодраматургии в главе 1 – но только для того, чтобы, уже вооружившись этими знаниями, без колебаний броситься в бурные воды разнообразных драматургических течений.

В главе 2 мы коротко поговорим о чистом аттракционе без примеси истории, на котором были основаны первые фильмы студии Томаса Эдисона. Затем мы вспомним простую драматургию первых фильмов братьев Люмьер, замешанную на фабуле в аристотелевском понимании, проследим ее развитие до появления параллельного повествования, которое довел до невероятного совершенства великий мастер и экс-

периментатор Дэвид Уорк Гриффит, – и обсудим последствия.

Далее мы рассмотрим появление различных видов драматургической композиции и поговорим о том, какие кирпичики в ее фундамент вложили классики – Орсон Уэллс, Акира Куросава, Ален Рене, Михаил Калатозов, Андрей Тарковский – и что на этом фундаменте построили наши современники: Квентин Тарантино, Дэвид Финчер, Кристофер Нолан, Дени Вильнев. Мы постараемся увидеть, какие классические принципы драматургии нарушали и какие инновации ввели в киноязык Микеланджело Антониони, Альфред Хичкок, Ингмар Бергман, Федерико Феллини, Андрей Тарковский, Сергей Соловьев, Рашид Нугманов и другие прекрасные авторы, чтобы кино, с одной стороны, училось отображать работу мысли человека, а с другой – становилось ближе к образу мыслей зрителя и его восприятию мира, чем линейные построения Аристотеля. Кроме того, мы поговорим о том, какой материал и как лучше адаптировать для кино из произведений, из жизни, из других фильмов и т. д., включая оригинальные сценарные идеи. Всему этому посвящены главы 3–8.

А в главе 9, в числе новейших кинодраматургических веяний, я постараюсь обосновать определение одной из главных, на мой взгляд, инноваций современной кинодраматургии, которую я, как автор этого определения, решил назвать **контекстным нарративом**.

Иногда я останавливаюсь на некоторых деталях производства фильмов. Кино – высокотехнологичное искусство, и, даже если вас интересует только драматургия, знание некоторых подробностей кинопроизводства никогда не повредит.

В приложениях я постарался компактно и емко ответить на типичные вопросы молодых авторов о том, как оформляется заявка на сценарий, куда ее стоит отправлять и как обеспечивается защита авторских прав в реалиях современного российского сценарного рынка. А еще вы найдете там, помимо списка использованных источников, перечень фильмов, рекомендуемых к просмотру, – их чуть более 250, разумеется, с указанием имен создателей и дат выпуска. В тексте книги названия важных фильмов выделены **полужирным шрифтом**, как и основные определения.

К сожалению, далеко не всегда в тексте удастся особо упоминать авторов сценариев к фильмам. У меня есть два оправдания: во-первых, режиссер фильма, как правило, становится в той или иной степени соавтором сценария, даже если это не указано в титрах; во-вторых, все авторы сценариев перечислены в Приложении 2.

Напоследок хочу заметить, что, если вас действительно интересует киноискусство, стоит использовать любую возможность расширить свою эрудицию и повысить кинообразованность, читая любую литературу, критические обзоры и просматривая как классические, так и новые фильмы. Никакой кругозор не бывает слишком широким, и никакая па-

литра сравнений, которую вы используете для анализа фильмов, не будет слишком богатой.

А если вы видите себя будущим кинематографистом, важно с пониманием и спокойно относиться к любым оценкам вашего творчества, в том числе и негативным. Помните, любое распределение негативных, позитивных и нейтральных оценок – это просто статистика. Все, что на самом деле делают кинематографисты, когда создают новые произведения, – они рассказывают о себе, своих чувствах, мыслях и видении мира. Ни на кого не обижайтесь, делайте свое дело и делайте его так, чтобы вам самим это нравилось.

Надеюсь, вы не пожалеете о том, что взяли в руки эту книгу, и желаю вам почерпнуть из нее полезные знания, интересные примеры и новые идеи. Успехов вам!

Благодарности

«Мотором» этой книги с момента подписания договора с издательством и до самой сдачи макета в типографию, независимо от времени года и ситуации с коронавирусом, была Александра Шувалова, руководитель проектов издательства «Альпина нон-фикшн».

Научным редактором книги стал Павел Бардин, режиссер и сценарист, сокуратор программы «Режиссура» Московской школы кино, лауреат национальной кинематографической премии «Ника» и других профессиональных наград. Я благодарен ему и за благожелательный отзыв, и за ряд интересных идей, которые позволили сделать эту книгу лучше.

Литературный редактор этой книги Полина Суворова – лучший редактор из всех, с кем я когда-либо работал, и я искренне благодарен ей за вклад, который она внесла в качество этого текста.

Камилл Ахметов

Глава 1

Основы драматургии

Почему драматургия работает

Не смейтесь, но для того, чтобы понять, как «работает» драматургия, для начала нужно разобраться в том, как работает человеческий мозг.

И в этом нет ничего удивительного. Мое глубокое убеждение заключается в том, что любой писатель, в том числе и драматург, должен хоть немного, хотя бы на самом базовом уровне увлекаться нейронауками – такими как теория познания, основы теории информации, лингвистика, медицина, психология. Если вы совсем не понимаете, как работает человеческий мозг, как вы догадаетесь, что может быть интересно другому человеку? Как вы напишете историю?

Чем сильнее эмоции, которые вы переживаете, когда читаете книгу или смотрите фильм, тем больше она вам нравится и тем лучше запоминается. Чтобы опять пережить эти эмоции, вы перечитываете любимые книги и пересматриваете любимые фильмы вновь и вновь – ровно так же, как дети просят рассказать им еще и еще раз одну и ту же любимую сказку.

Что говорят об этом нейropsychологи? Они это подтверждают. Бернард Баарс и Николь Гейдж пишут:

Помните, где вы были утром 11 сентября 2001 г.? Скорее всего, вы помните этот день, и в то же время вам будет трудно вспомнить, скажем, 9 сентября того же года. Почему так? События 11 сентября глубоко врезались в память из-за сильных эмоций, с которыми они были связаны².

Откуда берутся эмоции? Американский нейрофизиолог Пол Маклин считал, что мозг – это трехслойный орган, и, хотя его слои, с одной стороны, тесно взаимосвязаны, с другой стороны, они несколько обособлены друг от друга. Теперь Маклина почитают как автора концепции «триединого мозга» (рис. 1), на которой основаны наши сегодняшние воззрения на структуру мозга.

² Баарс Б., Гейдж Н. Мозг, познание, разум. Введение в когнитивные нейронауки: в 2 т. Т. 2 / Пер. В. Егоровой, М. Каменской, В. Ковальзона, А. Любительева, О. Мацелепы. – М.: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2014. С. 127.

