

Роберт Макки

История

на

МИЛЛИОН

долларов

Мастер-класс

для сценаристов, писателей и не только

АНФ

Роберт Макки

**История на миллион долларов:  
Мастер-класс для сценаристов,  
писателей и не только**

«Альпина Диджитал»

2012

## **Макки Р.**

История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Р. Макки — «Альпина Диджитал», 2012

ISBN 978-5-9614-2697-7

Рассказывать истории приходится людям разных профессий – не только писателям и сценаристам. Ведь зачастую, обдумывая доклад или презентацию, мы стараемся не ограничиваться скучным набором фактов. Но как рассказать о компании интересно или как сочинить для нее историю, если, кроме разрозненной информации, больше ничего нет? Модное слово «сторителлинг» придумал не Роберт Макки, но именно он, будучи преподавателем сценарного мастерства, к «рассказыванию историй» подошел системно. Он предлагает отказаться от набора сюжетов и создать драматическую структуру: выбрать героя, среди многих событий найти самое важное, нарушающее порядок вещей, перейти к преодолению препятствий, довести дело до кризиса, показать, как герой решается на, может быть, единственно верный шаг и начинает действовать, а затем либо победа, либо... окончательное поражение – каждый волен выбирать свой финал. Книга представляет собой учебник для сценаристов, но, несомненно, будет полезна специалистам по связям с общественностью, маркетологам и всем, кто хотел бы научиться рассказывать интересно и, главное, убедительно. 4-е издание.

ISBN 978-5-9614-2697-7

© Макки Р., 2012

© Альпина Диджитал, 2012

# Содержание

Часть 1. Автор и искусство истории	6
Введение	6
1. Современные проблемы кинодраматургии	12
Упадок истории	12
Утрата мастерства	14
Императив истории	16
Хорошо рассказанная хорошая история	19
История и жизнь	20
Способности и таланты	22
Мастерство и талант	23
Часть 2. Элементы истории	25
2. Структурное многообразие	25
Терминология структуры истории	25
Структура	26
Событие	26
Сцена	28
Кадр	29
Эпизод	30
Акт	31
История	32
Конец ознакомительного фрагмента.	33

# Роберт Макки

## История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только

Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting  
ROBERT MCKEE

Перевод *Елена Виноградова*  
Редактор *Татьяна Качинская*  
Выпускающий редактор *О. Нижельская*  
Менеджер проекта *И. Серёгина*  
Технический редактор *Н. Лисицына*  
Корректор *В. Муратханов*  
Компьютерная верстка *М. Поташкин, Е. Сенцова*  
Дизайн обложки *Н. Лысенко, компания «Меркатор»*

© Robert McKee, 1997

© Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО «Альпина нон-фикшн», 2008

Издано по лицензии HarperCollins Publishers, Inc

© Электронное издание. «ЛитРес», 2013

### **Макки Р.**

История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только /  
Роберт Макки; Пер. с англ. – 4-е изд., М.: Альпина нон-фикшн, 2012.  
ISBN 978-5-9614-2697-7

*Все права защищены. Никакая часть электронного экземпляра этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.*

## Часть 1. Автор и искусство истории

*Истории – это средство существования.*  
*Кеннет Берк*

### Введение

**«История» – книга не о правилах, а о принципах.**

Любое правило диктует: «Вы *должны* делать это *именно так*». Принцип указывает: «Так делается... с незапамятных времен». Разница очевидна. Вам не нужно создавать свое произведение по образцу «умело скомпонованной» пьесы; напротив, его следует *мастерски выстроить* в рамках тех принципов, которые лежат в основе искусства кинодраматургии. Осторожные неопытные авторы подчиняются правилам. Малообразованные бунтари их нарушают. Мастера совершенствуют форму.

**«История» – книга не о формулах, а о вечных, универсальных формах.**

Все представления о парадигмах и заведомо успешных моделях историй лишены смысла. Если проанализировать все фильмы, снятые в Голливуде, то, несмотря на существование различных тенденций, римейков и сиквелов, мы увидим поразительное множество сценарных замыслов и ни одного прототипа. «Крепкий орешек» (Die Hard) не более типичен для Голливуда, чем «Родители» (Parenthood), «Открытки с края бездны» (Postcards from the Edge), «Король-лев» (The Lion King), «Это Спайнел Тэп» (This Is Spinal Tap), «Перемена судьбы» (Reversal of Fortune), «Опасные связи» (Dangerous Liaisons), «День сурка» (Groundhog Day), «Покидая Лас-Вегас» (Leaving Las-Vegas) или тысячи других замечательных фильмов, относящихся к десяткам жанров и поджанров – от фарса до комедии.

«История» побуждает к созданию сценариев, которые будут волновать зрителей на всех континентах и оставаться востребованными на протяжении десятилетий. Никому не нужен еще один сборник рецептов о том, как правильно разогревать остатки голливудского пиршества. Мы должны заново раскрыть основополагающие принципы искусства кинодраматургии, указывающие таланту путь к свободе. Не важно, где снимается фильм – в Голливуде, Париже или Гонконге, – если он по-настоящему хорош, то приводится в действие всеохватывающая цепная реакция удовольствия, которая ведет его от кинотеатра к кинотеатру, от поколения к поколению.

**«История» – книга не о стереотипах, а об архетипах.**

Архетипическая история раскрывает универсальный опыт человека посредством уникальных средств выражения, соответствующих определенной культуре. Стереотипной истории, напротив, присуща скудость содержания и формы. Она не выходит за узкие рамки отдельных представлений и облачается в устаревшие одежды, лишённые своеобразия.

Так, в Испании некогда существовала традиция, согласно которой младшие дочери в семье должны были вступать в брак только после того, как выйдут замуж старшие. Фильм о семье девятнадцатого века, где показаны суровый отец, безропотная мать, старшая дочь, кото-

рой не удается выйти замуж, и страдающая младшая сестра, может растрогать тех, кто помнит этот обычай. Однако за пределами Испании он вряд ли вызовет чувство сопереживания. Автор, обеспокоенный ограниченной притягательностью своей истории, прибегает к помощи декораций, персонажей и действий, которые когда-то нравились зрителям. Каков же результат? Использованные штампы, оказывается, никому не интересны.

А ведь обычай безусловного послушания мог стать тем материалом, который принес бы автору всемирный успех, если бы он засучил рукава и занялся поисками прообраза. Архетипическая история создает настолько необычную обстановку и характеры персонажей, что каждая деталь радует глаз, в то время как ее изложение вскрывает конфликты, столь характерные для всего человечества, что они переходят из культуры в культуру.

В фильме по сценарию Лауры Эскивель «Как вода для шоколада» (Like Water for Chocolate, официальное название в российском прокате – «Опаленные страстью») мать и дочь постоянно сталкиваются с необходимостью выбора между зависимостью и независимостью, стабильностью и необходимостью перемен, личными интересами и желаниями других людей – подобные конфликты известны любой семье. Несмотря на то, что наблюдения Эскивель за домом и обществом, взаимоотношениями и привычками сопровождаются большим количеством невиданных ранее деталей, мы ощущаем непреодолимую тягу к этим персонажам и очарованы той действительностью, которую никогда не знали и даже не могли представить.

Стереотипные истории остаются там, где появляются на свет, а архетипические отправляются в путешествие. Выдающиеся мастера кинорассказа – от Чарли Чаплина до Ингмара Бергмана, от Сатъяджита Рея до Вуди Алена – дают нам две исключительные возможности, о которых мы всегда мечтаем. Прежде всего, это открытие неизвестного мира. Не имеет значения, каков этот мир – глубоко интимный или эпический, отражающий современность или историческое прошлое, настоящий или вымышленный. Он всегда поражает нас как нечто необычное или незнакомое. Словно пытливые исследователи, мы вступаем, раздвигая ветви деревьев, на неизведанную территорию, в свободную от штампов зону, где обычное превращается в необыкновенное.

Во-вторых, в чужом мире мы обнаруживаем самих себя, разглядев собственные черты глубоко внутри предлагаемых нам персонажей и возникающих между ними конфликтов. Мы отправляемся в кинотеатры, чтобы оказаться в новом, захватывающем мире, занять место вроде бы совсем не похожего на нас человека и в глубине души найти с ним нечто общее, пожить в вымышленной реальности, которая озаряет нашу повседневную жизнь. Мы хотим не убежать от жизни, а обрести ее, пытаться мыслить по-новому, обогащать свои эмоции, любить, учиться, делать свое существование более насыщенным. «История» написана для того, чтобы побудить сценаристов наполнять фильмы той силой и красотой, которые позволят получать это двойное удовольствие.

### **«История» – книга не о поиске кратчайших путей, а о скрупулезности.**

С момента обретения вдохновения до появления окончательного варианта сценария может пройти так же много времени, как и при работе над романом. Мир, который создают сценаристы и писатели-прозаики, их образы и истории одинаково насыщены, однако страницы сценария содержат слишком много «белых пятен», и возникает ошибочное представление о том, что сценарий пишется быстрее и проще. В то время как графоманы сочиняют текст с такой же быстротой, с какой умеют печатать, сценаристы подвергают его беспощадному сокращению, стремясь выразить абсолютный максимум с помощью минимального количества слов. Однажды Паскаль написал своему другу длинное, пространное письмо, а в постскрип-туме извинился за то, что у него не хватило времени написать короткое. Подобно Паскалю

сценаристы учатся ставить во главу угла экономию слов, не жалеть времени на достижение лаконичности, а мастерство соотносить с настойчивостью.

### **«История» – книга не о тайнах писательского творчества, а о его реалиях.**

Никто и никогда не вступал в заговор с целью сохранить в тайне законы искусства драматургии. На протяжении двадцати трех столетий, прошедших с тех пор, как Аристотель написал свою «Поэтику», «секреты» этого ремесла были открыты для всех, как библиотека на соседней улице. В ремесле рассказчика историй нет ничего недоступного пониманию. Действительно, на первый взгляд сочинение историй для кинематографа кажется обманчиво простым. Однако по мере того, как мы все ближе продвигаемся к кульминации, выстраивая сцену за сценой и пытаясь заставить историю работать, задача становится все сложнее, и мы осознаем, что на экране ничего нельзя скрыть.

Если сценарист не способен пробудить в нас эмоции с помощью одной лишь постановочной сцены, он не может, в отличие от романиста, использующего авторскую речь, или драматурга, включающего в пьесу монологи, укрыться за словами. Ему не удастся с помощью пояснений или эмоциональной лексики сгладить шероховатости, выражающиеся в нарушении логики, несовершенной мотивации или отсутствии ярких чувств, и *рассказать*, что нам следует думать и как чувствовать.

