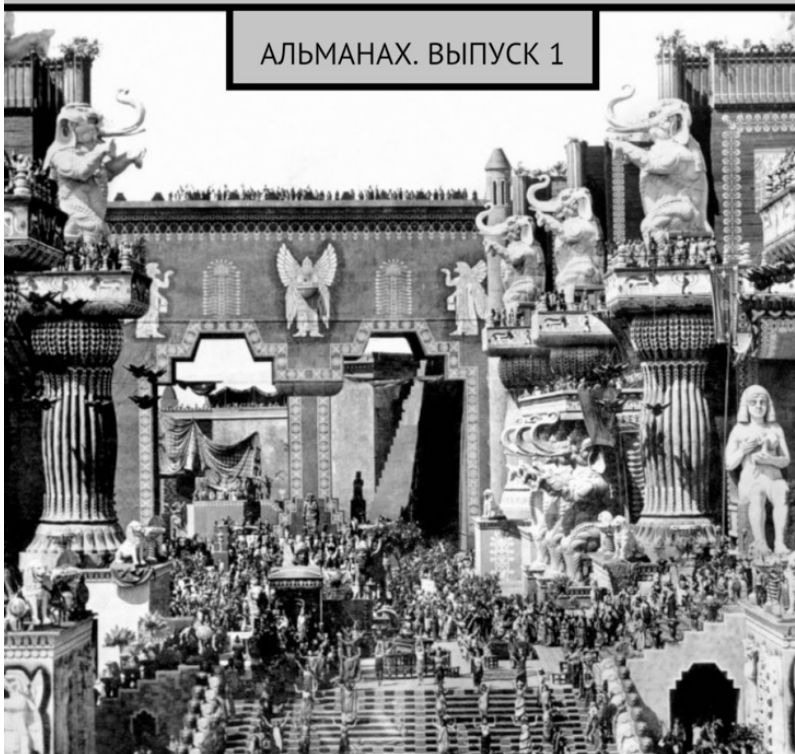


---

# Сценарист

АЛЬМАНАХ. ВЫПУСК 1



# **Коллектив авторов**

# **Сценарист. Альманах, выпуск 1**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=12272387](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=12272387)*  
*ISBN 978-5-4474-3059-7*

## **Аннотация**

Журнал, который вы держите в руках (или видите на ваших мониторах), – это не журнал киносценариев. И не журнал о кино. Во всяком случае, мы не ставили перед собой задачу сделать журнал киносценариев или журнал о кино. Хотя, конечно, мы будем публиковать сценарии и статьи о кино. Но, надеюсь, все-таки в основном мы будем писать о сценаристах и для сценаристов. О наших профессиональных проблемах, нуждах и чаяниях.

# Содержание

Форрест Гамп: книга, фильм и американский миф	6
Идеальный сценарист	33
Конец ознакомительного фрагмента.	36

# Сценарист

## выпуск 1

### Альманах

*Коллеги, привет!*

*Журнал, который вы держите в руках (или видите на ваших мониторах) – это не журнал киносценариев. И не журнал о кино. Во всяком случае, мы не ставили перед собой задачу сделать журнал киносценариев или журнал о кино. Хотя, конечно, мы будем публиковать сценарии и статьи о кино. Но, надеюсь, все-таки в основном мы будем писать о сценаристах и для сценаристов. О наших профессиональных проблемах, нуждах и чаяниях.*

*Работа у нас трудная, нервная, связанная с постоянным давлением на зону честолобия. И довольно редко удается поучаствовать в интересном и глубоком разговоре на профессиональные темы, не скатывающемся в сплетни или жалобы на мерзавцев-продюсеров. Ну вот мы и попробуем этот разговор начать.*

*Да, чтобы не забыть. У нас не будет главного редактора. Я буду заниматься изданием и координацией, а каждый следующий номер будет делать новый дежурный редактор.*

*Самому интересно, что из этого получится.*

*Ваши*

*А. Молчанов*

© Альманах, 2015

Создано в интеллектуальной издательской системе  
Ridero.ru

# Форрест Гамп: книга, фильм и американский миф

**Александр Талал, сценарист («Белка и Стрелка», «Дневной дозор»), писатель («Влюбиться в эльфа и остаться в живых»). Сайт – [alextalal.com](http://alextalal.com)**

Если вы до сих пор не смотрели этот фильм – спойлеры на вашей совести!

Уже не раз наблюдал, как «Форрест Гамп» всплывает в дискуссиях как пример сложного, незаурядного, «непонятно как написанного» сценария. Фильм, не поддающийся анализу. Фильм, который нельзя создать на основе существующих теорий.

Такой эффект бывает результатом успешной адаптации книги в киносценарий, ведь у литературного материала часто больше потенциал индивидуальности, нестандартности, проработанности, он не ориентируется на киношные тенденции и категоризации, не занимается погоней за трендом, не ставит цель «успеть еще в этом году, пока волна не спала». Автор романа вынашивает идеи или собирает материал годами, выражает взгляд, присущий только ему, рассказывает о самобытных персонажах и событиях, не похожих ни на чей опыт. Если эту благодатную почву мастерски пе-

реложить на язык кино – получается хит.

В общем, появилось желание рассмотреть этот сценарий, понять, как он устроен, и отдельно обратить внимание на исходный материал: как видоизменилось книжное жизнеописание Форреста.