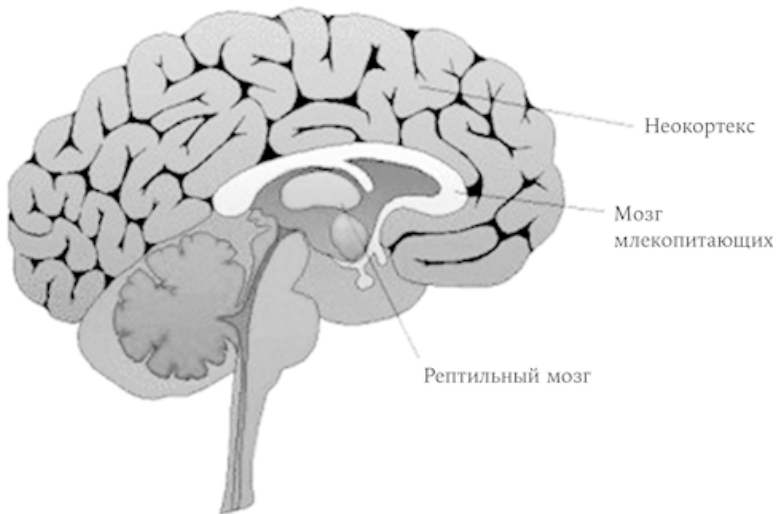


Рис. 1. Трехинный мозг

Согласно Б. Баарсу и Н. Гейдж,

...самый старый слой мозга называют *рептильным мозгом*. Он образован... структурами, преобладающими в мозге змей и ящериц. Этот слой мозга слабо задействован в обучении на индивидуальном опыте и, скорее, вновь и вновь способствует воспроизведению фиксированных инстинктивных поведенческих программ. У человека эта часть мозга отвечает за жизненно важные функции, такие как дыхание, регуляция сердечного ритма, поддержание гомеостатического равновесия...

Мозг млекопитающих расположен поверх рептильного мозга. В основном он состоит из частей, формирующих лимбическую систему. Слово „лимбический“ происходит от латинского *limbus* и означает „граница, край, кромка“...

...Лимбическая система играет ключевую роль в формировании эмоций у человека. Влияние лимбической системы на наш сознательный опыт проявляется в виде некоторой дополнительной значимости (положительной или отрицательной оценки или ощущении) и заметности («выделяемости») определенных мыслей и образов. Эта часть мозга есть у всех млекопитающих. Типичные для млекопитающих эмоциональные реакции легко распознаются у домашних собак и кошек...

...Неокортекс, или *мозг приматов*, – эволюционно последний слой мозга. Он состоит из складчатого плаща, покрывающего большие полушария, и ряда подкорковых ядер, например базальных ганглиев. У человека и других приматов мозговой плащ чрезвычайно разросся по сравнению с другими млекопитающими. Человеческий неокортекс – вместилище сложнейших когнитивных, лингвистических, моторных, сенсорных и социальных способностей. Неокортекс дает нам значительную гибкость и креативность при адаптации к изменяющимся условиям окружающей среды. Кора служит и для контроля, и для социализации порожденных лимбической системой эмоций. Оценка

ситуаций корой необходима также и для более тонкого проявления эмоций, чем то, на что способна лимбическая система в одиночку.

И далее:

Яак Панксепп (Jaak Panksepp, 1998) предложил свое функциональное определение эмоциональной системы в мозге...

...5. Эмоциональные контуры могут находиться под сознательным контролем.

6. Эмоциональные контуры реципрокно влияют и на вышележащие системы принятия решений и анализа, и на сознание³.

«Реципрокность» означает взаимность, а все это вместе означает для нас как для драматургов очень простую вещь, о существовании которой вы, уверен, и раньше подозревали. Во-первых, эмоциональная жизнь есть не только у нас — она есть и у кошек, и у собак (но не у ящериц), поэтому наши кошки и собаки могут радоваться, грустить, обижаться и т. д., все эти чувства им доступны.

Рептильные рефлексy, которые отвечают за жизненно важные функции, у нас тоже есть, но они находятся довольно глубоко в рептильном мозге, поэтому мы можем перебороть в себе страх, какое-то время потерпеть без еды и воды. Мы даже способны на короткое время задержать дыхание (но не пульс).

³ Там же. С. 128–131.

А вот эмоции находятся гораздо ближе к поверхности неокортекса. Да, мы можем их контролировать – и тем не менее, стараясь рационально анализировать все, что получаем через органы чувств, мы одновременно воспринимаем это эмоционально. Как уже было указано выше, «эмоциональные контуры могут находиться под сознательным контролем», но при этом они «реципрокно влияют и на вышележащие системы принятия решений и анализа, и на сознание». Мы стараемся осмыслить то, что доступно нам в ощущениях, но нам никуда не деться от того, что все это нам либо нравится, либо не нравится и доставляет либо радость, либо скуку и неприязнь.

Так происходит во всех аспектах нашей жизни. Так происходит с любыми приобретениями: когда мы видим ту или иную вещь в магазине, мы сразу знаем, хотим ее купить или нет – потому что она нам либо нравится, либо не нравится. Затем мы осмысливаем это желание, и неокортекс помогает нам подвести под наше эмоциональное решение некое рациональное обоснование. Так же происходит и с произведениями искусства: они либо захватывают нас, либо не захватывают, либо нравятся, либо не нравятся. И, уже получив эти эмоции, мы выносим рациональный вердикт – по какой причине эта книга или этот фильм «хорошие» или «плохие».

Вы можете сказать, что Аристотель, завещавший нам своим трудом «Поэтика» искусство драматургии, о концепции триединого мозга не знал... Вы удивитесь! Еще Платон, учи-

тель Аристотеля, выделял в душе три части: разумную (в голове), аффективную, или движимую страстями (в груди), и вожделеющую (под диафрагмой). Аристотель, дополняя воззрения Платона, писал в трактате «О душе»: «Ведь в разумной части [души] зарождается воля, в иррациональной – желание и страсть. Если душа [окажется состоящей] из трех частей, то в каждой части будет стремление»⁴.

К важнейшим выводам, которые легли в основу психологии, Аристотель пришел эмпирическим путем:

...ясно, что ощущение и обдумывание не одно и то же. Ведь первое свойственно всем, второе – немногим живым существам. Не [совпадает] также [с ощущением] и мышление, в котором содержится и правильное, и неправильное, – правильное обдумывание составляет науку и истинное мнение, неправильное – противоположное всему этому; но и последнее не тождественно ощущению, ведь ощущение отдельных предметов всегда истинно и имеется у всех живых существ, а размышлять можно и ошибочно, и [размышление] несвойственно ни одному существу, не одаренному разумом⁵.

Неудивительно, что и авторы учебников по драматургии даже сегодня напропалую цитируют «Поэтику» Аристотеля, ведь его понимание драматургии основано практически на

⁴ Аристотель. О душе / Пер. и прим. П. С. Попова. – М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1937. С. 104.

⁵ Там же. С. 89.

тех же воззрениях, какими руководствуются сегодняшние нейропсихологи!

Важно знать, что слова «поэтика» и «поэзия» в своем труде Аристотель употреблял в смысле «драматургия», а «поэт», соответственно, – в смысле «драматург». Что же Аристотель говорил о драматургии?

...трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, так как ведь существует целое и без всякого объема. А *целое* есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало – то, что само не следует по необходимости за другим, а, напротив, за ним существует и происходит по закону природы нечто другое; наоборот, конец – то, что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого, а середина – то, что и само следует за другим и за ним другое. Итак, хорошо составленные фабулы не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться...