Камера, подобно рентгеновскому аппарату, с пугающей точностью фиксирует любую фальшь. Она показывает жизнь в многократно укрупненном виде, а затем обнажает каждый слабый или ложный поворот сюжета, пока в замешательстве и разочаровании мы не покинем зрительный зал. Тем не менее при наличии решимости и желания учиться с этой трудной задачей можно справиться. Процесс создания сценария полон чудес, но нераскрытых тайн в нем нет.

### **«История» – книга не о предугадывании реакции рынка, а об овладении искусством создания сценария.**

Никто не сможет научить предсказывать, будет ли товар продаваться или нет, победа впереди или поражение, – *это никому не известно*. Провалившиеся в прокате голливудские ленты создаются на основе тех же коммерческих расчетов, что и фильмы, имеющие сенсационный успех. Ничем не примечательные на первый взгляд сценарии, напоминающие перечень всего того, что с точки зрения мудрых финансистов делать не следует, превращаются в фильмы, запросто опустошающие билетные кассы как дома, так и за границей – «Обыкновенные люди» (Ordinary People), «Случайный турист» (The Accidental Tourist), «На игле» (Trainspotting). Наше искусство не дает никаких гарантий. Именно поэтому многие сценаристы мучительно пытаются «прорваться», «достичь успеха» и «победить в творческой борьбе».

В ответ на все эти страхи можно сказать только одно: вы сможете найти агента, продать свою работу и увидеть, как она будет реализована на экране, только когда сможете писать с непревзойденным качеством – и никак не раньше. Если станете копировать прошлогодние хиты, то пополните ряды малоталантливых авторов, которые ежегодно наводняют Голливуд, предлагая тысячи переполненных штампами историй. Вместо того чтобы мучительно прикидывать шансы, бросьте все силы на освоение профессии сценариста и достижение мастерства. И когда наконец покажете агентам блестящий, оригинальный сценарий, они начнут бороться за право представлять вас. Опытный агент сможет разжечь тендерную войну между продюсе-

рами, которым так не хватает хороших историй, и победитель заплатит вам умопомрачительное количество денег.

Более того, во время съемок ваш *окончательный* сценарий претерпит на удивление мало изменений. Трудно обещать, что неудачный подбор исполнителей не испортит его, но лучшим представителям актерской и режиссерской профессии прекрасно известно, как качество сценария влияет на их карьеру. К сожалению, из-за ненасытной потребности Голливуда в историях, сценарии часто «срываются незрелыми», и на съемочной площадке в них вносится масса поправок. Опытные кинодраматурги не продают свои первоначальные варианты. Они терпеливо занимаются переписыванием, пока не решат, что сценарий полностью готов для передачи как режиссеру, так и актерам. Не доведенная до конца работа провоцирует внесение в текст непредвиденных изменений, а отшлифованная и тщательно продуманная служит залогом его целостности.

### **«История» – книга не о снисходительном отношении к зрителям, а об уважении к ним.**

Если талантливые люди пишут плохо, на это есть две причины: или они ослеплены идеей, которую, как им кажется, они должны обосновать, или ими управляют эмоции, и они хотят их выразить. Когда талантливые люди пишут хорошо, то причина всего одна: ими движет желание вызвать эмоциональную реакцию зрителей.

В течение многих лет, будучи и актером, и режиссером, я каждый день испытываю благоговейный трепет перед аудиторией, ее способностью к ответной реакции. Словно по волшебству, спадают маски, лица становятся беззащитными и искренними. Поклонники кино не скрывают своих эмоций, более того, демонстрируют такую степень открытости к общению с рассказчиком, какой не бывает даже в отношениях с близкими людьми: они готовы смеяться, плакать, ужасаться, гневаться, сострадать, испытывать страсть, любовь и ненависть.

Зрителей отличает не только удивительная впечатлительность. Когда они усаживаются в темном зале кинотеатра, их коллективный IQ подсказывает на двадцать пять пунктов. Разве у вас время от времени не возникает чувство превосходства над тем, что показывают на экране? Нередко вы заранее знаете, как поступят персонажи, и понимаете, чем закончится фильм, задолго до его конца. Аудитория не просто умна, она умнее многих фильмов, и ничего не меняется, когда вы оказываетесь по другую сторону камеры. Совершенствуя первоначальный вариант своего сценария и работая над каждой его деталью, автор должен предвидеть малейшие оттенки зрительского восприятия.

Невозможно снять фильм без понимания реакции и ожиданий аудитории. Сочиняя историю, надо помнить о том, что она должна отражать вашу точку зрения и одновременно находить отклик в сердцах и умах зрителей. Аудитория – это сила, которая определяет процесс создания сценария так же, как и любой другой его элемент. Без нее творческий акт лишен смысла.

### **«История» – книга не о копировании, а об оригинальности.**

Оригинальность – это сочетание формы и содержания, иными словами, отличный выбор темы плюс уникальный подход к ее изложению. Содержание (обстановка, персонажи, идеи) и форма (выбор и компоновка событий) взаимосвязаны и не могут существовать отдельно. Автор пишет сценарий, опираясь, с одной стороны, на сюжет, а с другой – в совершенстве владея формой. Когда вы перерабатываете содержание, меняется и повествование. Если же вы играете с формой, то происходит развитие интеллектуальной и эмоциональной сути истории.

История – это не только то, что вы должны рассказать, но и то, как вы это сделаете. Если содержание банально, то и повествование будет шаблонным, а при наличии глубокого и оригинального замысла композиция сценария окажется уникальной. Обыденная и предсказуемая история потребует стереотипных персонажей для изображения избитых характеров. Для воплощения же новаторской задумки понадобятся оригинальная обстановка, исключительные персонажи и идеи. Мы выстраиваем повествование в соответствии со смыслом и перерабатываем содержание, чтобы оно поддерживало форму.

Однако никогда не следует путать оригинальность и эксцентричность. Отличие ради отличия оказывается таким же бессмысленным, как и рабское следование коммерческим требованиям. Ни один серьезный писатель, который месяцами, а возможно, и годами собирает воедино факты, воспоминания и фантазии, пополняя сокровищницу житейских наблюдений, не станет ограничивать возникающий в его воображении мир рамками строгой формулы или делить его на авангардистские фрагменты. Воспользовавшись «хорошо составленной» формулой, можно «наступать на горло собственной песне», а причудливость «экспериментального фильма» создаст впечатление нарушенной речи. Многие авторы фильмов напоминают собой детей, ломающих вещи ради удовольствия, плачущих для привлечения внимания взрослых или прибегающих к нехитрым уловкам, чтобы прокричать: «Смотрите, что я могу!» Зрелый художник никогда не стремится выделиться, а тот, кто обладает мудростью, не предпринимает каких-либо действий только ради обретения известности.

Фильмы, созданные такими мастерами, как Хортон Фут, Джон Кассаветес, Престон Стердженс, Франсуа Трюффо и Ингмар Бергман, настолько своеобразны, что их краткое трехстраничное изложение позволяет определить автора с той же точностью, что и его ДНК. Великие сценаристы отличаются индивидуальным стилем изложения, который не только неотделим от их видения, но, по сути, им и является. Используемые ими особенности формы (количество главных действующих лиц, динамика развития событий, степень напряженности конфликта, последовательность периодов времени) будут оказывать влияние на содержание (обстановка, характер, идея) до тех пор, пока все элементы не сольются воедино в виде уникального сценария.

Однако если на минуту отвлечься от содержания этих фильмов и проанализировать компоновку происходящих в них событий, то можно увидеть, что так же, как мелодия без стихов или отражение без предмета, сюжетная композиция не может существовать без мощной смысловой поддержки. Выбор событий и очередность их подачи – это метафора, используемая рассказчиком для отражения взаимосвязи всех уровней реальности – личностного, политического, относящегося к внешней среде и духовного. Лишенная таких внешних особенностей, как изображение персонажей и место действия, структура истории раскрывает космологию автора, его проникновение в самую глубину жизненных схем и мотиваций происходящего в этом мире – его личную карту скрытого порядка жизни.

Независимо от того, кто является вашим героем – Вуди Аллен, Дэвид Мамет, Квентин Тарантино, Рут Прауэр Джабвала, Оливер Стоун, Уильям Голдмен, Жанг Йимоу, Нора Эфрон, Спайк Ли или Стэнли Кубрик, – вы восхищаетесь этими людьми, потому что они уникальны. Каждый из них выделился из толпы, так как выбрал содержание, которого нет ни у кого, создал форму, не имеющую аналогов, а затем объединил и то и другое в собственный легко узнаваемый стиль. Я хочу, чтобы вы научились делать то же самое.

Те надежды, которые я на вас возлагаю, не ограничиваются рамками компетенции и мастерства. Я изголодался по великим фильмам. За последние два десятилетия я видел хорошие ленты и несколько очень хороших, но крайне редко – фильм поразительной силы и красоты. Возможно, я просто пресытился, но на самом деле это не так: я все еще верю, что искусство преобразует жизнь. И знаю, что если вы не заставите играть все инструменты, составляющие оркестр под названием «история», то какая бы музыка ни звучала в вашем вообра-

жениии, вы будете бесконечно мурлыкать одну и ту же старую мелодию. Я написал эту книгу, чтобы помочь вам овладеть мастерством создания сценариев, сделать свободными в выражении оригинального видения жизни, вывести ваш талант за рамки условностей и научить созданию фильмов, отличающихся самобытным содержанием, структурой и стилем.

# 1. Современные проблемы кинодраматургии

## Упадок истории

Представьте себе, сколько во всем мире ежедневно перелистывается книжных страниц, ставится спектаклей, показывается фильмов, вообразите бесконечный поток телевизионных комедий и драм, круглосуточных выпусков новостей, рассказываемых на ночь сказок, хвастливых ресторанных баек и гуляющих по Интернету сплетен – все это утоляет нестерпимую жажду историй, присущую роду людскому. История не только самая распространенная форма художественного выражения, она вступает в соперничество со всеми видами нашей деятельности – работой, игрой, едой, спортивными занятиями. Мы рассказываем истории и погружаемся в них в своих снах и мечтах. Почему так происходит? Отчего такую значительную часть жизни мы проводим, можно сказать, внутри историй? Потому что, по словам литературоведа Кеннета Бёрка, истории – это средство существования.

День за днем мы пытаемся отыскать ответ на вечный вопрос, который еще Аристотель задавал в своей «Этике»: «Как человек должен жить?». Однако ответ скрывается за дымкой быстро летящих часов, мы же изо всех сил стараемся согласовать возможности с мечтами, объединить замыслы и страсть, превратить желаемое в действительное. Когда, летя сквозь время, одержимые жаждой риска, мы ненадолго притормаживаем свой «Шаттл», чтобы понять смысл происходящего, увидеть систему, структуру в целом, жизнь для нас превращается в подобие гештальт-картинки: серьезное становится комичным, статичное – хаотичным, а многозначительное – бессмысленным. Важные мировые события не поддаются нашему влиянию, в то время как происходящее лично с нами воздействует на нас самих – удержать штурвал не удастся, и корабль отклоняется от намеченного курса.