Одна из коронных фраз Гампа в фильме: Life is like a box of chocolates. You never know what you gonna get («Жизнь – как коробка шоколадных конфет. Никогда не знаешь, что тебе достанется»). Где эта фраза в книге? Нигде, ее там нет. Вместо этого, первая же строчка романа заявляет обратное: Let me say this: bein a idiot is no box of chocolates («Вот что я вам скажу: жизнь идиота – это вам не коробка конфет»).

Почему это важно? С первого же момента задается тема, настроение, посыл. В книге: «сейчас я вам расскажу, как жизнь меня потрепала». И да, «мытарства» героя подаются под острым соусом сатиры, но посыл задан. Киношная же фраза говорит нам, что жизнь неожиданна, удивительна, привкус у событий разный, но все они в шоколадной оболочке, все они в красивой коробке с ленточкой. И в фильме много трагичного, но посыл задан.

Заодно эта запоминающаяся реплика готовит нас к необычной структуре фильма, скачущей по эпохам и событиям, не связанным, казалось бы, ничем, кроме самого героя. Но про структуру позже.

И тем не менее, дело не только в самой фразе. Она принадлежит матери Гампа, которая тоже очень отличается

от книжной. В романе мама Гамп истерична, сумасбродна, она причитает как клуша, когда Гамп пишет ей из очередного своего приключения («Как же ты можешь такое вытворять со своей бедной мамочкой?!»), и настолько простодушна и темна, чтобы называть сына идиотом (соответственно, и сам он так к себе относится), хотя и периодически искренне гордится его достижениями. Фарсовые события, которые происходят с ней в отсутствие сына, тоже поддерживают ее имидж недалекой, полоумной мамыши из нижних слоёв общества (сгорает ее дом, она оказывается в богадельне, сбегает оттуда с каким-то протестантом...) Вот как говорит Гамп про маму в одном месте романа: «Всё наилучшим образом, мама почти не вопит...» Прямого и глубокого душевного контакта в книжном сюжете у них немного.

Кинематографическая же мать Гампа, оставаясь в том же социальном классе, олицетворяет принятие, безусловную любовь, безграничную поддержку. В системе персонажей, она – его компас, его главный наставник, и именно она является темообразующей фигурой в жизни Форреста. Напомню, что и дом Гампов создатели фильма решили не уничтожать. Как вечный символ постоянства, очага, где постоянно поддерживается огонь. Маяк, к которому герой постоянно возвращается. Прибежище.

Для сравнения, контраста, в фильме фигурирует дом Дженни, к которому и она возвращается. Один раз. Этот дом связан для нее с детской травмой. Он заброшен, пришел



в негодность, в нём никто не поддерживает порядок и тепло, потому что здесь никогда не было семьи, и теперь нет и по-  
давно. И Дженни в бессильной ярости забрасывает его кам-  
нями, выбивая оставшиеся стекла. У нее нет проблемы Фор-  
реста, ее умственный аппарат в норме, она популярна и при-  
влекательна, но очага, где всегда ждут, у неё нет, и нет семьи,  
которая окружит заботой и любовью. Таким образом, мать  
Гампа, ее дом и то, что ей удалось заложить в сына с детства,  
становятся основным ценностным набором героя. Из проти-  
воречивых ценностей и складывается тема фильма. Система  
персонажей отражает их набор.

Не только фигура матери, но и вся книга наполнена рабле-  
зианскими интонациями. Форест грубоват, мужиковат, под-  
пускает матерка, в довольно ранней части книги (ему лет 17)  
кувыркается в постели с постоялицей в доме матери, соблаз-  
ненный ею, а не доходя до середины книги уже и от Джен-  
ни ему перепадает. Разочарованная в мужчинах, покинутая  
бойфрендом, Дженни так и заявляет Форресту: «Я хочу, что-  
бы ты трахнул меня сейчас». Она выкатывает глаза, впечат-  
лѐнная его размерами, и Форрест описывает их разнообраз-  
ные кувыркания на диване – и так, и сяк, и еще вот эдак.  
Чуть позже Дженни бросает Форреста, застукав с девчонка-  
ми (поклонницами группы, в которой играет Форрест), и хо-  
тя ситуация вроде как нечаянная – он вышел на крыльцо  
во время перерыва в выступлении, фанатки предложили ко-  
сяк и оседлали обкуренного парня – но киношного целомуд-

ренного, обостренно-чувствительного Гампа-Хэнкса во всех этих перипетиях крайне сложно себе вообразить. Надо сказать, что и Дженни, несмотря на заявленную вольность ее половой жизни, читается в кино как персонаж намного более трагичный и романтический.

Скабрезно-комичный эпизод в фильме связан как раз с матерью Гампа – на что ей приходится пойти, чтобы сына приняли в школу. Но этому эпизоду не удастся разрушить образ мамы; он лишь отмечает для нас, что она не святая – возможно, тем самым и возводя ее на самом деле в ранг святых.

Позже Форрест и Дженни воссоединяются в Индианаполисе, и их отношения продолжают какое-то время, пока Дженни снова не разочаровывается и снова не уезжает от Форреста. Здесь она и забеременела его сыном. Он узнает об этом в конце книги, когда случайно встретит Дженни, ныне замужем.