...Из фабул одни бывают *простые*, другие – *сплетенные*, ибо и действия, подражания которым представляют фабулы, оказываются как раз таковыми. Простым я называю такое непрерывное и единое действие... в течение которого перемена судьбы происходит без перипетии или узнавания, а сплетенное действие – такое, в котором эта перемена происходит с узнаванием, или с перипетией, или с тем и другим вместе. Все это должно вытекать из самого

состава фабулы так, чтобы оно возникало из раньше случившегося по необходимости или вероятности: ведь большая разница, случится ли это *вследствие* чего-либо или *после* чего-либо⁶.

Внимание! Аристотель был не только вполне осведомлен о вкусах зрителей («Поэты подчиняются в своих произведениях вкусам зрителей»). Прекрасно (как мы только что поняли) зная, как работает мозг человека – нашего читателя, зрителя, слушателя, Аристотель вывел ставшие классическими правила драматургии, учитывающие особенности эмоционального восприятия человека.

Откуда мы, например, знаем о том, что у интересной истории обязательно должен быть главный герой, к которому привлекается основное внимание читателя, слушателя или зрителя, причем это не просто какой-то очень хороший или очень интересный человек – это может быть не очень хороший, плохой и очень плохой человек? Да от Аристотеля же! Ведь это он написал: «...все подражатели подражают действующим лицам, последние же необходимо бывают или хорошими, или дурными (ибо характер почти всегда следует только этому, так как по отношению к характеру все различаются или порочностью, или добродетелью), – то, конечно, подражать приходится или лучшим, чем мы, или худшим,

⁶ Аристотель. Риторика / Пер. О. П. Цыбенко, под ред. О. А. Сычева и И. В. Пешкова; Поэтика / Пер. В. Г. Апелльрота, под ред. Ф. А. Петровского. – М.: Лабиринт, 2000. С. 156–159.

или даже таким, как мы...»⁷

А почему нам интересно следить за приключениями – всегда стрессовыми, часто весьма неприятными – героев произведений искусства? Оказывается, наша потребность в стрессе восходит к тем же древним временам, когда у нас появился неокортекс. Знаменитый режиссер Александр Митта в своей прекрасной книге «Кино между адом и раем» прекрасно сформулировал это, опираясь на теорию стресса канадского эндокринолога Ганса Селье (1907–1982).

В книге «Стресс без дистресса» Селье писал:

Существует стереотипная физическая модель ответа на стресс независимо от его причины. Исход взаимодействия со средой зависит в такой же мере от наших реакций на стрессор, как и от природы этого стрессора. Нужно осуществить разумный выбор: или принять брошенный вызов и оказать сопротивление, или уступить и покориться...

...Разным людям требуются для счастья различные степени стресса. Лишь в редких случаях человек склонен к пассивной, чисто растительной жизни. Даже наименее честолюбивые не довольствуются минимальным жизненным уровнем, обеспечивающим лишь пищу, одежду и жилье. Люди нуждаются в чем-то большем.

И далее:

⁷ Там же. С. 150.

Стресс – это аромат и вкус жизни. Поскольку стресс связан с любой деятельностью, избежать его может лишь тот, кто ничего не делает. Но кому приятна жизнь без дерзаний, без успехов, без ошибок? Кроме того... некоторые виды деятельности обладают целебной силой и помогают держать механизмы стресса «в хорошей форме».

И наконец:

К каким бы целям мы ни стремились, связь между стрессом и достижением цели... несомненна...⁸

И вот как применительно к драматургии эти идеи развивает Митта:

Что открыли ученые, исследовав кинозрителей? Оказывается, у них в мозгу во время просмотра фильмов возникают слабые биотоки стресса. В сотни, может быть, в тысячи раз более слабые, чем стресс в реальности. Но этот кажущийся стресс целителен. Он дает нам радость, потому что снимает напряжение, облегчает душу, позволяет бороться и побеждать в воображаемой стае телевизионных сериалов и изысканных драм.

Что же лучше всего подключает зрителей к экрану? Человек в драматической ситуации. Это происходит помимо сознания. Оно заложено в программу нашего поведения. Как только я вижу человека в беде, я оказываюсь в воображаемом стрессе, рядом с ним и

⁸ Селье Г. Стресс без дистресса / Пер. И. Хорол, А. Лук. – М.: Прогресс, 1982.

вместе с ним ищу выход. Конечно, чем этот человек мне ближе и понятней, тем подключение полней. Но практически я подключаюсь к каждому, кто испытывает стресс. Моя программа стресса работает без моего волевого участия. В нее заложен стадный инстинкт.

На этой базовой основе и построены все контакты со зрителями драмы. Стресс – это основа для моего сопереживания персонажам в драматической ситуации. Если герои находятся в драматической ситуации, я наиболее полно идентифицирую себя с ними⁹.

Что же такое драматургическая ситуация? Основная функция главного героя произведения заключается в том, чтобы иметь цель и всеми силами ее добиваться. Важно, чтобы достижению этой цели мешали внешние силы – они называются антагонистическими. Правда, герой может и сам себе мешать – такой конфликт называется внутренним. Так или иначе, любая история – это история о том, как ее главный герой добивается своей цели, преодолевая при этом массу препятствий, и, попадая в ситуации противоречивого, жестокого, неприятного выбора, принимает трудные, сложные, безжалостные решения для того, чтобы прийти к своей цели.

Итак, четыре главные составные части любой истории: герой, его цель, его путь к этой цели и внутренние либо внешние силы, которые мешают ему ее достичь. Уберите любой

⁹ Митта А. Н. Кино между адом и раем: Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... – М.: Зебра Е, 2005. С. 55.

компонент – история разваливается. Не может быть истории без главного героя, не может быть истории без цели главного героя, не может быть истории без того, чтобы герой добивался этой цели, неинтересны истории, в которых герою ничто не мешает. Из этого набора факторов и складывается основной конфликт произведения. Любую книгу или пьесу, любой фильм можно описать одним-двумя предложениями, рассказав, кто главный герой, какова его цель, кто ему мешает в достижении этой цели и что случится, если достигнуть цели не получится. Если выраженный таким образом основной конфликт достаточно остер, история, основанная на этом конфликте, может получиться удачной. Но достаточно ли этого, чтобы книга или фильм состоялись?

Давайте вспомним знаменитый диалог сценариста, продюсера и редактора из фильма **«Бульвар Сансет»** Билли Уайлдера (1950). Примерно на шестой минуте безденежный сценарист Гиллис приходит в Paramount Pictures к продюсеру Шелдрейку в надежде продать ему свой халтурный сценарий под названием «Грязная игра». Продюсер тут же вызывает Бетти из редакторского отдела, чтобы узнать, что она думает о сценарии Гиллиса, – и та выкладывает все еще до того, как продюсер успеет представить ей сценариста.

Бетти. Здравствуйте, мистер Шелдрейк. Вот «Грязная игра» и моя выжимка из нее на две страницы. Но это не стоит вашего внимания.

Шелдрейк. Почему?

Бетти. Это пустышка.

Шелдрейк. Кстати, познакомьтесь с мистером Гиллисом, который это написал. (*Гиллису*) Это мисс Креймер.