Человечество ищет ответ на вопрос Аристотеля, традиционно опираясь на четыре источника мудрости – философию, науку, религию и искусство, стараясь при помощи знания достичь понимания жизни. Но кто сегодня читает Гегеля или Канта, если, конечно, не готовится к экзамену по философии? Наука, которая когда-то была великим толкователем, привносит в нашу жизнь сложность и запутанность. Способен ли кто-нибудь не подвергать сомнениям высказывания экономистов, социологов, политиков? Религия для многих превратилась в праздный ритуал, скрывающий лицемерие, и по мере того как вера в извечные истины ослабевает, мы обращаемся к тому началу, которому все еще доверяем, – искусству истории.

Современный мир «поглощает» фильмы, романы, театральные постановки и телевизионные программы в таком количестве и с такой ненасытностью, что искусство историй становится основным источником вдохновения для человечества, стремящегося упорядочить хаос бытия и вникнуть в суть жизни. Истории удовлетворяют глубинную человеческую потребность в осмыслении жизненного опыта. Это не просто интеллектуальное упражнение, а часть очень личного, эмоционального переживания. Как сказал драматург Жан Ануи, «литература придает жизни форму».

Некоторые считают подобное пристрастие простым развлечением, попыткой уйти от решения жизненных проблем. Но что же такое, в конечном счете, развлечение? Оно означает погружение в процесс повествования с целью получения интеллектуального и эмоционального удовлетворения. Для кинозрителей это ритуал, когда, сидя в темном зале и вглядываясь в экран, нужно понять смысл рассказываемой истории, почувствовать пробуждение сильных, временами даже болезненных, эмоций, а затем, по мере обретения более глубокого понимания, погрузиться в увлекательный мир душевных переживаний.

Что бы нам ни показывали – триумф отчаянных парней над хеттскими духами зла в «Охотниках за приведениями» (Ghostbusters) или сложную борьбу с обитающими в душе человека демонами в фильме «Сияние» (Shine), становление характера в «Красной пустыне» (The Red Desert) или его разрушение в «Разговоре» (The Conversation), – любые хорошие фильмы, романы и пьесы, отражающие все грани комического и трагического, развлекают, если показывают новую модель жизни, наполненную эмоциональным смыслом. Прятаться за утверждением о том, что зрители хотят всего лишь оставить свои заботы за порогом кинотеатра и укрыться от реальности, значит трусливо отказываться от возложенной на художника ответственности. История – это не бегство от действительности, а средство передвижения, которое помогает разобраться с хаосом бытия.

И хотя современные средства массовой информации позволяют преодолевать географические и языковые границы и адресовать истории сотням миллионов людей, общее качество искусства повествования снижается. Изредка мы читаем или смотрим действительно превосходные вещи, но чаще всего тщетно пытаемся найти что-то неординарное в рекламных объявлениях, на полках видеосалонов или в телепрограмме; откладываем в сторону недочитанный роман, сбегает со спектакля во время антракта или разочарованно покидаем кинотеатр, утешая себя: «Зато смогли посмотреть на хорошую операторскую работу...» А как заметил Аристотель двадцать три столетия назад, если искусство рассказа переживает трудные времена, то это приводит к упадку.

В плохих, лживых повествованиях содержание неминуемо подменяется зрелищностью, а правда – обманом. Слабые истории, отчаянно пытающиеся удержать внимание зрителей, перерождаются в яркие рекламные ролики, производство которых обходится в миллионы долларов. В Голливуде образы приобретают все более экстравагантный характер, а в Европе – декоративный. Сплошь и рядом актеры выглядят неестественно, демонстрируя распушенность и насилие. Музыка и звуковые эффекты становятся слишком шумными. Во всем ощущается гротеск. Культура не может развиваться без честных и ярких историй. Когда общество долгое время набирается впечатлений из глянцевого, лишённого смысла псевдоистории, оно деградирует. Нам нужны настоящие сатирические произведения и трагедии, драмы и комедии, которые способны осветить темные закоулки человеческой души и общества. В противном случае произойдет то, о чем предупреждал еще Йейтс: «[все распадается] и центр не удержать».

Каждый год Голливуд снимает и/или распространяет от четырехсот до пятисот фильмов, фактически один фильм в день. Некоторые из них действительно превосходны, но большинство весьма посредственны, а зачастую и того хуже. Есть большой соблазн свалить вину за появление этого моря банальности на тех похожих на Бэббита<sup>1</sup> личностей, которые одобряют производство таких фильмов. Но давайте вспомним один эпизод из ленты «Игрок» (The Player): молодой продюсер из Голливуда в исполнении Тима Роббинса объясняет своему собеседнику, что у него много врагов, так как каждый год его студия получает более двадцати тысяч сценарных заявок, но выпускает только двенадцать фильмов. Диалог очень достоверный. Сценарные отделы ведущих студий просматривают тысячи и тысячи сценариев, сценарных планов, романов и пьес в поисках выдающейся истории, достойной экранизации. Или, скорее, того, что находится на полпути к категории «хорошо» и может быть усовершенствовано до состояния «выше среднего».

К 1990-м годам в Голливуде затраты на создание сценариев достигли 500 млн долларов в год, из них три четверти уходит на оплату работы сценаристов, занимающихся написанием вариантов и переработкой текстов фильмов, которые никогда не будут сняты. Однако ни пол-

---

<sup>1</sup> Джордж Бэббит – ставшее нарицательным имя главного героя романа Синклера Льюиса «Бэббит» (1922). Это собирательный образ американского преуспевающего мещанина, лишённого индивидуальности, с несколько ограниченным духовным миром, которого, несмотря на материальное и семейное благополучие, терзают тоска и неудовлетворенность жизнью. – *Прим. пер.*

миллиарда долларов, ни упорный труд сотрудников сценарных отделов не помогают Голливуду найти материал лучше, чем он предлагает зрителям. В это трудно поверить, но все, что мы ежегодно видим на экране, на самом деле воплощение лучших произведений, созданных за последние несколько лет.

К сожалению, многие сценаристы не могут посмотреть правде в глаза и продолжают жить в плену иллюзий, убежденные в том, что Голливуд не замечает их таланта. За редким исключением, непризнанный гений – это миф. Даже если первоклассные сценарии не поступают в производство, то как минимум приобретаются права на их экранизацию. Авторы, которые могут рассказать превосходную историю, вовлекаются в обычные рыночные отношения – так было и будет. Каждый год Голливуд заключает гарантированные международные сделки по созданию сотен фильмов, и они доходят до аудитории. Большинство попадает в прокат, несколько недель показывается в кинотеатрах, а затем благополучно забывается.

Тем не менее Голливуд не только выживает, но и процветает, ведь у него практически нет конкурентов. Впрочем, некоторое время назад кинотеатры Северной Америки были заполнены работами блистательных европейских режиссеров, которые поставили под сомнение доминирующее положение Голливуда. Так продолжалось с момента возникновения неореалистического направления в кино до наивысшего подъема «новой волны». Однако за последние двадцать пять лет, по мере ухода из жизни выдающихся мастеров или прекращения ими творческой деятельности, наблюдается постепенное снижение качества европейских фильмов.

Сегодня кинопроизводители Европы возлагают вину за свою неспособность привлечь зрителей на прокатчиков, обвиняя их в тайном сговоре. Однако фильмы их предшественников – Ренуара, Бергмана, Феллини, Бунюэля, Вайды, Клузо, Антониони, Рене – показывали по всему миру. С тех пор система не изменилась. Любителей фильмов, снятых за пределами Голливуда, все так же много, и они преданы кинематографу. Действиями кинопрокатчиков руководит все тот же стимул, что и раньше – деньги. Изменилось одно: современные *auteurs*<sup>2</sup> не способны рассказать историю с той энергетикой, с какой это делали представители предыдущего поколения. Они – словно претенциозные художники по интерьеру – делают фильмы, которые привлекают внимание, – и ничего больше. В результате буря, бушевавшая благодаря мощи европейских гениев, постепенно стихает, а пустота, появляющаяся в тихой заводи неинтересных фильмов, заполняется продукцией Голливуда.

Впрочем, сегодня в Северной Америке и во всем мире широкое распространение получили азиатские фильмы. Они восхищают миллионы зрителей, с легкостью привлекая всеобщее внимание по одной простой причине: азиатские режиссеры рассказывают великолепные истории. Вместо поиска «козла отпущения» в лице кинопрокатчиков режиссерам следует приглядеться к Востоку, где художники обладают страстью, необходимой для того, чтобы рассказывать истории, и мастерством, позволяющим делать это превосходно.

## Утрата мастерства

Искусство повествования – это доминирующая культурная сила, а искусство кинематографа – главное средство ее реализации. Кино покорило мировую аудиторию, но жажда историй не утолена. Почему? Ведь усилий прилагается немало. Ежегодно Гильдия сценаристов Америки официально регистрирует более тридцати пяти тысяч названий. По всей стране создаются сотни тысяч сценариев, и только малая часть из них *безупречна*. Среди многих причин выделим важнейшую: сегодняшние так называемые сценаристы бросаются к клавиатуре компьютера, предварительно не научившись основам профессии.

---

<sup>2</sup> Auteur – французское слово, которое переводится как «кинорежиссер с индивидуальным творческим почерком». – Прим. пер.

Разве вы, лелея мечту о сочинении музыки, сказали бы себе: «Я прослушал множество симфоний... к тому же умею играть на пианино... почему бы мне не набросать одну в эти выходные?» Конечно же, нет. Однако именно так начинают многие сценаристы: «Я посмотрел огромное количество фильмов, и хороших, и плохих... у меня отличная оценка по английскому языку... к тому же скоро отпуск...»

Если вы захотите стать композитором, то сначала отправитесь в музыкальную школу, чтобы изучить теорию и практику, уделяя основное внимание жанру симфонии. После долгих лет усердных занятий вы постараетесь объединить полученные знания и собственные творческие способности, наберетесь смелости и попробуете что-нибудь сочинить. Многие начинающие авторы даже не подозревают о том, что написать хороший сценарий так же сложно, как и симфонию, а в чем-то даже сложнее: композитор имеет дело с математической точностью нотной грамоты, а мы погружаемся в беспорядочную материю под названием человеческая душа.