Что получается? Да, в обеих версиях Форрест всю жизнь любит Дженни, но в книге их отношения выстраиваются как у многих «нормальных» людей. Ухаживание, отказ, секс, отношения, разлад, у каждого свои романы, возвращение к отношениям, разлад, дружеская встреча. Что происходит в фильме? Секс у героев оттянут почти до самого конца фильма, и это придаёт ему ценность, весомость. Он объясняется заслуженным доверием, он становится кумулятивным результатом всех их ссор, перемирий, душевных разгово-

ров, неожиданных встреч и расставаний.

Любовная сцена происходит в момент, заряженный другим остро эмоциональным событием – смерть матери Гампа – и поэтому имеет синергетический эффект, превращая весь этот кусок фильма в кульминационный (следующий пик – сцена встречи с сыном, уже вне скобок рассказа Гампа на скамейке автобусной остановки). За счет близости двух событий, эмоция любовной сцены усиливается, а настроение ее – сладостное с горчинкой. Происходит эта сцена не где-нибудь, а в том самом родительском доме Форреста, который символизирует его семейный ценностный оплот, его прибежище в бурном и непонятном мире.

Еще одно важное отличие. В книге у Форреста довольно много талантов. Во-первых, он огромного роста, мощный человек-гора. Именно из-за этого его берут в американский футбол. Никто ему не помеха, в драке он легко может постоять за себя, и, в отличие от персонажа Тома Хэнкса, такие поступки, как спасение своего взвода при обстреле во Вьетнаме, даются ему легко, по крайней мере, физически. Во-вторых, ненадолго попадая в колледж, Гамп открывает в себе неожиданную способность удивительно легко решать задачи из высшей математики. В-третьих, он начинает дивно играть на губной гармошке, из-за чего и попадает в музыкальную группу друзей Дженни и становится довольно популярным. Шахматы. Пинг-понг...

Сценарий максимально фокусируется на одном таланте.

Форрест очень быстро бегает. По ассоциации – вообще быстро двигается, когда надо (что позволяет включить сюжет с пинг-понгом). И этот талант позволяет сконцентрировать фильм, отсеять ряд ненужных сюжетов из романа. Он превращается в мотив. Да, *Run, Forrest, run* – это именно киношное изобретение.

Форрест становится более ранимым, уязвимым. Если он и ввязывается в драку и надирает кому-то задницу – этот кто-то всегда является обидчиком Дженни. Он бежит полфильма. Он бежит от хулиганов (книжный Форрест даёт им тумаков), он бежит на футбольном поле, по инерции убегая далеко за его пределы (слишком хорошо бежит: источник юмора), он бежит по джунглям Вьетнама, он бежит домой, узнав о болезни матери, он бежит через всю Америку в философском эпизоде, через который проживает свою потерю. И этот его талант – не врожденный. В фильме он приобретает через преодоление слабости, через необходимость улепётывать от более сильного противника. Сковывающие ортопедические скобы на ногах – очень верный визуальный символ ограничений героя. Он даёт возможность наглядного сюжета с преодолением, потому что основная проблема Форреста а) неразрешима, и б) плохо визуализируется.

При адаптации книжного текста для киноэкрана, мы сталкиваемся в первую очередь с необходимостью существенных сокращений, и тут встаёт сложный вопрос: а по какому принципу??? Такая корректировка персонажа отсекает

справедливым лезвием Оккама целые куски романа (многие из которых еще и из-за своей гротескности не попадают в тональность, заданную создателями фильма). Эпизод в абсурдном балаганном мире реслинга, где в роли борца по имени «Дурачок», в подгузниках и шутовской шапке, Форрест сражается с противником по имени «Какашка» (!). Большой кусок, в котором из-за своего математического дара Форрест отправляется в космос (!) с астронавткой и орангутангом (обезьяна далее часто сопровождает его), терпит крушение и оказывается среди каннибалов Новой Гвинеи. И т. д. Можете представить себе, что это было бы за кино.

Но теперь, когда все эти лишние приключения остались вне сюжета, необходимо восполнить их чем-то, чтобы сохранить дух книги: Форрест как свидетель и незримый (более незримый в фильме, чем в книге), но влиятельный участник целого ряда ключевых событий американской истории. Так в фильме появляются (проходные и не очень) эпизоды: с Элвисом и Джоном Ленноном, роль Форреста в уотергейтском скандале, сюжет прошит пунктиром убитых и раненых политических деятелей. Форрест попадает на экран телевизора, оказавшись тем человеком, который поднял оброненный учебник первой афро-американской студентки в белом университете (в книге Форрест несколько раз – без злого умысла, я полагаю – использует слово «ниггер», его взгляды на расовые разногласия не рассматриваются, а Бабба – белый). И, конечно, его «бессмысленный» («просто бегу») марафон

по стране, резонирующий с потерей ценностных ориентиров у его последователей, американцев поздних 70-х – ранних 80-х.

В чём-то, наоборот, роль Форреста преуменьшена. Например, в книге, в ответ на вопрос, что он думает о войне, Форрест говорит без обиняков первое, что приходит в голову: «Полное дерьмо». Происходит это в турне по вузам, где Форрест, как герой войны во Вьетнаме, помогает армии агитировать рекрутов. В Вашингтоне, на антивоенном митинге, Форрест швыряет свою медаль, отказываясь от нее, попадает в голову федеральному агенту и вырубает его, попадая под арест. Сравните со сценой из фильма, где ему выпадает роль вещать на военную тему: ровно в этом месте кто-то вырубает микрофоны, и речь Форреста остаётся загадкой для нас. Зато именно в этой сцене именно это выступление становится причиной его очередной встречи с Дженни, на глазах у десятков тысяч людей. И Дженни он отдаёт свою медаль на прощание. Характер изменений довольно очевиден, да?