Бетти (*в диком смущении*). Вообще-то Шейфер. Бетти Шейфер... Сейчас бы под землю провалиться...

Гиллис. С радостью помогу.

Бетти. Извините, мистер Гиллис, но мне действительно не понравилась ваша история. Я нахожу ее пошлой и неинтересной.

Гиллис. А что вам нужно? Джеймс Джойс? Достоевский?

Бетти. Просто я считаю, что фильмы должны быть о чем-то.

Гиллис. А, вы из тех, кому нужны все эти темы, идеи? Просто истории не подходят, да? Вы бы и «Унесенных ветром» забраковали!

Шелдрейк (*с горечью*). Нет, это сделал я. Я тогда решил – кто станет смотреть кино про Гражданскую войну?

Бетти. Мне не понравилась «Грязная игра», потому что я наслышана о вас, о вашем таланте.

Гиллис. Теперь уже не до таланта. Я выжить пытаюсь!

Бетти. И поэтому нужно в очередной раз перекраивать старый сюжет?

Шелдрейк. Давайте только без этого... Вы сейчас говорите, как эти нью-йоркские критики... Благодарю вас, мисс Креймер.

Бетти. Шейфер. До свидания, мистер Гиллис.

Гиллис (*с сарказмом*). В следующий раз я вам принесу «Нагие и мертвые»^{10, 11}.

Мне как профессиональному сценаристу всегда больно смотреть эту сцену. Ведь Гиллис пришел к продюсеру с тем, что он считал хорошей историей, и был вынужден через три минуты просить у него взаймы триста долларов... Но Бетти не зря забраковала поделку Гиллиса – а Шелдрейк не зря поминал нью-йоркских критиков. Важнейшая концепция драматургии заключается в том, что любое произведение любого вида искусства, включая литературу, театр и кино, должно на доступном ему языке рассказывать о чем-то большем, чем кажется на первый взгляд. В фильме должно быть то, что мы называем «основной темой», или «управляющей идеей» (она же «высказывание» и «сверхзадача»). Что это такое?

Когда режиссер Фрэнсис Форд Коппола сдавал на студию Paramount Pictures фильм «**Крестный отец**» (1972) по роману Марио Пьюзо, он предполагал, что продюсеры хотят получить обычный гангстерский фильм. Поэтому, несмотря на то что Коппола отснял все сцены, которые фигурировали в сценарии, то есть и те, где фигурировали семья, застолье, дети и т. п., он не считал нужным включить их в режиссерскую версию фильма. Коппола отдал продюсерам двухчасовой ва-

¹⁰ Знаменитый роман Нормана Кингсли Мейлера (1948). – *Здесь и далее примечания автора.*

¹¹ Перевод диалога К. Ахметова.

риант картины, насыщенной жестокими сценами...

В итоговом варианте фильма все эти сцены остались – и это совершенно оправданно, ведь он рассказывает о становлении нового мафиозного «дона», пришедшего на замену отцу и уничтожившего в жестокой межклановой войне глав других семейств. Кульминация фильма – крещение младенца, параллельно смонтированное со сценами кровопролитных убийств руководителей враждебных кланов. В результате Майкл Корлеоне (Аль Пачино) становится не только крестным отцом ребенка, но и новым крестным отцом мафии. Его цель достигнута...

И это трагедия, ведь Майкл – герой войны и честный человек. Он попросту вынужден был возглавить семейный «бизнес» – после тяжелого ранения отца (Марлон Брандо) это больше никому было сделать. Если бы Майкл не добился своей цели, его семью ждал бы крах. Но его успех – еще хуже, чем поражение, он означает, что Майкл пожертвовал ради семьи всеми своими идеалами и убеждениями.

Понимая это, дальновидный продюсер Роберт Эванс настоял на том, чтобы Коппола вставил в фильм на 50 минут больше сцен о семье, чем было в первоначальном режиссерском варианте. Формально «Крестный отец» остался гангстерским фильмом, но в историю киноискусства он вошел не поэтому, а потому, что, как ни странно, это – шедевр кино о семье.

Выходит, что управляющую идею фильма можно опреде-

лить как «то, о чем на самом деле кино».

Работа над любым произведением, будь то повесть, роман или киносценарий, – всегда очень личная вещь. Только автор понимает свой замысел настолько, чтобы знать, стоит ли нарушить в произведении правила драматургии, нужно ли выстраивать арку героя и если да, то как ее выстраивать, меняется герой или он раскрывается. Важно увлечь зрителя историей и рассказать ее до конца так, чтобы в финале он получил удовлетворение.

Итак, в этом коротком вступлении мы успели обсудить несколько важных концепций – структуру произведения, главного героя, основной конфликт, управляющую идею – и даже упомянули некий специфический «язык», который должен быть присущ тому или иному виду искусства. Давайте теперь попробуем разобраться в этих понятиях чуть подробнее.

Основной конфликт

Давайте немного проясним, откуда берется драматургическая ситуация.

Мы уже знаем о том, что для создания драматургической ситуации нужно, чтобы главный герой произведения имел **цель**. Под целью имеется в виду не некая туманная цель, которой хорошо было бы когда-нибудь достичь, а **задача** – то есть проблема, которую герой совершенно точно будет всеми силами решать во что бы то ни стало. Далее, очень важно, чтобы достижению этой цели мешали некие антагонистические силы. Наконец, исключительно важно, чтобы героя гнал к осуществлению цели не просто какой-то там каприз, – он должен сознавать, каких эпических масштабов катастрофа ждет его, если он не добьется успеха (**ставка**).

Главный герой или **главная героиня (протагонист)** – центральное действующее лицо фильма, за действиями которого в первую очередь наблюдают зрители. Как правило, характеризуется конкретной целью, которую он настойчиво преследует, преодолевая препятствия в ходе истории.

Антагонист – противник главного героя на пути достижения его целей. Противодействие протагониста и антагониста создает основной конфликт истории.

Основной конфликт – противоречие, которое возникает, когда главный герой добивается своей цели, антагонист

препятствует ему, оба обладают ясной мотивацией и осознают последствия возможной неудачи.

Так и формулируется основной конфликт произведения:

- кто герой;
- что он хочет;
- что ему мешает;
- какова цена неудачи.

Эта краткая формула на языке сценаристов и тех, кто читает их творения (редакторы, режиссеры, продюсеры и все остальные кинематографисты), называется **логлайн**. Обычно логлайн включают в «заявку» – короткий документ, в котором очень кратко сведены основные события истории. Заявки приходится писать потому, что ни у кого – ни у редакторов, ни у продюсеров, ни у режиссеров – нет времени читать все сценарии, которые попадают на киностудии. Из всего входящего потока заявок отбираются самые подходящие. «Подходящими» в данном случае становятся наиболее оригинальные истории, примерно отражающие то направление, в котором хотело бы работать руководство киностудии (продюсер), и при этом написанные максимально внятно. Студийное руководство тексты не читает, а просматривает, поэтому писать заявки нужно очень доходчиво и очень лаконично; они должны быть не длиннее двух страниц. Авторские представления о мире героев, их предыстории и взаимодействиях друг с другом прикладываются к сценарию в ви-

де отдельного документа, который на киножаргоне называется «библия персонажей». Она помогает понять предысторию героев и суть их взаимоотношений. В заявке все эти подробности придется опустить.