Начинающий сценарист бросается вперед, полагаясь исключительно на собственный опыт и считая, что прожитая им жизнь и увиденные фильмы дают повод для самовыражения и самостоятельного выбора того, как это следует делать. Однако не стоит переоценивать значение опыта. Конечно, нам нужны авторы, которые не прячутся от реальности, живут полной жизнью и внимательно наблюдают за происходящим вокруг, но этого недостаточно. Для большинства авторов знания, полученные благодаря чтению и обучению, равнозначны опыту и даже перевешивают его, если практического подтверждения не последовало. *Самопознание* оказывается главным условием – жизнь *плюс* способность выражать человеческие реакции.

Если говорить о технике создания сценариев, то за мастерство часто принимается бессознательное впитывание различных элементов истории из каждого прочитанного романа или когда-либо просмотренной театральной пьесы. Когда новичок пишет, он выстраивает свою работу методом проб и ошибок, сверяя ее с моделью, созданной на основе того, что он читал и смотрел. Не получивший образования сценарист называет это «интуицией», а на самом деле речь идет о привычке, которая серьезно ограничивает его возможности. Он или копирует существующий в его представлении прототип, или, считая себя авангардистом, восстает против него. Однако слепой бессистемный поиск или демонстративный протест против глубоко укоренившихся стереотипов ни в коем случае не могут стать мастерством и приводят к появлению сценариев, переполненных самыми разными рекламными или художественными штампами.

Такой бессистемный подход к работе существовал не всегда. На протяжении десятилетий сценаристы обучались профессии в стенах университетов или самостоятельно – в библиотеках, приобретали опыт, работая в театре или создавая романы, получали профессиональное образование в студиях Голливуда, а кто-то выбирал для себя сразу несколько форм обучения.

В начале двадцатого века некоторые американские университеты пришли к выводу, что писателям, точно так же, как музыкантам и художникам, необходимо нечто похожее на музыкальные и художественные школы, где они смогут изучать основы своей профессии. К тому времени Уильям Арчер, Кеннет Роу и Джон Говард Лоусон уже написали прекрасные книги по искусству драматургии и прозы. Их метод отличался внутренней направленностью, черпал силу в активном движении страстей, антагонизме отношений, переломных моментах, прогрессии усложнений, кризисной ситуации, кульминационных точках – то есть *история показывалась изнутри*. Работавшие в то время писатели – как получившие формальное образование, так и не имевшие его – использовали эти учебники для совершенствования своего мастерства и за столетия прошли немалый путь: из «бурных двадцатых» через протестующие шестидесятые в золотой век американской истории, воплощенной на экране, в книгах и на сцене.

Однако за последние двадцать пять лет преподавание писательского мастерства в американских университетах изменилось: акцент сместился с внутреннего аспекта творчества на внешний. Новые тенденции в теории литературы отвлекли преподавателей от глубинных источников истории и направили их внимание на такие ее аспекты, как язык, коды, текст, –

иными словами, возобладал *внешний взгляд на историю*. В результате, за исключением ряда известных имен, современное поколение писателей не получило достаточных знаний в области основных принципов создания и построения истории.

Зарубежные сценаристы имеют еще меньше возможностей для учебы. Европейские академии, как правило, отрицают саму мысль о том, что художественному слову можно каким-либо образом научить, поэтому в программе европейских университетов курсы по писательскому мастерству отсутствуют. При этом Европа активно содействует развитию наиболее блистательных художественных и музыкальных академий в мире. Трудно сказать, почему принято считать, что одному виду искусства можно обучать, а другому нет. Хуже всего то, что до недавнего времени из-за пренебрежительного отношения к кинодраматургии этот предмет не изучался ни в одном из европейских институтов кинематографии, за исключением Москвы и Варшавы.

Можно найти немало недостатков в старой студийной системе Голливуда, но следует отметить, что она предусматривала профессиональное обучение, за которым наблюдали опытные редакторы сценарных отделов. Эти дни остались в прошлом. Время от времени какая-либо студия предпринимает попытки восстановить институт ученичества, но в стремлении вернуть благословенные золотые дни забывает о том, что каждому ученику нужен мастер. Сегодняшние руководители могут выявить творческие способности, но очень немногие обладают умением или терпением, необходимым для того, чтобы превратить талантливого человека в истинного художника.

И, наконец, еще одна причина упадка, переживаемого искусством создания историй, уходит своими корнями очень глубоко. Душой кинодраматургии являются ценности, которые представляют собой позитивные или негативные заряды, приводящие жизнь в движение. Сценарист выстраивает историю, основываясь на собственном понимании того, ради чего стоит жить, за что – умереть, к чему не надо стремиться и в чем смысл справедливости и правды. За прошедшие десятилетия писатель и общество более или менее достигли согласия в этих вопросах, но с каждым днем время, в которое мы живем, все больше и больше отягощается нравственным и этическим цинизмом, релятивизмом и субъективизмом, что приводит к значительной трансформации ценностей. К примеру, в условиях распада семьи и роста сексуального антагонизма в состоянии ли кто-нибудь понять природу любви? А если вы убеждены, что способны на это, то как рассказать о своих чувствах зрителям, у которых с каждым днем усиливается скептическое отношение ко всему на свете?

Этим размыванием ценностей обусловлено и разрушение истории. В отличие от авторов прошлого мы не можем ничего предполагать. Прежде всего, необходимо погрузиться в происходящее вокруг, чтобы достичь иного уровня понимания и обнаружить новые грани ценностей и их значимости, а затем создать художественную форму для представления своей интерпретации все возрастающему числу агностиков. А это не простая задача.

## **Императив истории**

Когда я переехал в Лос-Анджелес, то, желая прокормить себя и получить возможность писать, делал то же, что и многие другие, – читал. Я работал в компаниях UA и NBC, анализируя присылаемые сценарии фильмов и телепостановок, и просмотрев первую дюжину текстов, понял, что могу заранее составить универсальный обзор, а затем просто вписывать в него название и имя автора. Рецензия, которую я повторял снова и снова, выглядела следующим образом:

*Хорошие описания, сценичный диалог. Есть несколько интересных моментов; несколько острых моментов. В целом выражения подобраны тщательно. Однако история затянута. На первых тридцати страницах*

*действие еле ползет, поскольку ему мешает толстое брюхо экспозиции; далее повествованию так и не удается подняться на ноги. Основной сюжет, а точнее, то, что можно назвать этим словом, характеризуется множеством удобных совпадений и слабой мотивацией. Ярко выраженного главного героя нет. Случайные конфликты, которые можно было бы превратить в побочные сюжетные линии, так и остаются незадействованными. Характеры не раскрываются во всей полноте. Абсолютно отсутствует понимание внутреннего мира людей или жизни окружающего их общества. Это безжизненный набор предсказуемых, плохо рассказанных, шаблонных эпизодов, которые теряются в тумане бессмысленности. ОТКАЗАТЬ.*

Но я никогда не писал:

*Великолепная история! Я не мог оторваться, пока не прочитал до конца. Первый акт подводит к неожиданному кульминационному моменту, который разворачивается в превосходный сюжет и его ответвление. Прекрасное и глубокое раскрытие характеров. Удивительное понимание общества. Сценарий заставил меня смеяться и плакать. Во втором акте действие удивительно быстро достигло своей высшей точки, и я подумал, что история закончена. Однако из пепла второго акта автор создал третий, сила, красота и великолепие которого сокрушили меня, – в этом состоянии я и пишу рецензию. Тем не менее, с точки зрения грамматики сценарий напоминает 270-страничный ночной кошмар, так как каждое пятое слово в нем написано неправильно. Диалоги настолько сумбурны, что в них запутался бы даже Лоренс Оливье. Описания перегружены указаниями для оператора, не относящимися к тексту объяснениями и философскими комментариями. Очевидно, что сценарий написан непрофессиональным сценаристом. ОТКАЗАТЬ.*

Если бы я написал нечто подобное, то лишился бы работы.

Офис, куда приносят сценарии, называется не «Отделом диалогов» или «Отделом описаний». На его двери висит табличка «Сценарный отдел»<sup>3</sup>. Хорошая история делает возможным появление хорошего фильма, в то время как неспособность заставить историю работать служит гарантией провала. Рецензента, не способного понять это основное правило, следует уволить. На самом деле, крайне редко встречаются прекрасно написанные сценарии с плохими диалогами или бестолковыми описаниями. В большинстве случаев, чем лучше повествование, тем ярче в нем образы и острее диалоги. Однако отсутствие развития действия, ложная мотивация, ненужные персонажи, лишенный смысла подтекст, изъяны повествования и другие погрешности становятся основными причинами появления слабого и скучного сценария.

Одного лишь литературного таланта недостаточно. Если нет способности рассказать историю, то все те прекрасные образы и отточенные диалоги, над которыми вы старательно работаете многие месяцы, окажутся ненужной тратой бумаги. История – вот то, что мы создаем для мира и что ждут от нас зрители. Отныне и вовеки веков. Бесчисленное множество сценаристов проявляют излишнее старание, выдумывая изящные беседы и идеальные описания для лишенных привлекательности историй, и удивляются тому, что их сценарии никогда не попадают в производство. А в это время другие авторы, обладая скромными литературными талантами, предстают в качестве выдающихся рассказчиков и получают огромное удовольствие, наблюдая за тем, как их мечты оживают на экране.

---

<sup>3</sup> В английском варианте название звучит как «Story Department», где слово «story» («история») переводится как «сценарий». – Прим. пер.

Подсчитано, что 75 процентов творческих усилий, в результате которых появляется окончательный вариант сценария, приходится на создание истории. Кто является ее персонажами? Чего они хотят? Почему возникают их желания? Что делается для достижения цели? Что мешает? Чем все заканчивается? Поиск ответов на эти важные вопросы и превращение их в историю – вот самая главная творческая задача.

Процесс выдумывания истории служит своеобразной проверкой зрелости и проницательности сценариста, его знаний об обществе, природе и человеческой душе. Не обойтись без богатого воображения и сильных аналитических способностей. Вопрос самовыражения не имеет значения, так как всегда намеренно или неосознанно все истории – честные и лживые, мудрые и глупые – точно отражают сущность своего создателя, демонстрируя его человеческие качества... или их отсутствие. В сравнении с этой сложной задачей написание диалогов выглядит милым развлечением.

Итак, автор сценария следует принципу «*Расскажи историю*»... а затем останавливает кадр. Зачем нужна история? Суждения о ней сродни представлению о музыке. На протяжении всей нашей жизни мы слышим разные мелодии. Танцуем под них и напеваем. И думаем, что понимаем музыку, пока не попытаемся что-то сочинить и звуки, извлекаемые из пианино, не испугают кота.