При переложении книги на киноэкран, некоторые главные тактики можно свести к «причесыванию» и «прихорашиванию» сюжета и персонажей, сглаживанию острых и нелицеприятных углов, упрощению и облагораживанию – всё то, в чем принято обвинять продюсеров, на прокрустовом ложе коммерческой машины превращающих смелый и яркий материал в однородную глянцевую жвачку. В самих тактиках нет ничего плохого. То привлекательное, что оценили

в романе пусть даже миллион читателей, для продюсера является основанием для экранизации: книга на слуху. Теперь необходимо создать новое произведение, предназначенное для сотен миллионов.

Талант в том, чтобы угадать грань, и не отшлифовать всё до пустой, выхолощенной, поверхностной формы, в которой не за что зацепиться. Верность первоисточнику может оказаться губительной для фильма. В итоге общее настроение фильма оказалось более благостным и поэтичным, но в событийном ряду стало больше трагичного, чем в книге, где ни Дженни, ни миссис Гамп не умирают. Максимум эмоции, но не в одной тональности: усиление грустного, усиление светлого и возвышенного, расстановка этих событий в правильных местах сюжета.

\* \* \*

Почему запрятано высказывание Форреста о войне? У киношного Форреста нет политической позиции. Набор его характеристик и эмоциональная композиция очень точно составлены. Здесь мы подходим, пожалуй, к самому главному: как работает такой незаурядный герой, как Форрест, в контексте зрительских идентификаций.

Когда героем является человек с отклонениями, чаще всего авторам приходится немного обманывать зрителя. Если делать Декстера достоверным психопатом, зритель не пой-

мет его, идентифицироваться не будет, а будет смотреть из-за стекла как на феномен, и непонятно, когда перестанет. Чем меньше идентификационных механизмов, тем больше эффект «зверинца», что часто имеет место быть в интеллектуальном авторском кино. Так и Форрест. По сути, в чем-то его персонаж приравнивается к архетипу простака вместо того, чтобы придерживаться достоверного умственно отсталого, а простака мы готовы принимать. Идиотизм Гампа сводится к тому, что у него отсечены заморочки. Если он любит девушку, он любит ее навсегда, несмотря ни на что. Если ее обидели, в нем вскипает гнев, и он накажет обидчика.

Другие аспекты, когда Форрест явно и разительно неполноценен по сравнению с нами, компенсируются тем, что обращиваются нечаянной мудростью. Когда, по своей «глупости», Форрест не понимает, с кем и зачем воюет его отряд, то ненароком ставит вопрос о бессмысленности и абсурде этой войны, или войны вообще. Когда наступает в дерьмо и, пожимая плечами, простодушно бежит дальше, это становится уроком и рекламным слоганом для «прихожанина». Когда он нелепо «спасает» Дженни от любовника в машине, то на самом деле пытается оберечь ее от легкомысленных, плотских связей (как бы наивно это не звучало, но в итоге Дженни погибает от заболевания, передаваемого половым путем).

Все нужные ценности заложены в Форресте с детства, и не претерпели изменений под внешним влиянием (не политизировались, можно сказать, в век острых политических



расколов). Его линия – не линия глубоких внутренних изменений, а линия столкновения его убеждений, его индивидуальности, с непринятием (и непонятностью) внешней среды. Он – единственный нормальный человек в безумном мире, и в этом мире ему предстоит выжить и завоевать место под солнцем.

Казалось бы, здесь не работает главная связка элементов (по теории Джона Труби), определяющая драматургический путь героя: потребность, желание, откровение. Желание связано с целью героя. Потребность – это внутреннее; то, чему герой должен научиться на своем пути, чтобы перестать вредить себе и/или окружающим. Желание и потребность нередко противоположны, и в любом случае – не идентичны. Сюжетное приключение, в которое приводят героя его желания, становится тем испытанием, в котором он эту потребность разрешает (или терпит крах). Точки преобразования героя (небольшие откровения) ближе к концу подводят к кульминации в финальном откровении – где герой понимает что-то новое о себе, об устройстве мира и своем месте в нём, и делает выбор, закрепляющий его новое знание. Откровение героя вполне может происходить и при негативной концовке.

В фильме Зеmekиса эта связка одновременно усложнена – и упрощена. Во-первых, внятные и традиционно построенные арки смещены на его союзников-оппонентов (Дженни, лейтенант Дэн), которые берут на себя внушительную часть

драматургического веса истории. Оба приходят к принятию Форреста и тех ценностей, которые он неосознанно несёт. Во-вторых, и у Форреста есть потребность. Она неочевидная (и неочевидная или неосознанная потребность – на мой взгляд, инструмент высшей сценаристики), и заложена в нём тоже матерью. Буквально на седьмой минуте фильма она обращается к маленькому Форресту: пусть никто никогда не говорит тебе, что они лучше. Потребность Форреста: доказать, что он равноправный член общества, что он не хуже.