Кроме того, на данном этапе важно разграничить задачу героя в фильме и его «сверхзадачу» – задачу, выходящую за рамки сюжета, – и не путать одно с другим. Задача Гамлета в рамках трагедии Шекспира – отомстить за своего отца и покончить с Клавдием. Его сверхзадача, в строгом соответствии с текстом пьесы, – «соединить обрывки дней», между которыми порвалась «связующая нить», а понимать ее можно по-разному, например добиться того, чтобы его родная Дания перестала быть «тюрьмой». Но продюсеру вы не объясните, что ваш герой хочет и сокрушить могущественного олигарха, и «мира во всем мире», – нужно остановиться на том, что происходит в рамках истории.

Важно понимать, что конфликт, положенный в основу произведения, необязательно должен быть открытым конфликтом между главным героем-протагонистом и его противником-антагонистом. Выделяют следующие виды конфликтов:

● **Внутренний** – конфликт героя с самим собой. Если человек борется с собственными внутренними врагами, с собственными демонами, преодолевает собственные противоречия, такой конфликт называется внутренним.

Герой фильма «Гражданин Кейн» (реж. Орсон Уэллс,

1941) еще в детстве был против собственного желания оторван от семьи – все, что он с тех пор предпринимал, было попыткой компенсировать эту невосполнимую утрату.

Герой фильма **«Девять дней одного года»** (реж. Михаил Ромм, 1962), физик-ядерщик, знает, что дальнейшая работа в науке чревата для его здоровья смертельными осложнениями, но не может не продолжать исследования.

Герои фильмов тетралогии одиночества и некоммуникабельности Микеланджело Антониони – **«Приключение»** (1960), **«Ночь»** (1961), **«Затмение»** (1962), **«Красная пустыня»** (1964) – испытывают сильнейший внутренний разлад, который сказывается на их способности существования в обществе и общения с другими людьми.

Сложный внутренний конфликт примыкает к экзистенциальному (см. ниже) и переходит в него (психологи, как правило, объединяют внутренний и экзистенциальный конфликт, но цели драматургии все-таки несколько шире).

● **Межличностный** – конфликт с членом семьи, другом, коллегой, соперником, врагом и т. п. Проще говоря, межличностный конфликт – это конфликт с любым героем-противником. Это самый простой конфликт.

Популярный роман Майн Рида **«Всадник без головы»** и поставленный по нему фильм (1973) Владимира Вайнштока основаны на простейшем межличностном конфликте: главный герой, простой ковбой-мустангер (то есть пастух-конеvod) Морис Джеральд, и его антагонист, капитан

Кассий Колхаун, любят одну и ту же богатую девушку, Луизу Пойндекстер.

Герои всех фильмов, перечисленных в описании внутреннего конфликта, вступают в межличностные конфликты, и это неслучайно. Описание внутреннего конфликта – сложная задача. Как передать конфликт с самим собой? Через закадровый голос, который отображает мысли героя? Это самое худшее и нерабочее решение. Передать внутренний конфликт героя можно только посредством происходящих с ним событий – при помощи персонажей, с которыми он общается, через вещи, обстановку, состояние природы, ситуацию в мире и т. д.

● **Внеличный** – конфликт с обществом или с группой лиц, которая может представлять собой коллективного или символического героя, такого как социальные институты, государство, религиозные структуры, преступные группировки, силы природы и т. п.

В фильме Сергея Эйзенштейна **«Броненосец „Потемкин“»** (1925) развивается конфликт между коллективными героями – матросами мятежного корабля и властью, представленной офицерами броненосца и солдатами царской армии. В поддержку матросов выступает третий коллективный герой – жители Одессы.

Аналогично в фильме Карла Теодора Дрейера **«Страсти Жанны д'Арк»** (1928), многие решения которого навеяны картиной **«Броненосец „Потемкин“»**, противник главной

героини – коллективный антагонист, представленный церковными судьями и английским офицером (все – исторические лица, хотя их имена по ходу действия не называются), а также безымянными монахами и солдатами, а безмолвным союзниками героини становятся жители Руана.

Лучшие фильмы-катастрофы, такие как **«Метрополис»** (реж. Фриц Ланг, 1927), **«Красная палатка»** (реж. Михаил Калатозов, 1969), **«Титаник»** (реж. Джеймс Кэмерон, 1997), наряду с колоссальными силами безжалостных стихий, с которыми почти невозможно бороться, показывают зрителям не менее чудовищные силы деспотических социальных систем, порабоощающих героев. Затопление Метрополиса происходит из-за бунта бесправных рабочих против пользующихся всеми благами цивилизации хозяев; командование не позволяет главе полярной экспедиции Умберто Нобиле организовать спасение остальных выживших из «красной палатки»; гибель «Титаника» и ее ужасные последствия вызваны как амбициозностью и недальновидностью главы пароходной компании, так и классовым разделением общества. Точно следующий классическим примерам мини-сериал **«Чернобыль»** (авт. сценария Крейг Мейзин / реж. Йохан Ренк, 2019) показывает аварию на атомной электростанции и ее последствия как диагноз любому обществу, которое прикрывает лозунгами свою экономическую неэффективность.

● **Экзистенциальный** – острый кризис личности, которая не может примириться со способом своего существова-

ния, конфликт с самой Вселенной, с миром, с богом. На каком-то уровне внутренний и экзистенциальный конфликты смыкаются (что вполне соответствует философии «Бог внутри нас»). Если вам нравятся упрощенные формулировки, то можете считать, что если при внутреннем конфликте герой «не хочет так жить», то при экзистенциальном он «не может так существовать».

В романе Никоса Казандзакиса «Последнее искушение» и в фильме **«Последнее искушение Христа»** (реж. Мартин Скорсезе, 1988) главный герой пытается разрешить внутренний конфликт, вызванный страхом, сомнениями и отчаянием. Его борьба оборачивается экзистенциальным конфликтом, и, только разрешив этот конфликт, он становится тем Христом, который известен нам по Евангелиям.

Конфликт Родиона Раскольникова в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского, который пытается доказать самому себе, что он не «тварь дрожащая», а «право имеет», можно трактовать – как и у его наследников из фильмов **«Веревка»** (реж. Альфред Хичкок, 1948) и таких картин Вуди Аллена, как **«Матч-пойнт»** (2005), **«Сенсация»** (2006), **«Мечта Кассандры»** (2007), **«Иррациональный человек»** (2015), – и как внутренний, и как экзистенциальный.

Развитый экзистенциальный конфликт главного героя демонстрируют такие фильмы, как **«Серьезный человек»** (реж. Джоэл Дэвид Коэн и Итан Дженеси Коэн, 2010) и **«При-**

зрачная нить» (реж. Пол Томас Андерсон, 2017).

Совершенно естественно, что герой, находящийся в экзистенциальном конфликте, вступает в межличностные и внеличностные конфликты, а состояние внешней среды будет выражать, подчеркивать и достраивать основной конфликт.