Если фильмы «Нежное милосердие» (*Tender Mercies*) и «Индиана Джонс: В поисках утраченного ковчега» (*Raiders of the Lost Ark*) не что иное, как чудесные истории, великолепно рассказанные с экрана, – а они такие и есть, – то что же у них общего? Если «Ханна и ее сестры» (*Hannah and Her Sisters*) и «Монти Пайтон и Священный Грааль» (*Monty Python and the Holy Grail*) – это блистательные и восхитительно переданные комические истории (что не вызывает сомнения), то где они соприкасаются? Только сравните фильмы «Жестокая игра» (*The Crying Game*) и «Родители» (*Parenthood*), «Терминатор» (*Terminator*) и «Колесо фортуны» (*Reversal of Fortune*), «Непрощенный» (*Unforgiven*) и «Есть, пить, мужчина, женщина» (*Eat Drink Man Woman*). Или «Рыбка по имени Ванда» (*A Fish Called Wanda*) и «Это случилось рядом с вами» (*Man Bites Dogs*), «Кто подставил кролика Роджера» (*Who Framed Roger Rabbit*) и «Бешеные псы» (*Reservoir Dogs*). Несколько десятилетий назад были «Головокружение» (*Vertigo*), «81/2» (*8½*), «Персона» (*Persona*), «Расёмон» (*Rashomon*), «Касабланка» (*Casablanca*), «Алчность» (*Greed*), «Новые времена» (*Modern Times*) и «Броненосец “Потемкин”» – великолепные экранные повествования, абсолютно не похожие друг на друга, но производящие один и тот же эффект: зрители покидают кинотеатр, восклицая: «Какая интересная история!»

Погружаясь в море жанров и стилей, можно прийти к убеждению, что если все перечисленные фильмы рассказывают истории, то историей может стать все что угодно. Однако при внимательном рассмотрении можно увидеть, что все они держатся на общем стержне: каждый фильм является воплощением универсальной формы истории, которая переносится на экран уникальным образом, но главная форма остается неизменной – именно на нее аудитория реагирует восклицанием «Какая интересная история!».

Каждый из видов искусства определяется своей главной формой. В самом широком диапазоне – от симфонии до хип-хопа – музыка основана на том, что это художественное произведение, а не бессмысленный шум. Кардинальные принципы изобразительного искусства, будь то предметная или абстрактная живопись, позволяют создать картину, а не мазню. Точно так же, начиная с Гомера и заканчивая Ингмаром Бергманом, универсальная форма истории превращает работу автора в истинный рассказ, а не в портрет или коллаж. Во все времена и во всех культурах эта естественная форма подвергалась бесчисленному количеству преобразований, но всегда оставалась неизменной.

Однако «форма» и «формула» – разные понятия. Рецепта написания сценария, гарантирующего успех, не существует. История слишком богата тайнами, к тому же обладает чрезмер-

ной сложностью и гибкостью, чтобы ее можно было привести к какой-либо единой формуле. Такое придет в голову только глупцу. Прежде всего автору необходимо понять *форму* истории. Это обязательное условие.

## Хорошо рассказанная хорошая история

«Хорошая история» – это то, что достойно рассказа, который люди хотят услышать. Найти такую историю – ваша основная задача. Все начинается с таланта. Вы должны от рождения обладать творческими способностями, позволяющими соединять разные ситуации так, как этого никто до вас не делал. Кроме того, необходимо приносить в работу собственное видение, основанное на понимании человеческой природы и общества и сочетающееся с все-сторонним знанием создаваемого вами мира и населяющих его персонажей. Вам понадобится все это... и еще, как наглядно показали в своей прекрасной книжке Холли и Уит Барнетт, много любви.

Любови к истории – или веры в то, что ваше видение может быть выражено только с помощью сценария, а персонажи фильма могут быть «реальнее» окружающих людей и вымышленный мир окажется более глубоким по содержанию, чем материальный. Любви к драматургии – или увлеченности неожиданностями и откровениями, которые приводят к радикальным изменениям в жизни героев. Любви к правде – или убежденности в том, что ложь разрушает художника, а каждую истину следует подвергать сомнению, пытаясь разобраться даже в собственных тайных мотивах. Любви к человечеству – или готовности сопереживать страдающим душам, мысленно вставать на их место и видеть мир их глазами. Любви к чувственному опыту – или желания не только физически воздействовать на органы чувств людей, но и пробуждать внутренние эмоциональные ощущения. Любви к фантазированию – или удовольствия от возможности отпустить свое воображение в свободный полет только ради того, чтобы увидеть, к чему это приведет. Любви к юмору – или возникающей благодаря его спасительной силе радости, которая помогает восстановить жизненное равновесие. Любви к языку – или восхищения звуками и смыслом слов, синтаксисом и семантикой. Любви к дуализму – или поиска скрытых противоречий, разумного сомнения в том, что вещи таковы, какими кажутся. Любви к безупречности – или страстного желания писать и переписывать все заново в стремлении добиться совершенства. Любви к уникальности – или возбуждения от эпатажного поведения, а также «каменного» спокойствия, когда его встречают насмешками. Любви к прекрасному – или врожденного чувства, позволяющего ценить хорошие литературные произведения, испытывать отвращение к плохим и понимать существующую между ними разницу. Любви к самому себе – или силы, которая не требует постоянного подтверждения и никогда не позволяет усомниться в том, что вы настоящий писатель. Надо любить писать и уметь терпеть одиночество.

Но одной лишь любви к хорошим историям, необыкновенным персонажам и миру, которым управляют ваша страсть, смелость и творческий дар, все-таки недостаточно. Вашей целью должна стать *хорошо рассказанная* хорошая история.

Как и композитору, который обязан в совершенстве знать законы сочинения музыки, вам придется изучить соответствующие принципы создания сценария. Это умение не предполагает применения каких-либо особых механизмов или уловок. Речь идет о согласованном использовании приемов, с помощью которых мы заключаем тайный стовор со зрителями. Профессия сценариста предполагает умение объединить все средства, позволяющие заинтересовать аудиторию, поддержать ее вовлеченность в происходящее и в конце концов вознаградить глубокими впечатлениями.

Лучшее, что может сделать писатель, не владеющий таким мастерством, – воплотить на бумаге первую пришедшую ему в голову идею, а затем беспомощно сидеть перед собственным произведением, будучи не в состоянии ответить на пугающие вопросы: «*Хорошо ли то, что*

я написал? Или это полный отстой? Если второе – то что же делать?». Когда сознание заиклено на таких вызывающих ужас вопросах, то подсознание блокируется. Однако стоит приступить к решению очевидных задач, например реализации профессиональных навыков, как на поверхность выходят спонтанные реакции. Совершенное владение профессией высвобождает подсознание.

Из чего складывается рабочий день писателя? Прежде всего, вы погружаетесь в мир, созданный вашим воображением. Пока населяющие его персонажи говорят и действуют, вы все это записываете. И что дальше? Покидаете свои фантазии и читаете написанное, стараясь анализировать: «Хорошо ли это? Работает ли? Если нет, то почему? Следует ли мне убрать этот момент? Или что-то добавить? Может быть, изменить порядок?» Вы чередуете письмо и чтение, творчество и критику, порыв и логику, работу левого и правого полушарий мозга, придумываете новое и улучшаете уже сочиненное. И качество того, что вы переписываете заново, степень совершенства, зависит от уровня владения профессией, который и помогает исправлять недостатки. Художнику никогда не следует подчиняться внезапным порывам; он сознательно использует свое мастерство, чтобы достичь гармонии интуиции и замысла.

## История и жизнь

За годы работы рецензентом я определил, что существуют два вида неудачных сценариев. Первый можно назвать «личной историей»:

*В обстановке офиса мы знакомимся с главной героиней, удрученной отсутствием заслуженного продвижения по службе: ее постоянно обходят другие сотрудники компании. В раздражении она направляется в дом родителей, где выясняется, что отец стал дряхлым стариком, а силы матери на исходе. Затем возвращается в собственную квартиру и ссорится со своей неряшливой, безразличной ко всему соседкой. Вот она уже на свидании, и опять неудача: бесчувственный возлюбленный приводит ее в дорогой французский ресторан, совершенно забыв о том, что она на диете. Вернувшись в офис, она получает, к всеобщему удивлению, долгожданную и более высокую должность, но тут возникают новые проблемы. Она еще раз оказывается в доме родителей, где пытается помочь отцу, а в это время ее мать впадает в безумие. Придя домой, наша героиня обнаруживает, что соседка украла ее телевизор и исчезла, не заплатив за квартиру. Она расстается со своим возлюбленным, начинает есть все подряд и набирает пять фунтов лишнего веса. Однако не сдаётся и превращает свое продвижение по службе в триумф. Ностальгический ужин в кругу близких людей излечивает ее мать от душевной болезни. Настоящим сокровищем оказывается новая соседка по квартире, которая не только проявляет во всем аккуратность и оплачивает ренту чеком на несколько недель вперед, но и знакомит ее с новым молодым человеком. Итак, мы добрались до девяносто пятой страницы. Главная героиня снова начинает соблюдать диету и выглядит потрясающе на протяжении оставшихся двадцати пяти страниц – словесного эквивалента медленного вальса среди маргариток, описывающего развитие романа с новым возлюбленным. Наконец наступает переломный момент, когда ей приходится решать, выходить замуж или нет. Сценарий заканчивается слезливой кульминацией, когда героиня приходит к выводу, что ей необходимо собственное пространство.*

Второй вид – плохой сценарий, который можно назвать «гарантированный коммерческий успех»:

*В аэропорту из-за путаницы с багажом продавец программного обеспечения становится обладателем «предмета, который может привести к гибели всей цивилизации». Этот предмет очень мал – фактически помещается в шариковой ручке, случайно оказавшейся в кармане незадачливого главного героя, который становится мишенью для трех десятков персонажей. Все они имеют по два или три паспорта, все работали по обе стороны «железного занавеса», знают друг друга со времен «холодной войны» и дружно пытаются убить несчастного парня. Сценарий наполнен погонями на автомобилях, перестрелками и взрывами. Когда ничего не взрывается и никого не убивают, тянутся сцены с длинными диалогами, во время которых герой пытается разобраться с теми двуличными людьми и понять, кому он может доверять. Все заканчивается разногласием насилия и видеоэффектов стоимостью в миллионы долларов, во время которой герой уничтожает «предмет, который может привести к гибели всей цивилизации» и тем самым спасает человечество.*

«Личная история» представляет собой структурно не организованное, натуралистическое изображение «куска жизни», которое подменяет действительное положение дел их внешним описанием. Автор такого сценария считает, что чем подробнее он будет отражать факты повседневной жизни, тем более точным окажется его «репортаж» о том, что происходит в реальности, и тогда он поведаст зрителю больше правды. Однако какими бы тщательными ни были его наблюдения, речь идет о «правде» с маленькой буквы. Истина никогда не лежит на поверхности: связывая реальность воедино или разрывая ее на части, истина не проявляется открыто. Не знающий этого автор способен разглядеть только то, что очевидно и действительно существует, поэтому он слеп к правде жизни.