Проблема в том, что Форрест не может меняться. Он – не рефлексирующий персонаж. Его ценностный набор статичен. Мало того, ценностный набор дурака верен. Это окружающий мир вывернут наизнанку. Поэтому сюжетная линия Форреста – не столько линия изменений, сколько не так часто используемый вариант арки об усомнившемся герое. Это – герой, отправляющийся в сюжетное путешествие с набором ценностей и убеждений, который в течение середины фильма сталкивается с неприятием, с тем, что его убеждения не работают, не отзываются у других, и не приведут его к желанной цели. Но к концу фильма он получает подтверждение – в это стоит верить, и так стоит жить – и вновь обретает веру. (В этом контексте смерть матери становится особым испытанием для героя. Умер не только ближайший человек, но и ценностный ориентир Форреста. Именно эту точку можно назвать дном сюжета.)

В случае Форреста формулировка «усомнившийся ге-

рой» не совсем точна, поскольку по своей природе Форрест не вполне способен на рефлексию, и вслух сомнения в своих ценностях не озвучивает. Но в событийном ряду он проходит именно по этой арке. И правда, весь фильм Форрест сталкивается с издевками, с отторжением, с собственной инаковостью. Но основные его трудности связаны с линиями его желаний: любовь и дружба. Не будучи как все, он хочет того же, что и другие. Его неполноценность мешает Дженни воспринимать его как любовный интерес, но к финалу Форрест обретает жену и сына. Возможно, потому что и Дженни принимает свою неполноценность (через её болезнь, через спад в американском обществе тех движений, которые олицетворяли ее идеалы).

Форрест пытается дружить, но война отнимает у него одного друга (Баббу), второй отвергает Форреста (лейтенант Дэн), но в итоге смиряется и со своим дефектом, и завязывает крепкую дружбу с Гампом.

Таким образом, персонажами, принимающими Гампа, становятся люди, тоже превратившиеся в забракованных членов общества. Но не значит ли это, что каждый человек в чем-то неполноценен, не хуже и не лучше других? Или, по крайней мере, в любой момент жизни может стать или почувствовать себя таковым? Уязвимым? Неидеальным? Не это ли называется взрослеть?

Совсем второстепенные и проходные желания Форреста связаны с работой, бизнесом. Но поскольку для Гампа ма-

териальные ценности не так важны (в креветочный бизнес он идет ради памяти Баббы), и драматургической ценности здесь мало, фильм проскакивает их на удобной формуле «дуракам везет». Нестандартный (неумелый?) подход Гампа помогает ему добиться быстрого успеха. Немаловажно: еще ему помогает в этом обретенный друг, лейтенант Дэн.

Такое определение желаний и потребностей Форреста тоже способствует зрительской идентификации. Обрести любовь, найти друзей, стать равноценным членом общества, не изменяя своей индивидуальности – разве не этого мы все хотим? Несмотря на то, что между нами и Форрестом не стоит знак равенства, нас сближают общие стремления.

Выход фильма на экраны и его успех повлекли за собой серию дебатов в прессе относительно его политического посыла. Фильм обвиняли в консерватизме и демонизации либерального движения, негативные черты Форреста в романе переданы в фильме Дженни, хиппи и бунтарке, и так далее. На самом деле всё сложнее (ценностный набор героя, повторяюсь, должен быть очень точно определен), иначе он не показывал бы голый зад президенту, не подавал учебник афро-американской студентке, не ставил под вопрос смысл войны в своей самобытной манере, а Баббу можно было бы вполне оставлять белым персонажем.

Для начала можно признать, что каждому сильному общественному движению присущи свои перегибы, свои трагические изъяны. Бунт против господства элиты, милитаризма,

перехлестов капитализма обернулся бунтом против родных, против привязанностей, нигилизмом, отрицанием общества в целом, и, как результат, ценностной дезориентацией и отчуждением. Очень пронзительно написал об этом явлении Филип Рот в романе «Американская пастораль» (Пулитцеровская премия).

Ценности Форреста – ценности вечные. На них обычно паразитируют реакционеры, и поэтому их так легко спутать. Он простодушно идёт воевать, потому что его отправили во Вьетнам, но совсем не понимает, что он там делает. Зато он очень хорошо понимает необходимость спасти своих товарищей по взводу. Он не преследует американскую мечту материального благополучия, хотя непринужденно и неосознанно раздает другим советы, позволяющие разбогатеть. Он примчится по первому зову матери, друга, любимой девушки. Его уверенность в том, что ад и рай существуют, не мешает ему видеть в людях людей, а не клеймить их ярлыком грешников.

\* \* \*

В статье разбора «Интерстеллар» я уже писал вкратце о мифической структуре, по мотивам теории Труби. Повторю и здесь, поскольку это очень мощный и очень непростой инструмент. Возможно, вы не сразу поймете, при чём здесь «Форрест Гамп», но я обещаю, это – не начало отдель-

ной статьи, и связь есть.

Джон Труби включает миф в список жанровых форм, и, хотя большинство элементов мифа в той или иной степени и форме перешли в драматургию почти любого кино, у мифа осталось еще достаточно характерных признаков, которые позволяют ему оставаться отдельной категорией. Надо отметить, что вы не найдете фильма, в котором миф является единственным жанром; он всегда переплетен с другими: еще одна причина, по которой мифом непросто пользоваться и непросто определять его наличие в фильме.

Во-первых, миф тяготеет к масштабности – размаху чувств, размаху расстояний, объему битв, ставок и концепций. Картина мифа рисуется, что называется, широкими мазками. Именно поэтому любители приземленного, «жизненного» кино, в частности драмы, зачастую не находят в мифических картинах удовлетворения. У этой зрительской категории есть потребность в деталях, в сложных и тщательно прорисованных персонажах, в проблематичных человеческих отношениях, в узнавании скорее, нежели в удивлении и полете фантазии.