Александр Червинский в своем классическом учебнике «Как хорошо продать хороший сценарий» пишет:

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»)

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 известный 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 «Вздыхающемся аде», город, терроризируемый акулой, в «Челюстях»). Затем вы начнете искать характер, чтобы лучше рассказать вашу историю, или сюжет, чтобы лучше выразить качества вашего героя¹².

К этим предположениям я добавил бы и такие:

«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» (реж. Владимир Меньшов, 1980).

«Что, если простой советский студент, комсомолец и активист, попадет под обаяние „неформалки“ из запрещенной субкультуры любителей джаза?» – «Стиляги» (реж. Валерий Тодоровский, 2008).

«Что, если простой советский пэтэушник Витя окажется талантливым и амбициозным автором песен и музыкантом, более оригинальным и самобытным, чем признанные лидеры рок-подполья?» – «Лето» (реж. Кирилл Серебренников, 2017).

Чтобы как-то назвать самые удачные идеи для кино, придумали термин *high-concept* («высокая идея»). Например – герой возвращается в один и тот же день, пока не проживет его без ошибок. Конечно, это **«Зеркало для героя»** (реж.

¹² Червинский А. М. Как хорошо продать хороший сценарий: придумай историю, которая понравится всем. – М.: АСТ, 2019. С. 33–34.

Владимир Хотиненко, 1987) и «**День сурка**» (реж. Харольд Рэмис, 1993). Общепринятого русского перевода у термина high-concept нет. В профессиональном сообществе бытует, например, термин «самоигральная история», но общепринятым назвать его нельзя.

Идеи, которые не подходят под определение high-concept, классифицируются как low-concept (у нас иногда говорят: «история на исполнение»). Хотим еще раз акцентировать внимание читателя на том, что high-concept не предполагает чего-то невиданного, очень дорогого и с крутыми спецэффектами, а его противоположность, low-concept, вовсе не обязательно ограничивается историями обычных людей. Кроме того, идея уровня high-concept совсем не гарантирует того, что ее нельзя испортить исполнением. Большинство фильмов, включая весьма успешные картины и общепризнанную классику, основаны не на high-concept, а на хороших, тщательно написанных сценариях.

Может показаться, что high-concept – это нечто невероятное, вроде «**Звездных войн**» (реж. Джордж Лукас, 1977). Но идею «Звездных войн» (космическое фэнтези, в котором действуют воины наподобие самураев) вряд ли можно назвать настоящим high-concept. Только исполнение этой идеи, реализованное ее автором, Джорджем Лукасом, показало весь ее потенциал. В другом исполнении – например, с низкокачественными спецэффектами на уровне кинофантастики 1950-х годов – она бы не сработала.

Аналогично ничего такого уж «высокого» нет в **«Криминальном чтиве»** (реж. Квентин Тарантино, 1993), которое, если его «распутать», оказывается историей профессионального боксера, дважды продавшего один и тот же договорной матч – на поражение и на победу. Эта идея сработала именно в исполнении Квентина Тарантино. Основной конфликт этой истории, если рассказывать ее в хронологическом порядке, завершается в тот момент, когда Бутч и Фабиана на чоппере Зеда исчезают вдали...

Кстати, важно понимать, что основной конфликт фильма обязательно должен быть завершен – иначе история не будет рассказана до конца! Расхожее определение «открытый финал» не означает, что можно бросить историю, не завершив основной конфликт. То, что Крис Кельвин в **«Солярисе»** Андрея Тарковского (1972), равно как и **«Солярисе»** Стивена Содерберга (2002), на самом деле не возвращается домой, потому что он остается на Солярисе, не означает, что основной конфликт истории не завершен. Внутри себя герой **«Соляриса»** Тарковского благодаря столкновению с собственной совестью проходит долгий и трудный путь от «бухгалтера» (как его называл пилот Бертон) – человека без чувств, которому все безразлично, – до настоящего человека, который нашел свою совесть, вернул себе человеческое лицо и хочет вернуться домой. Не зря финальная сцена в фильме Тарковского решена как рембрандтовское **«Возвращение блудного сына»**. А то, что это возвращение иллюзорно-

но, на самом деле не столь важно, главное, что герой прошел этот путь внутри себя. На этом Тарковский ставит точку, и такой финал на самом деле не является «открытым».

«Открытый» финал обычно подразумевает, что жизнь героя или героев будет продолжаться, они будут решать новые задачи, вступать в новые отношения и т. п. Но основной конфликт произведения обязательно должен быть разрешен.

Итак, драматургическое произведение не может существовать без конфликта, а говоря точнее – без *развития конфликта*. Если конфликт существует как бы сам по себе, а герои не обращают на него внимания и занимаются своими повседневными делами, это равносильно отсутствию конфликта – иными словами, отсутствию истории.

Еще одно уточнение. Поскольку кино – единственное искусство, кроме музыки и театра, которое обладает фактором времени, то развитие конфликта для кино – это развитие конфликта *во времени*.

Главный герой

Можно ли написать книгу или снять фильм просто о хорошем человеке, у которого в жизни все хорошо – хорошая работа, хороший дом, хорошие друзья? К сожалению, смотреть и читать такое никто не будет, потому что это неинтересно. Даже Евангелия из состава Нового Завета, которые рассказывают примерно о таком герое, построены как трагедии – пока не наступает счастливый финал.

Автор канонического российского учебника для начинающих сценаристов Александр Молчанов настаивает на том, что:

...героя нужно посадить на СТaНЦию:

Сокровище→Тайна→а→Недостаток→Цель→и→я =
СТaНЦия

Может быть герой без тайны? Может. Но это будет не такой интересный герой.

Возможен герой без недостатка? Возможен. Но за него никто не будет переживать, ведь он неуязвим.

Может герой не иметь сокровища? Может. Но никто не захочет быть на него похожим.

Может быть герой без цели? Не может. Потому что тогда это будет не герой. При этом цель у него может быть вовсе не геройская. Главное, чтобы она была

понятна зрителю¹³.

О **цели** героя мы уже поговорили. Стоит добавить: самый простой анализ практически любого произведения показывает, что подлинная цель главного героя крайне редко становится известна с самого начала. Частный детектив Сэм Спейд из **«Мальтийского сокола»** Джона Хьюстона (1941) по роману Дэшила Хэммета поначалу берется всего лишь навсего распутать несложное семейное дело, но вскоре оказывается вовлечен в крайне опасную ситуацию, в которой его клиентка становится его же смертельным врагом. Моро из фильма **«Игла»** (реж. Рашид Нугманов, 1988) приезжает в Алма-Ату, чтобы получить причитающиеся ему деньги с должника по имени Спартак, но очень скоро для него становится гораздо важнее помочь своей бывшей подруге Дине избавиться от наркотической зависимости – и от влияния наркоторговцев. А Максим Каммерер из романа Аркадия и Бориса Стругацких **«Обитаемый остров»** и поставленных по нему режиссером Федором Бондарчуком фильмов **«Обитаемый остров»** (2008) и **«Обитаемый остров: Схватка»** (2009) проходит целую цепочку частных или ложных целей – сначала он хочет только выжить на незнакомой планете, потом пытается служить добру в рядах местной национальной гвардии, затем переходит на другую сторону и помогает местным изгоям-террористам... Лишь после долгого поиска

¹³ Молчанов А. В. Букварь сценариста: как написать интересное кино и сериал. – М.: Эксмо, 2020. С. 21.