С другой стороны, сценарий в духе «гарантированного коммерческого успеха» – это излишне сложная с точки зрения структуры, перегруженная деталями и персонажами атака на зрителя, не имеющая никакого отношения к настоящей жизни. Автор принимает двигательную активность за развлечение. Он надеется, что, вне зависимости от истории, достаточно быстрое развитие событий и ослепительные визуальные эффекты приведут зрителей в восторг. А если учесть, что успех многих летних премьер связан с использованием образов, созданных при помощи компьютера, то можно предположить, что он во многом прав.

Зрелищные представления такого типа заменяют воображение смоделированной реальностью. Они используют историю в качестве оправдания для применения ранее неизвестных эффектов, которые переносят нас в эпицентр торнадо, пасть динозавра или в футуристический мир катастроф. И можете быть уверены, что подобные фантастические зрелища способны вызывать восхищение. Однако, как и посещение парка аттракционов, они доставляют мимолетное удовольствие. История кинопроизводства снова и снова свидетельствует о том, что интерес к новым динамическим триллерам пропадает так же быстро, как они приобретают популярность.

Примерно раз в десять лет технические инновации становятся причиной появления массы фильмов, создаваемых с единственной целью – добиться зрелищности. Изобретение кинематографа, предлагающего удивительную имитацию реальности, вызвало бурное восхищение, но затем долгие годы на экранах появлялись только скучные истории. Однако со временем немые фильмы эволюционировали в великолепную форму художественного воплощения и исчезли с приходом в кинематограф звука, который позволил еще более реалистично воспроизводить действительность. Фильмам начала 1930-х годов пришлось отступить, так как зрители охотно променяли однообразные истории на удовольствие слушать, как говорят актеры. В дальнейшем звуковое кино обрело новую силу и красоту, но было атаковано такими ново-

введениями, как цвет, трехмерная графика, широкий киноэкран и генерированные компьютерные объекты, или CGI.

CGI-технология не является ни проклятием, ни панацеей. Она всего лишь добавляет свежие оттенки в палитру истории. Благодаря CGI-эффектам можно создавать все, что возникает в нашем воображении, и делать это очень искусно. Когда подобные эффекты используются при создании «сильной» истории, такой как «Форрест Гамп» (Forrest Gump) или «Люди в черном» (Men In Black), они обогащают повествование и в то же время остаются в тени, не привлекая к себе внимание. Однако «коммерческий» автор, ослепленный сиянием зрелищных фильмов, зачастую не в состоянии понять, что настоящее лицедейство может быть связано только с правдой жизни, скрывающейся за зрительным образом.

Авторы сценариев-описаний и ярких представлений, а также все другие писатели, должны понять, что *история – это модель жизни*.

Рассказчик должен стать художником, преобразующим повседневное существование, внутренний и внешний мир, мечту и реальность в поэму, где рифмуются не слова, а события, – в двухчасовую метафору, которая сообщает: «Жизнь вот *такая!*» Соответственно, историю надо отделить от жизни, чтобы раскрыть ее суть, но не превращать в абстракцию, которая теряет всякую связь с реальностью. История должна быть *похожа* на жизнь, но не настолько, чтобы утратить глубину или смысл, выходящий за пределы того, что очевидно любому человеку.

Сценаристы, создающие лишь описания, должны понимать, что факты всегда носят нейтральный характер. Самое слабое оправдание включения события в историю звучит так: «Но ведь это так и было». Случается все, что угодно, – возможное, а иногда и невозможное. Однако история – не сама жизнь. События в чистом виде никак не приближают нас к правде. То, что происходит, это только факт, не правда. Правда – это то, что мы *думаем о* происходящем.

Давайте рассмотрим набор фактов под названием «Жизнь Жанны Д'Арк». На протяжении многих столетий об этой женщине рассказывалось на театральных подмостках, страницах книг и киноэкранах, и каждая Жанна была уникальна – набожная Жанна Ануя, остроумная Жанна Шоу, политизированная Жанна Брехта, страдающая Жанна Дрейера, романтическая воительница Голливуда. Из-под пера Шекспира вышла безумная Жанна, которая воплощала отношение британцев к этому историческому персонажу. Каждая Жанна следует божественному вдохновению, ведет в бой армию, наносит поражение англичанам и сгорает на костре. Факты ее биографии остаются неизменными, но жанры, используемые для их представления, меняются, и тот или иной автор по-своему понимает «правду» ее жизни.

Точно так же создатели зрелищных фильмов должны понимать, что нейтральными бывают не только факты, но и абстракции. Под абстракциями я подразумеваю искусство графического дизайна, визуальные эффекты, насыщенность цвета, звуковую перспективу, принцип монтажа и тому подобное. Сами по себе они ничего не значат. Использование одного и того же способа монтажа для шести разных сцен приводит к появлению шести совершенно разных художественных интерпретаций. Эстетические особенности фильма служат средством выражения жизненного аспекта истории, но они *никогда* не бывают самодостаточными.

## Способности и таланты

Несмотря на то, что авторы натуралистических описаний и зрелищных представлений не очень хорошо владеют искусством создания истории, многие из них обладают особыми способностями. Сценаристы, склонные к жанру репортажа, часто умеют хорошо передавать физические ощущения. Они видят и слышат все с такой остротой и точностью, что сердце читателя вздрагивает от выразительной красоты созданных ими изображений. С другой стороны, создатели экстравагантных зрелищ нередко одарены богатым воображением, которое позволяет им

вести зрителей в мир фантазий и вымысла, создавая ощущение реальности. Они способны взять то, что кажется невозможным, и превратить в нечто, обладающее удивительной достоверностью. И опять сердца зрителей начинают биться сильнее. Тонкое сенсорное восприятие и живое воображение должны дополнять друг друга, как это бывает в хорошем браке. Оба качества можно считать завидным даром, но по отдельности они теряют свою силу.

На одном конце шкалы реальности находятся только факты, на другом – одно лишь воображение. Между этими двумя полюсами – бесконечно широкий спектр художественных произведений. Умение хорошо рассказывать истории балансирует где-то в середине этого спектра. Если ваша творческая манера смещается в сторону какой-либо крайности, то придется учиться приводить в гармоническое соответствие все аспекты своей человеческой природы. Вы должны четко определиться с выбором своего местоположения на шкале творческой деятельности: обладать восприимчивостью к зрительным образам, звуку и чувствам, уравнивая все это способностью к воображению. Используйте также свое понимание и интуицию, чтобы расшевелить нас и выразить свое видение того, как и почему люди делают то, что делают.

Наконец, обязательными условиями творческой деятельности являются не только хорошо развитые органы чувств и наличие воображения – для создания художественных произведений необходимы два весьма важных таланта, причем не обязательно взаимоисключающих. Наличие одного не означает отсутствие другого.

Прежде всего, речь идет о литературном таланте – умении творчески трансформировать обычный язык в более высокую, выразительную форму изложения, ярко описывающую окружающий мир и запечатлевающую звучащие в нем голоса людей. Подобный талант встречается достаточно часто. В любом литературном сообществе, существующем в нашем мире, есть сотни, если не тысячи людей, в той или иной степени способных взять за основу общепотребительный язык своей культуры и превратить его в нечто выдающееся. С точки зрения литературы они пишут прекрасно, а некоторые, без преувеличения, великолепно.

Второй талант – это дар рассказчика, а именно творческое преобразование самой жизни в более сильное, ясное и осмысленное впечатление. Он помогает выявлять все особенности текущих дней и представлять их в форме повествования, обогащающего нашу жизнь. В чистом виде талант такого рода встречается очень редко. Удастся ли кому-то год за годом создавать прекрасные истории, опираясь только на собственную интуицию и никогда не задумываясь о том, как получается то, что получается, и нельзя ли это делать лучше? Гений, действующий интуитивно, может однажды написать отличное произведение, однако спонтанность и природные способности не могут служить основой для творческого совершенства и плодовитости.

Литературный талант и талант рассказчика не только заметно различаются, но и не связаны между собой, так как истории не нужно записывать для того, чтобы рассказать. Истории могут быть представлены в любой форме, удобной для общения людей. Театральная постановка, прозаическое произведение, фильм, опера, пантомима, поэзия, танец – каждый жанр обладает присущим только ему очарованием. Однако в разные исторические периоды на первый план, как правило, выходил только один из них. В шестнадцатом веке это был театр, в девятнадцатом – роман, в двадцатом главным стал кинематограф, объединяющий в себе все виды искусства. Для того чтобы воплотить на экране наиболее яркие и выразительные моменты, не нужны ни словесные описания, ни диалоги. Это могут быть только образы, простые и безмолвные. Материалом для литературного таланта служат слова; для таланта рассказчика таким материалом становится *сама жизнь*.

## **Мастерство и талант**

Каким бы редким ни был талант рассказчика, мы часто встречаем тех, кто обладает им от природы и относится к категории людей, для которых поведать какую-либо историю так

же просто, как улыбнуться. Когда, к примеру, коллеги по работе собираются вокруг офисной кофеварки, начинается обмен историями. Их можно назвать своеобразным средством обмена, или даже деньгами, в человеческом общении. И среди тех, кто принимает участие в этом утреннем ритуале, всегда найдется как минимум один человек, обладающий даром рассказчика.

Давайте представим, как в такой час одна из сотрудниц рассказывает своим друзьям историю под названием «Как я сажала своих детей в школьный автобус». Подобно старому моряку из поэмы Колриджа она приковывает к себе всеобщее внимание, околдовывая своих собеседников, которые забывают о кофе и замирают с открытыми ртами. Она сплетает слова в историю, то ускоряя, то замедляя темп повествования, заставляя слушателей смеяться, а то и плакать, удерживая их в напряжении до тех пор, пока не наступает время финальной сцены, сопровождающейся словами: «Вот так я посадила своих маленьких бандитов в автобус сегодня утром». Коллеги с чувством полного удовлетворения переводят дух, бормоча: «О, Боже, Хелен, мои дети точно такие же».

А теперь давайте представим, что вслед за ней мужчина начинает рассказывать душераздирающую историю о том, как в выходные он хоронил свою мать... и навевает на всех безумную скуку. Его история поверхностна: одни лишь повторения тривиальных деталей и штампов: «Она казалась такой красивой в своем гробу». Не дослушав до конца, большинство коллег направляется к кофеварке, чтобы налить себе еще одну чашку кофе, пропуская мимо ушей печальные воспоминания.