Фильмы о супергероях фактически автоматом являются мифами. Это – наиболее буквальное проявление мифа. Богоподобные люди с богоподобными способностями и богоподобной ответственностью перенесены из древних мифов в сегодняшний мир. Также, чаще всего здесь присутствует еще один важный драматургический элемент: некий кон-

фликт, или по крайней мере напряжение между божественным и человеческим в герое. Бэтмен Майкла Китона – непобедимый защитник города от преступности, но, завязывая отношения с Ким Бейсингер, он страдает неуверенностью. Бэтмен Вэла Килмера сомневается, сможет ли Николь Кидман любить Брюса Уэйна таким, какой он есть, а не за то, что он – супергерой. Вообще все Бэтмены травмированы гибелью родителей, и, собственно, выросли в то, во что выросли, из этой человеческой драмы. Человека-Паука разрывает дилемма – любить и быть любимым, или отказаться от любви во имя возложенной на него миссии. И так далее.

В «жизненном» кино запрос зрителя: расскажите мне про меня и реальных людей, которых я вижу на улице. В жанровом, и особенно мифическом кино запрос зрителя: расскажите мне о потенциале меня, который я могу никогда не реализовать в действительности. Здесь больше опоры на архетипность персонажей. Глубокие страдания и психологические дилеммы, присущие фестивальной драме, здесь не всегда уместны, иначе они рискуют принизить героев. Возможно, именно такая попытка породила любопытный, но странный фильм «Хранители», 2009. Есть и более удачные примеры: такие, как «Железный человек 3», но заметим, что панические атаки и нервный срыв Тони Старка решены здесь с жанровой легкостью и юмором. Если бы он впал в депрессию, ходил под себя и в кризисной точке в соплях молил антагониста о пощаде... ну, вы понимаете.

Я ни в коем случае не хочу сказать, что мифических героев нельзя или не нужно наделять человеческими чертами, а мифические сюжетные повороты – драмой. Драма, на мой взгляд – жанр, который, как миф, распространился на все остальные. Моё определение драмы: как человек проживает серьезные, драматические события, и на какие поступки (реакция) идёт в результате этих событий. В этом смысле драма равно драматургия. И в той или иной степени драма присутствует во всех жанрах.

Второй главный элемент мифа: путешествие. Путешествие как скелет сюжета. Путешествие как инструмент изменения героя. Путешествие буквальное, соответствующее внутреннему пути героя. И в этом путешествии герой несколько раз встречается с ярко выраженными мирами и/или персонажами, которые так или иначе выражают грани проблематики сюжета (тема) и являют собой самостоятельные, полноценные главы/акты фильма, с цельным, можно сказать, притчевым взаимодействием героя с оппонентами. В каждом случае это – отдельное небольшое приключение, которое повлияло на персонажей определенным образом. Уже начинается сходство с любым другим сюжетом, но здесь важно, что это приключение завязано на определенную остановку в путешествии, уникальный мир/антураж этой остановки, или встречаемых персонажей и их мир, их особенности.

Falling DownRoad movie (или «дорожное кино») приближено к этой мифической форме, но одно не автоматиче-



ски равно другое. Например, в таких фильмах-путешествиях, как «Волшебник страны Оз», «С меня хватит», «Трасса 60» и «В пути» Сэма Мендеса, мифическая структура ярко выражена, а в таких, как «Тельма и Луиза», «Успеть до полуночи», «Путешествие» Майкла Уинтерботтома, дорожный хоррор «Тупик» (2003) и даже «Небраска» или «На обочине» Пейна – не особо или вовсе нет. В некоторых из этих примеров основным и единственным «встречным» оппонентом является попутчик, что превращает фильм в бадди-муви. Именно этот жанр становится структурирующим.

Основная слабость такой структуры – ее эпизодичность, фрагментированность. Потенциальная слабость, насколько я понимаю, любого приключенческого фильма со сменой географических локаций. Соглашаясь на такой потенциально утомительный калейдоскоп обстановок и миров, зритель требует, чтобы ему заранее рассказали, чего ради. Четко сформулированная конечная цель путешествия помогает скрепить сюжет ожиданием зрителя. «Куда едем и зачем» становится ключевым вопросом.

Третий важный элемент – эволюция героев. Мощная, поэтапная эволюция, возможно, со связкой роста героя и судьбы страны, планеты, цивилизации, галактики: его уникальность, избранность, миссия. И этот элемент тоже легко спутать с нормальным драматургическим изменением героя в киносюжете. Но если вы вспомните размах и ставки, с которыми связан духовный рост Нео, Люка Скайуокера, Бессо-

новской Люси или Джейка Салли в «Аватаре»; уникальность миссии, возложенной на Купера («Интерстеллар»), Теодора Фарона («Дитя человеческое») и Фродо; практически любые истории становления супергероев, а также такие сюжеты в кино, как превращение Гэндальфа из Серого в Белого, – всё становится несколько понятнее.

Важно: вы не всегда найдете все элементы мифа в одной и той же истории.