правды Каммерер ставит перед собой окончательную цель – уничтожить местную систему волнового психотехнического контроля сознания народа и свергнуть правительство. В финале, впрочем, выясняется, что и эта цель была ложной.

Различные варианты последовательности изменений цели героя в драматургии превосходно описаны в книге Кэти Мари Уэйланд «Создание арки персонажа». Уэйланд выделяет три типа арок:

Положительная арка

Это наиболее популярная арка персонажа, чаще всего вызывающая сильное сопереживание. Изначально главный герой испытывает ту или иную степень неудовлетворенности и нежелания признавать факты. В течение истории он будет вынужден пересмотреть взгляды на самого себя и на мир – в итоге победит внутренних демонов (а заодно, вероятно, и внешних соперников) и в финале завершит арку, изменившись в положительном ключе.

Плоская арка

Во многих известных произведениях есть персонажи, к образу которых особенно нечего добавить. Они уже герои и не нуждаются в сколь-нибудь заметном личностном росте, чтобы достичь внутренней силы для победы над внешними врагами. Эти персонажи практически не меняются на всем протяжении истории, что делает их арки статичными, или «плоскими». Такие герои выступают катализаторами для изменения мира в истории, делая более яркой эволюцию второстепенных

персонажей.

Отрицательная арка

Отрицательная арка предлагает, пожалуй, больше всего вариантов – хотя на самом элементарном уровне это положительная арка, перевернутая с ног на голову. Вместо героя, который учится на своих ошибках и становится лучше, отрицательная арка представляет персонажа, который в конце истории оказывается хуже, чем в начале¹⁴.

В российском сценарном сообществе любят подискутировать о том, нужна ли арка героя – ведь герой по ходу истории далеко не всегда меняется. Термин «плоская арка» отвечает на этот вопрос. Но не зря Уэйланд пишет и о личностном росте или деградации героев. Приближаясь к своей цели, герои могут меняться – но могут и не меняться, поэтому выделяют два типа героев, которые принято условно называть **мольеровским** и **шекспировским**. Считается, что герои комедий Мольера в ходе событий его пьес постепенно *раскрывают* свои характеры, но не меняются, в то время как герои произведений Уильяма Шекспира меняются – *развиваются*. Мольеровские герои встречаются в кинокомиксах, франшизах (в данном случае имеются в виду серии фильмов, связанных друг с другом одной и той же темой и одними и теми же главными героями), ситкоммах. В драматическом кино герои обычно шекспировские, жанр диктует необходимость транс-

¹⁴ Уэйланд К. М. Создание арки персонажа. Секреты сценарного мастерства: единство структуры, сюжета и героя. – М.: Альпина нон-фикшн, 2020. С. 10–11.

формации героя во взаимодействии с другими персонажами и обстоятельствами.

Остальные буквы «СТАНЦИИ» Александра Молчанова позволяют создать так называемого объемного персонажа. Для того чтобы герой был похож на нормального человека, у него обязательно должны быть **недостатки** – именно они отличают настоящих живых людей от придуманных идеальных персонажей. Даже отрицательные герои в таких фильмах, как **«Крестный отец»** (реж. Фрэнсис Форд Коппола, 1972), **«Однажды в Америке»** (реж. Серджо Леоне, 1984) или **«Бумер»** (реж. Петр Буслов, 2003), интересны нам, потому что это живые люди, у которых есть цель, у которых есть эмоции и с которыми мы можем идентифицироваться, – в отличие от героев, у которых нет недостатков.

У положительного героя тоже могут и должны быть недостатки. Он может быть несдержан, нетерпелив, вспыльчив, у него могут быть нелады с семьей, он может не уметь довести дело до конца, что мешает ему добиться цели. Но это всегда реальный человек – «этим и интересен». Даже у различных кинематографических воплощений Христа есть те или иные недостатки! В **«Евангелии от Матфея»** (реж. Пьер Паоло Пазолини, 1964), **«Последнем искушении Христа»** (реж. Мартин Скорсезе, 1988 г.) или **«Страстях Христовых»** (реж. Мел Гибсон, 2004) Христос – живой человек.

Само понятие арки героя диктует, что, если «хорошего» героя поначалу показать «плохим», это сделает его более

«объемным». Аналогично на пользу «плохому» герою пойдет, если для начала он сделает что-нибудь хорошее.

Тайна героя – необязательно некий страшный «скелет в шкафу». Чаще всего тайна – это то, что постепенно становится известным зрителю по ходу сюжета. Если постепенно, от сцены к сцене, выдавать зрителю кусочки этой тайны (сценаристы называют их «битами»), то зритель не оторвется от фильма, потому что после получения каждого очередного драматургического бита ему будет интересно получить следующий. Тайна Нормана Бейтса из романа «Психо» Роберта Блоха, фильма «**Психо**» Альфреда Хичкока (1960) и других экранизаций этого сюжета в том, что его жестокая мать на самом деле мертва и живет внутри его собственного сознания. Тайна Криса Кельвина из повести «Солярис» Станислава Лема и одноименных фильмов Андрея Тарковского (1972) и Стивена Содерберга (2002) в том, что его жена Хари покончила жизнь самоубийством. Тайна О Дэ-су из фильма «**Олдбой**» (реж. Пак Чхан-ук, 2003) в том, что он стал причиной смерти сестры своего одноклассника¹⁵.

Но тайна необязательно должна быть настолько страшной. Себ из фильма «**Ла-Ла Ленд**» (реж. Дэмьен Шазелл, 2016) мечтает открыть собственное джаз-кафе – когда эта тайна раскрывается, мы понимаем, что это и есть его цель. Звезда ленинградского подпольного рока Майк из фильма «**Лето**» (реж. Кирилл Серебренников, 2018) осознает, что на са-

¹⁵ Oldboy (англ.) – одноклассник.

мом деле он не оригинален, его музыка повторяет находки британских и американских групп. А герой фильма **«Майкл Клейтон»** (реж. Тони Гилрой, 2007), который служит в юридической фирме «специалистом по решению проблем», тяготится своей работой и не может забыть, что в прошлом он – талантливый судебный адвокат.

Так называемое **сокровище** можно также назвать «сверхсилой» – как у супергероев из комиксов. На самом деле у каждого из нас есть какая-нибудь сверхсила: кто-то умеет хорошо писать, кто-то умеет интересно рассказывать, кто-то здорово готовит, а кто-то просто очень красив и т. д. Князь Александр из фильма **«Александр Невский»** (реж. Сергей Эйзенштейн, 1938) не просто блестящий полководец, он наделен подлинным даром объединять людей и вести их к победе. А Буратино из «Золотого ключика» А. Н. Толстого и, например, фильма **«Приключения Буратино»** (реж. Леонид Нечаев, 1975), никогда не сдаётся, он обладает абсолютно железной волей к победе.