Если у слушателей есть возможность выбирать между прекрасным рассказом на заурядную тему и плохим на серьезную, то они всегда отдадут предпочтение первому. Человек, владеющий мастерством рассказывания историй, знает, как вдохнуть жизнь в любую мелочь, а бездарный даже глубокую мысль низводит до уровня банальности. Вы можете обладать проницательностью Будды, но если не умеете рассказывать истории, ваши мысли и идеи останутся сухими, как мел.

Талант рассказчика имеет первостепенное значение, а литературный талант – хотя и важное, но второстепенное. Этот принцип в полной мере действует в кинематографе и на телевидении, а для театральной сцены и книгоиздательства он более актуален, чем думает большинство драматургов и писателей. Как бы редко ни встречался талант рассказчика, вы, скорее всего, в той или иной степени обладаете им, иначе желания писать просто не возникло бы. Ваша задача – извлечь из него максимальную пользу. Только применив все, что знаете о мастерстве создания рассказа, вы можете направить свой талант на выдумывание истории. Ведь талант без мастерства похож на топливо, не залитое в бак автомобиля. Оно прекрасно горит, но толку от этого мало.

## Часть 2. Элементы истории

*Превосходно рассказанная история – это гармоничное сочетание драматургической структуры, сеттинга, характеров, жанра и идеи. Чтобы это все зазвучало, автор должен изучить элементы истории, как если бы они были инструментами оркестра, – сначала каждый в отдельности, а затем во взаимодействии.*

## 2. Структурное многообразие

### Терминология структуры истории

Любой персонаж, который появляется в вашем воображении, приносит с собой множество вариантов построения истории. При желании вы можете начать повествование с момента, предшествующего его рождению, и наблюдать за ним день за днем, десятилетие за десятилетием до тех пор, пока он не покинет этот мир. Жизнь человека охватывает сотни тысяч часов существования, одновременно и сложных, и многоуровневых.

**История жизни любого персонажа предоставляет нам широчайшие возможности для творчества, простираясь от мгновения до вечности, от внутренних переживаний до космических событий. Мастерство сценариста в том и состоит, чтобы, выбрав всего лишь несколько моментов, показать жизнь героя во всей ее полноте.**

Вы можете начать рассказ, углубившись во внутренний мир главного героя, и описывать лишь его мысли и чувства, когда он бодрствует или видит сны. Затем перейти на уровень личного конфликта с семьей, друзьями, любовниками. Раздвинуть рамки конфликта и распространить его на социальные институты – школу, профессиональную деятельность, церковь, правосудие. И даже больше: заставить персонаж вступить в противоречие с окружающим миром, где на городских улицах подстерегают опасности и смертельные болезни, машина не заводится, а время истекает. Всегда есть возможность комбинировать эти уровни.

Однако столь сложное и пространное *жизнеописание* должно уместиться в *рассказанную историю*. Для того чтобы создать художественный фильм, вам придется вместить в два коротких часа бурлящую массу событий и чувств, наполняющих жизнь героя, и все то, что останется за рамками сценария. Именно так и происходит, когда история хорошо рассказана. Разве вы не замечали, что когда ваши друзья возвращаются из кинотеатра и вы спрашиваете, о чем был фильм, то нередко они помещают *рассказанную историю* внутрь *жизнеописания*?

«Замечательный фильм! О парне, который вырос на ферме издольщика. Ребенком он вместе со своей семьей до изнеможения трудился на поле под палящими лучами солнца. Потом пошел в школу, но учился не очень хорошо, потому что каждый день вставал на рассвете, чтобы заняться прополкой. Однажды кто-то дал ему гитару, он научился играть, а затем начал писать песни... Устав от непосильного труда, он сбежал из дома и стал зарабатывать на жизнь, играя в дешевых барах. Затем познакомился с красивой девушкой, у которой был прекрасный голос. Они полюбили друг друга, начали выступать вместе и очень скоро стали известными. Однако проблема заключалась в том, что в центре внимания публики всегда была его подруга. Он писал песни, договаривался о выступлениях, аккомпанировал ей, но люди приходили, чтобы посмотреть только на нее. Оттесненный на задний план, он начал пить. В конце

концов, девушка его выгнала. Опять бродяжничество и полный моральный упадок. Однажды он просыпается в номере дешевого мотеля в пыльном городке на Среднем Западе, где-то в глухомани, без денег, без друзей – отчаявшийся пьяница, у которого нет даже десяти центов, чтобы позвонить, да и звонить некому».

Одним словом, это история жизни главного героя фильма «Нежное милосердие» (Tender Mercies), рассказанная с момента его рождения. Но ничего из вышеперечисленного в фильме нет. Действие начинается в то утро, когда Мак Следж в исполнении Роберта Дювала, открыв глаза, понимает: дальше падать некуда. Дальнейшие два часа экранного времени охватывают происходящее с ним в течение следующего года. Однако эпизоды выстроены так, что мы узнаем и о прошлом Следжа, и о важных событиях настоящего, а в последних кадрах показано его будущее. Перед нами жизнь человека от рождения до смерти, уместившаяся на страницах сценария Хортона Фута, получившего премию «Оскар» в номинации «Лучший оригинальный сценарий».

## Структура

*Жизнеописание* представляет собой полноводный поток, из которого сценарист должен выбрать то, что можно использовать для истории. Выдуманные миры – это вовсе не страна грез, а мастерские, в которых мы трудимся в поисках материала для фильма. Однако на вопрос «Как вы делаете свой выбор?» два сценариста ответят по-разному. Некоторые занимаются поисками главного героя, другие ищут сюжетную линию или конфликт, а кто-то настроение, образы или диалог. Однако невозможно построить историю на основе только одного элемента. Фильм – это не отображение отдельных конфликтов или поступков, характеров или эмоций, остроумных диалогов или символов. Сценарист должен искать *события*, так как именно они включают в себя все перечисленное, а иногда и больше.

**Структура – это набор событий из истории жизни персонажей, выстраиваемых в тщательно спланированной последовательности для того, чтобы вызвать у зрителей определенные эмоции и выразить особое мироощущение.**

Событие может возникать в результате деятельности людей или оказывать на них влияние, тем самым характеризуя их; оно происходит в конкретной обстановке, формирует образ, действие и диалог, извлекает энергию из конфликта, вызывая эмоциональный отклик у персонажей и зрителей. Однако выбор событий не может быть случайным; они должны быть скомпонованы в определенной последовательности, как это происходит в процессе сочинения музыкального произведения. Что следует включить в данный набор? От чего отказаться? Что поставить в начало, а что в конец?

Для ответов на эти вопросы необходимо ясно видеть цель и понять, зачем нужен такой порядок событий. Во-первых, речь может идти о выражении собственных чувств. Однако если история не находит отклика у зрителей, то подобная цель превращается в потакание собственным прихотям. Вторая задача – выражение идей, но если они не будут интересны аудитории, возникает опасность солипсизма. Поэтому построение структуры требует двойного подхода.

## Событие

«Событие» означает *изменение*. Если на улице было сухо, а после короткого дневного сна вы смотрите в окно и видите, что все стало мокрым, то вывод очевиден: произошло событие под названием «дождь». Мир претерпел изменение. Однако невозможно снять фильм, основываясь только на смене погоды, – хотя встречаются люди, которые пытаются это сделать. *События истории* должны быть наполнены глубоким смыслом. Сделать событие значимым можно, лишь

связав его с персонажем. Когда вы видите, как кого-то настиг ливень, в этом зрелище больше смысла, чем в залитой дождем улице.

**Событие – это часть истории, где происходит существенное изменение в жизни персонажа, которое выражается и воспринимается в соответствии с его ценностью.**

Для того чтобы изменение приобрело значимость, вы должны представить его, а зрители отреагировать, исходя из его ценности. Используя слово «ценность», я имею в виду не достоинства или «семейные ценности» в морализаторском смысле. Понятие *ценность истории* более широко. Ценность – это суть истории. В нашем случае речь идет об искусстве представления миру восприятия ценностей.

**Ценности истории – это универсальные свойства человеческих переживаний и опыта, которые в какой-то момент могут быть то позитивными, то негативными.**

Например, к категории «ценности истории» можно отнести жизнь и смерть (позитивная и негативная ценность), а также любовь и ненависть, свободу и рабство, правду и ложь, смелость и трусость, верность и предательство, мудрость и глупость, силу и слабость, волнение и скуку, и так далее. Все эти парные характеристики переживаний, способные в любую минуту изменить знак своего «заряда», являются ценностями истории. Они могут быть нравственными – добро и зло; этическими – правильно и неправильно; или просто обладать ценностью. Надежда и отчаяние не относятся ни к нравственным, ни к этическим ценностям, однако мы всегда знаем, какое испытываем чувство.

Представьте, что вы находитесь в Восточной Африке 1980-х годов, где царит засуха, и, таким образом, на карту поставлено все: речь идет о жизни и смерти. Мы начинаем с негативного момента: ужасный голод убивает тысячи людей. Если в ближайшее время пойдет дождь, который снова окрасит землю в зеленый цвет, вернет животных на пастбища и поможет людям выжить, то его значение будет огромным, поскольку произойдет переход от негатива к позитиву, от смерти к жизни.

Однако каким бы важным ни было это событие, его нельзя считать событием истории, так как оно носит случайный характер. В конце концов, в Восточной Африке периодически выпадает дождь. Несмотря на то, что совпадения допускаются, история не может быть построена только на случайных событиях, какой бы ценностью они ни обладали.

**Событие истории вызывает значимое изменение в жизни персонажа, которое выражается и воспринимается в соответствии с его ценностью и проявляется через конфликт.**

Вернемся к миру, охваченному засухой. Появляется человек, считающий себя «колдуном, насылающим дождь». У этого персонажа наблюдается глубокий внутренний конфликт: он страстно верит в свою способность вызвать дождь (хотя ничего подобного никогда не делал) и в ужасе от мысли о том, что он глуп или безумен. Он встречает женщину, влюбляется в нее, начинает страдать, когда она сначала пытается поверить в него, а затем отворачивается, считая его шарлатаном. Еще один серьезный конфликт существует между ним и окружающими его людьми – некоторые верят ему, считая мессией, другие же стремятся выгнать из города. Наконец, происходит беспощадное столкновение с физическим миром – дуют суховеи, на небесах нет ни облачка, земля выжжена солнцем. Если бы этот человек смог преодолеть все свои внутренние и личные конфликты, победить в борьбе с обществом и силами природы и в конце концов упросить дождь пролиться с безоблачного неба, то подобная буря могла бы обрести величественное и грандиозное значение, так как это и есть *изменение, обусловленное конфлик-*

том. В данном случае речь шла о фильме «Благодетель» (The Rainmaker), сценарий которого был написан Ричардом Нэшем на основе его собственной пьесы.