Также, есть интересные варианты сочетания мифа с другими жанрами (запаситесь терпением, мы уже подбираемся обратно к Форресту). Например, драма-миф может превращать буквальное путешествие в путешествие по жизни человека. Тогда речь идет о какой-то более приземленной истории, биографической истории – но в рамках одной жизни ее события предельно важны для ее героя. Ставки не глобальны, и в то же время каждый поворот, каждый личный кризис или триумф для нас важнее войны миров и судеб вселенной. В этом смысле значимость событий фильма предельно подчеркнута. Мирами или главами сюжета могут становиться ключевые вехи человеческого существования: обстоятельства рождения, инициация во взрослую жизнь, первая любовь, брак, самореализация, и пр. Это и становится неким заземленным, драматическим вариантом эволюции героя: обыгрывание вечных, архетипических этапов, ритуалов бытия. Эти же этапы играют роль остановок на пути и встречных оппонентов.

Биографические фильмы страдают от той же слабости, что и мифическая структура. Часто они превращаются в пространное жизнеописание, небезынтересное, но без вынужденной идеи. В жизни человека крайне сложно обнаружить единое желание/цель, единую потребность, связующую тему. Ярким примером драмы-мифа служит «Миллионер из трущоб». Каждый ответ на вопрос в викторине так или иначе привязан к этапу в жизни героя, и на допросе, пытаясь доказать, что выигрыш не подстроен, Джамал должен убедительно объяснить, откуда знает ответы. Натянута предпосылка, если подойти придирчиво, но свою функцию она прекрасно выполняет.

Еще один замечательный пример – разумеется, «Форрест Гамп». Особенная придумка создателей сюжета: путешествие протекает не только по вехам жизни человека (преодоление болезни; взросление; любовь – первая, она же и единственная, тоже очень мифическая концепция; потеря родителя; появление ребенка; брак...), но и по вехам американской истории (мир вьетнамской войны, мир оппозиционеров, мир разочарованной Америки, масса других известных событий и фигур, которые пусть и не являют собой целостные, влиятельные столкновения с героем, но помогают придать истории размах и эпичность).

Это – путешествие маленького человека и огромного государства одновременно, бок о бок, сквозь время, сквозь исторические шторма и кризисы, из которых складывается бу-

душее. Форрест – собирательный американец, «everyman», он – сумма обычных людей с их дефектами и недостатками, и в сумме они составляют один монументальный мифический архетип. Через присутствие Форреста на гребне исторической волны, всегда в гуще событий, но как бы не имея на них очевидного влияния; через реализацию героем своей непростой потребности – стать равноправным членом общества; через упрямую любовь к одной женщине всю свою жизнь – «обыкновенное» принимает форму уникального. Форрест перерастает в символ.

Конечно, сложно скрепить такой эпический сюжет, без единого для всех событий желания, и с такой неочевидной потребностью. Для этого здесь жанр любовной истории. Дженни выражает главное желание героя, связанное с его более широко сформулированной потребностью. Зримо или незримо, она присутствует на всем протяжении. Она присутствует и во время битвы во Вьетнаме, потому что именно Дженни сказала Форресту на прощание: «Обещай мне: если попадешь в беду – не будь героем, а убегай, беги прочь!» Позже, четко прорисовав для зрителя важность их связи, неслучайность их случайных встреч, фильм позволяет себе параллелить их жизни, даже когда они находятся в разных местах (Дженни уезжает с попуткой в Сан-Франциско, Дженни нюхает кокаин и почти бросается с балкона). Форрест думает о Дженни, называет своё судно «Дженни», всю свою историю он рассказывает, ожидая автобуса, который отвезет

его к ней. Их любовная сцена и появление маленького Гампа соответствуют кульминации истории. Слово «Дженни» используется в сценарии почти четыреста раз. (Для сравнения: «мама» и «миссис Гамп» в сумме фигурируют в тексте около 130 раз.) С момента появления Дженни в сюжете, не более восьми страниц сценария кряду обходятся без её упоминания.

\* \* \*

Анализ в одной статье вряд ли способен передать мастерство написания знакового фильма, и я не буду утверждать, что в точности понимаю, чем руководствовались и как создавали фильм его авторы. Конечный результат проекта – это всегда череда множества решений, от структуры до каждый сцены, каждой строчки диалога, и решения эти отталкиваются от всё тех же базовых вопросов. Как точно определить тему? Может ли поступить так мой герой? Играет ли эта сцена на сюжет? Как сделать ее яркой и удивительной? Как персонажам совершить неожиданное, оставаясь собой? Ставки. Мотивация. Психологическое состояние. Конфликт. Эмоциональные перепады. Где делать ставки на масштаб (мифическое), а где – на чувства (человеческое)? Где выпятить смысл на передний план, а где подзапрятать? Какой эпизод проскочить, а в какой погрузиться? Какие преимущества и недостатки у всякого добавленного элемента, и как он влияет

на остальные?

Напоследок – вот как я вижу структуру этого фильма в кратком изложении его основных событий. Обратите внимание на общую динамику эмоционального графика фильма и на то, как перемежаются внутри актов «плюсовые» и «минусовые» по эмоции события. Я не упоминаю массу конкретных небольших сцен, но они тоже помогают поддерживать постоянный «контрастный душ» сюжета.

Акт I. В основном счастливое, беспечное детство, потерянный рай. Не без своих проблем, но в целом с динамикой преодоления, график стремится кверху. Форрест избавляется от скоб и хулиганов, Форрест встречает девочку «красивее, чем что-либо на свете», он становится успешным спортсменом и благодаря этому попадает в колледж. Здесь заявляются его потребность, его основное желание, его ментор; заявляется проблема Дженни.