Если сокровище героя изначально было скрыто от зрителя и появилось постепенно, то это еще и тайна. Луиза Бэнкс из повести «История твоей жизни» Теда Чана и фильма **«Прибытие»** (реж. Дени Вильнёв, 2016) – гениальный ученый-лингвист, но по ходу раскрытия сюжета выясняется, что у нее есть еще одно сокровище: она воспринимает прошлое, настоящее и будущее как единое целое, это также и ее тайна.

Конечно, всего этого недостаточно для того, чтобы герой фильма стал похож на реальную личность. Глубокое описание героя в рамках драматургического произведения – через поведение, события, реакции, решения, диалоги – непростая задача.

При создании несложных жанровых произведений, в которых характеры героев нередко подменяются их функциями, зачастую помогает картина распределения ролей, основанная на так называемом треугольнике Карпмана (рис. 2), придуманном для описания социального и психологического взаимодействия настоящих людей в обществе и трудовых коллективах. Например, герой упомянутого «Мальтийского сокола» знакомится с «жертвой» – беззащитной женщиной. «Жертве» угрожает «агрессор», и герой становится «спасителем». Однако беззащитная особа оказывается роковой женщиной и из «жертвы» превращается в «агрессора», а «спаситель» сам становится «жертвой» и вынужден искать в себе силы и возможности, чтобы победить.

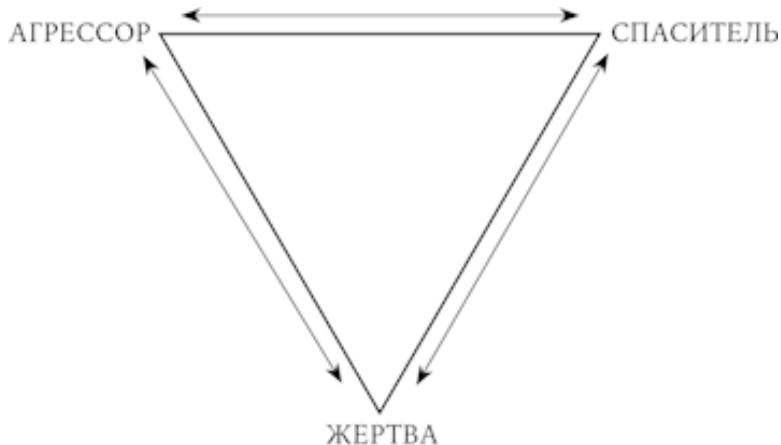


Рис. 2. Треугольник Карпмана

Один из популярных способов придать героям какие-то черты, делающие их похожими на реальных людей, – наделять их чертами интровертов и экстравертов. Хорошо работает система классических темпераментов:

- «холерик»: порывистый и неуравновешенный;
- «флегматик»: спокойный и уравновешенный;
- «сангвиник»: подвижный и увлекающийся;
- «меланхолик»: ранимый и впечатлительный.

Казалось бы, элементарно – и все же авторы десятков экранизаций «Трех мушкетеров» Александра Дюма до сих пор с успехом пользуются этой моделью: из фильма в фильм

кочуют холерик д'Артаньян, флегматик Атос, сангвиник Портос и меланхолик Арамис...

Следует отметить концепцию архетипов Карла Густава Юнга. В книге Маргарет Марк и Кэрол Пирсон «Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов»¹⁶ концепция Юнга несколько осовременена с учетом последних достижений в области культуры. Марк и Пирсон делят 12 архетипов Юнга на четыре группы:

1. Типы, которые стремятся структурировать мир: Творец («Инновации»), Правитель («Контроль»), Заботливый («Комфорт»).

2. Типы, которые характеризует связь с окружающим миром: Славный Малый («Принадлежность»), Шут («Наслаждение»), Любовник («Близость»).

3. Типы, которые объединяет «тоска по раю»: Ребенок («Безопасность»), Мыслитель («Понимание»), Искатель («Свобода»).

4. Типы, чья цель – оставить след в мире: Герой («Мастерство»), Маг («Сила») и Бунтарь («Независимость»).

Существуют также различные классификации психотипов, корни которых следует искать в концепции типологии личности все того же Карла Густава Юнга. Широко распространенная на Западе типология Майерс – Бриггс выделяет

¹⁶ Марк М., Пирсон К. Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов / Пер. В. Домнина, А. Сухенко. – СПб.: Питер, 2005. С. 33.

16 типов личности, обозначаемых буквенными индексами.

Впрочем, здесь уже важны не источники и авторы классификаций, а то, насколько они помогают драматургу добиться своих целей. Например, в одной из распространенных классификаций всего семь психотипов. Считается, что человек с *истероидным* психотипом всегда притягивает к себе внимание, любит эффектную речь и красивые слова; насквозь правильный *эпилептоид* живет по регламенту и обожает порядок; жесткий лидер-*параноид* движется к результату, как танк, подавляя самых слабых; беспорядочные *шизоиды* руководствуются собственной логикой и живут в своем личном мире; *гипертимы* энергичны и подвижны; *эмотивы* чувствительны, искренни и эмпатичны; *тревожные* мнительны, педантичны и склонны к перестраховке. А в так называемой классификации NASA всего шесть типов:

- «Мечтатели»: художественные натуры, креативны, не отличаются техническими или аналитическими способностями.

- «Бунтари»: люди, стремящиеся переделать мир, источники проблем.

- «Реагирующие»: очень чувствительны к чувствам других, мечтают сделать всех счастливыми.

- «Промоутеры»: всегда пытаются что-то продать, включая самого себя, доказать, что всегда найдется кто-то, кто их купит.

- «Стоики»: люди, обладающие твердыми убеждениями,

не меняются даже под большим давлением, часто религиозны.

● «Трудоголики»: люди, которые оценивают себя по достижениям.

Главный недостаток всех классификаций в том, что ни одна из них не является исчерпывающей и не гарантирует успеха. Начинаящего сценариста классификации могут запутать. Для некоторых историй характеристика героев вообще ни на что не влияет, для других она очень важна: скажем, Артур Флек из нашумевшего недавно фильма Тодда Филлипса «Джокер» (2019) – безусловно, Бунтарь.

Многим драматургам помогает в работе знание предыстории и прошлого героев – того, о чем никогда не узнает зритель. Это знание проявляется в поступках героев, в диалогах, в подтекстах, оно дает кинофильмам дополнительную правду и позволяет зрителям верить тому, что происходит на экране, – несмотря на то что киногерои не очень похожи на реальных людей, не так выглядят, не так одеваются, не так разговаривают и совсем не так себя ведут. И первые, кто способствует развитию киноправды, – сценаристы.

Управляющая идея

Основная тема, или управляющая идея (высказывание, сверхзадача), фильма – это концепция, которой подчинены его сюжет и основной конфликт. Логлайн, о котором мы говорили в разделе «Конфликт», – как, собственно, и сам основной конфликт произведения – не содержит управляющей идеи. Основная тема, или управляющая идея, больше, чем сюжет фильма. Управляющая идея – это то, что позволяет ответить на вопрос «О чем это кино на самом деле?».

Давайте вспомним классическую «**Касабланку**» (реж. Майкл Куртиц¹⁷

¹⁷ Именно так произносили фамилию Curtiz, хотя в русском языке принято написание Кёртис.

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.