Акт II. Начинается прогрессия усложнений. Переход во взрослую жизнь, за пределами материнского дома, иной спрос, иные ответственности, мир политизируется, становится сложнее и непонятнее. Дженни отдаляется от Форреста: она выросла, у нее своя жизнь, ухажеры, а Форрест ничего в этом не понимает, он остался ребенком, он мешает ей, ему пора перестать за ней бегать. Даже трогательная сцена, где в общаге женского колледжа она почти соблазняет его, – одновременно об их близости и почти родстве, но и о невозможности для Форреста роли ее любовника. (Сцена эта ге-

ниальна потому, что, являясь по сути сценой об отвержении, в то же время рассказывает о том, как Форрест в общем-то потерял девственность с Дженни!) Всё это – предвестники эскалации.

Армия. Форрест обретает друга. Встреча с Дженни. Расставание с Дженни не неважной ноте, она злится на него. Война. Форрест теряет друга. Длительный конфликт с лейтенантом Дэном. Встреча с Дженни. Дженни подхвачена волной политических убеждений. Она остается с оппозиционным лидером, который ее поколачивает. Расставание с Дженни на светлой ноте («Почему ты так добр ко мне?»). Дэн заводит с Форрестом крепкую дружбу. У Дженни – наркотики, депрессия, безысходность. У Форреста – успешный цветочный бизнес. Большая часть проблем осталась позади. Даже Дженни в сцене на балконе отступает от края.

Болезнь и смерть матери: кризис сюжета, его дно. Одиночество.

(Кстати, в линиях Дэна и Дженни – свои кризисы. Дно Дженни – сцена на балконе. Дно Дэна – Новый год. Заметьте, все смещены ближе к концу второго акта. В линии Форреста они исполняют функцию второстепенных эмоциональных перепадов.)

Акт III. Визит Дженни. Любовная сцена. Дженни уезжает. Форрест запутался, потерян. Отправляется в медитативный забег, квест поиска себя. Успокоение.

Откровение Форреста: у него есть сын, нормальный, ум-

ный мальчик. Откровение Дженни: Форрест и теперь готов взять ее в жены. Откровение Дженни: Форрест любил ее всю жизнь («Жаль, что меня не было там, с тобой» – «Ты была»). Откровение для обоих: «Я люблю тебя, Форрест».

Послесловие. Смерть Дженни. Начало новой жизни у маленького Форреста – да и у большого.

Гамп всегда любил Дженни, и всегда будет ее любить, только теперь он знает, что это взаимно. Он – отец и муж. У него есть семья. У него есть друг. Он потерял мать, но теперь ему самому есть о ком позаботиться. Он сумеет стать наставником для нового человечка в старом добром родительском доме.



# Идеальный сценарист

**Александр Молчанов, сценарист, драматург. Сайт – [kinshik.ru](http://kinshik.ru)**

Наверное, каждый сценарист мечтает стать идеальным. И наверное, каждый продюсер и режиссер хотел бы найти идеального сценариста. Но вот незадача – не получается ни у тех, ни у других. Почему так? Да потому, что хочется им одного, нужно им второе, а ищут они третье. А получают всегда четвертое.

Итак, чего хочется сценаристу от его работы? Наверное, прежде всего – свободы. Свободы творчества, финансовой свободы, свободы передвижения по миру, свободного графика работы. Работа сценариста этого дать не может ни при каких обстоятельствах. Свобода сценариста всегда ограничена – форматом, техническим заданием, вкусом режиссера и продюсера, дедлайнами и так далее. Нужна же сценаристу, как правило, стабильность и предсказуемость – заказчик, который обеспечит его потоком достойных заказов. А ищет он всегда того, кто потрафит его самолюбию. «Вы гений, мы вас очень ценим» – говорят сценаристу на первой встрече и затем делают с ним все, что хотят. Находят же они заказчиков, которые не ценят ни их самих, ни их работу и не могут обеспечить их заказами.

Продюсеры, особенно если верить их интервью, ждут

от сценаристов новых идей и творческой индивидуальности. Хотят – стабильности и предсказуемости. Ищут всегда – людей, у которых уже есть успешные проекты, в надежде, что чудо повторится еще раз, а получают – нестабильных исполнителей, которые не способны выполнить элементарное ТЗ, постоянно срывают дедлайны и нетерпимы к любой критике.

Как видим, главная проблема во взаимоотношения сценариста и продюсера – это отсутствие внятной коммуникации между заказчиком и исполнителем. Результат – продюсеры хором поют, что у нас нет сценаристов, а сценаристы – что у нас нет продюсеров.

Кто в этой ситуации виноват? Конечно, продюсеры! Тьфу, не повернулась рука написать так, как запланировал, взяла свое черная сценарная сущность.

Давайте еще раз попробую. Кто в этой ситуации виноват? Конечно, сценаристы.

Бедные творцы никак не могут осознать свое настоящее место в индустрии. Да, они все это придумывают. Да. Они создают миры. Да, они работают больше всех. И почему-то зарабатывают меньше всех. Актер-звезда за одни съемочный день может получить столько же, сколько сценарист за весь проект. Почему-то сценарист никогда не имеет права голоса по творческим вопросам в проекте, который сам же придумал. Наверное, у каждого сценариста есть в столе написанный сценарий о сценаристе, над которым бесконечно измышляются продюсеры. Биография любого сценариста – это че-

реда испытаний его честолюбия и унижений его человеческого достоинства.

# 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.