## Сцена

При создании типового фильма сценарист использует от сорока до шестидесяти событий истории, или, как их принято называть, сцен. Писатель может включить в свое произведение более шестидесяти сцен, а драматурги, за редким исключением, не более сорока.

**Сцена – это действие, выраженное через конфликт, происходящее в определенном пространстве на протяжении более или менее продолжительного периода времени и обладающее в данный момент жизни персонажа хотя бы одной достаточно значимой ценностью. Теоретически любая сцена является событием истории.**

Внимательно проанализируйте каждую из написанных вами сцен и задайте себе ряд вопросов. Что является наиболее важным в жизни персонажа в данный момент? Любовь? Правда? Что-то другое? Каким зарядом обладает эта ценность в кульминации сцены? Положительным? Отрицательным? Отчасти и тем и другим? Запишите ответы. Затем обратитесь к заключительной части сцены: как теперь можно определить данную ценность? Как положительную? Отрицательную? Или она имеет двойственный характер? Сделайте записи и сравните их с предыдущими. Если записанное вами при анализе завершающей части сцены ничем не отличается от первоначальных выводов, то предстоит ответить на еще один важный вопрос: зачем эта сцена вообще включена в мой сценарий? Когда с начала до конца сцены жизненная ситуация остается неизменной, ничего значимого не происходит. В сцене присутствует действие – какие-либо разговоры или поступки, но в том, что касается ценности, никаких изменений нет. Такую сцену нельзя считать событием.

Зачем же тогда сцена нужна истории? Ответ почти очевиден: она выполняет роль «экспозиции». Сцена необходима для того, чтобы сообщать зрителям информацию о характерах, мире или историческом прошлом. Если единственным обоснованием для существования какой-либо сцены служит экспозиция, то сценарист должен безжалостно ее вычеркнуть и включить содержащуюся в ней информацию в другую часть фильма.

*Ни одной сцены, которая ничего не меняет.* К такому идеалу надо стремиться. Мы должны доводить каждую сцену до конца, превращая позитивную ценность в жизни персонажа в негативную или наоборот. Следовать этому принципу может быть и не просто, но в этом нет ничего невозможного.

Данному требованию, безусловно, отвечают «Крепкий орешек» (Die Hard), «Беглец» (The Fugitive) и «Соломенные псы» (Straw Dogs), однако этот идеал находит более тонкое и точное отражение в лентах «На исходе дня» (Remains of the Day) и «Случайный турист» (The Accidental Tourist). Различие в том, что фильмы, относящиеся к жанру боевика, раскрывают общественные ценности, такие как свобода / принуждение или справедливость / несправедливость, а в драме на первый план выходят личные ценности: самосознание / самообман или смысл / бессмысленность жизни. Если сцена не представляет собой настоящее событие, удалите ее.

Например:

*Крис и Энди любят друг друга и живут вместе. Однажды утром они просыпаются и начинают ссориться из-за пустяков. На кухне, где им приходится торопливо готовить завтрак, небольшая размолвка разрастается. В гараже, когда они садятся в машину, чтобы вместе отправиться на работу, ссора становится угрожающей. В конце концов во время поездки по шоссе дело доходит до потасовки. Энди вырывает машину на обочину и выскакивает из нее, тем самым положив конец их отношениям. Подборка действий и мест, где все это*

*происходит, создает сцену, на протяжении которой молодые люди переходят от позитива (любовь и совместная жизнь) к негативу (ненависть друг к другу и расставание).*

Четыре разных места действия – спальня, кухня, гараж и шоссе – это точки установки камеры, а не настоящие сцены. Привнося еще большее напряжение в поведение героев и делая критический момент более правдоподобным, они не изменяют статус рассматриваемых ценностей. Утром, по мере развития ссоры, пара все еще остается вместе и, предположительно, сохраняет свою любовь. Однако когда действие достигает поворотной точки – хлопает дверца машины, и Энди заявляет «Все кончено!», – жизнь двух влюбленных резко меняется, действие превращается в поступок, а набросок становится законченной сценой, **событием истории**.

Как правило, проверить, образует ли ряд действий настоящую сцену, помогает простой вопрос: можно ли это же написать по принципу «все в одном», то есть с соблюдением условий единства времени и места? В нашем примере ответ утвердительный. Ссора молодых людей могла бы начаться в спальне, там же разрастись до скандала и закончиться разрывом отношений. Бесчисленное множество пар расстается в спальнях. Или на кухне. Или в гараже. А иногда даже не на шоссе, а в офисном лифте. Драматург может написать сцену «все в одном», так как существующие в театре постановочные ограничения часто вынуждают соблюдать требования единства времени и места; с другой стороны, романист или сценарист по самым разным причинам могут «растягивать» сцену, разделяя ее во времени и пространстве, чтобы показать будущие места действия, оценить вкус Крис в подборе мебели или манеру вождения автомобиля Энди. Такая сцена могла бы прерываться другой, возможно, с привлечением второй пары. Количество вариантов бесконечно, однако во всех случаях это должно быть отдельное событие истории, сцена «разрыв влюбленных».

## Кадр

Самая маленькая структурная единица внутри сцены – кадр. (Не следует путать со словом *beat*, указывающим на короткую паузу в диалоге.)

**Кадр – это изменение отношений между персонажами в рамках их действий или реакций. Кадр за кадром меняющиеся взаимоотношения формируют развитие сцены.**

Рассмотрим более подробно сцену «разрыв влюбленных». Когда звонит будильник, Крис поддразнивает Энди, а он отвечает ей в том же духе. Пока они одеваются, поддразнивание переходит в сарказм, и молодые люди начинают обмениваться оскорблениями. На кухне Крис угрожает Энди: «Если я от тебя уйду, детка, ты будешь очень несчастен...». Однако в ответ на подобное запугивание он выпаливает: «Думаю, мне такое несчастье понравится!» В гараже Крис, боясь потерять Энди, умоляет его остаться, но он только насмехается над ее мольбами. Наконец, в мчащейся машине Крис пускает в ход кулаки. Драка, визг тормозов. Энди выскакивает из машины с окровавленным носом, хлопает дверцей и кричит: «Все кончено!» Крис, ошеломленная, остается.

Эта сцена построена на основе шести кадров, шести совершенно разных стилей поведения, шести четко выраженных изменений действия / реакции: взаимное поддразнивание, за которым следует обмен оскорблениями, затем высказываемые угрозы и провоцирование друг друга, далее мольбы и насмешки и в конце концов применение силы, которое приводит к последнему кадру и поворотному моменту: решение Энди и его поступок, ставящий точку в отношениях, а также потрясение Крис.

## Эпизод

Кадры складываются в сцены. Сцены, в свою очередь, формируют еще одну крупную структурную единицу – *эпизод*. В каждой сцене происходит значимое изменение жизненной ситуации, в которую вовлечен персонаж, однако от события к событию степень этого изменения может быть самой разной. Сцены предполагают довольно мелкие, хотя и важные изменения. А последовательность сцен позволяет показать более значительное, решающее изменение.

**Эпизод – это последовательный ряд сцен (как правило, от двух до пяти), который заканчивается кульминационным моментом, оказывающим более значительное влияние на дальнейшее развитие сюжета, чем это было в любой предшествующей сцене.**

Возьмем, к примеру, следующий эпизод, состоящий из трех сцен.

**Экспозиция.** Молодую деловую женщину по имени Барбара, сделавшую удачную карьеру на Среднем Западе, специалисты по подбору персонала, так называемые «охотники за головами», приглашают на интервью в нью-йоркскую компанию. Приглашение на ответственную должность позволит ей сделать огромный шаг в карьере. Она очень хочет получить эту работу, но решение пока не принято (негативный момент). Она входит в число шести кандидатов-финалистов. Руководители понимают, что от человека, занимающего данную должность, будет зависеть общественное положение компании, поэтому перед принятием окончательного решения хотят увидеть, как кандидаты ведут себя в неофициальной обстановке, и приглашают их на прием в Верхнем Ист-Сайде Манхэттена.

**Первая сцена: Отель в Вест-Сайде,** где Барбара готовится к вечернему приему. В данном случае речь идет о противопоставлении таких ценностей, как вера в собственные силы и сомнение в своих возможностях. Нашей героине необходима абсолютная уверенность в себе, чтобы добиться успеха на вечере, но ее охватывает страх (негативный момент). Она меряет шагами номер, думая, что сделала глупость, приехав в Нью-Йорк, где ее могут съесть живьем. Вытряхивает из чемодана свои вещи и начинает примерять одну за другой, но каждый последующий наряд кажется ей хуже предыдущего. К тому же ее густые вьющиеся волосы не поддаются укладке. Пытаясь решить проблему с одеждой и прической, она решает все прекратить и не подвергать себя унижению.

Неожиданно раздается телефонный звонок. Это ее мать, которая добавляет в бочку меда ложку дегтя, стараясь пробудить в дочери чувство вины рассказами о своем одиночестве и страхе быть брошенной. Барбара вешает трубку и понимает, что пираньи с Манхэттена не идут ни в какое сравнение с огромной белой акулой, которая ждет ее дома. *Ей нужна эта работа!* Она с удивлением обнаруживает, что может составить прекрасный комплект из вещей и аксессуаров, которые никогда раньше не пробовала объединить. Ее волосы, словно по волшебству, укладываются в чудесную прическу. Подойдя к зеркалу, она видит, что выглядит великолепно, а глаза сияют, излучая уверенность (позитивный момент).

**Вторая сцена: Под козырьком у входа в отель.** Гром, молнии, проливной дождь. Барбара приехала из Терре-Хота и не знала, что при регистрации в отеле следует дать швейцару пять долларов чаевых, поэтому он не собирается выходить под дождь, чтобы найти для нее такси. Кроме того, во время грозы в Нью-Йорке на улицах почти нет машин. Итак, она изучает карту города, размышляя, что же ей делать. Она понимает, что если пойдет пешком от Западных восьмидесятих улиц к авеню Централ-парк-уэст, далее до Пятьдесят девятой улицы, пересечет Централ-парк-саут, выйдет на Парк-авеню и поднимется по Восточным восьмидесятым улицам, то обязательно опоздает на прием. Поэтому она решает на то, что советуют никогда не делать – пересечь Центральный парк поздно вечером. В данной сцене появляется новая ценность – жизнь / смерть.

Барбара прикрывает голову газетой и бросается в ночь, ставя на кон собственную жизнь (негативный момент). В небе сверкают молнии, и внезапно ее окружает шайка преступников, которые и в дождь, и в ясные дни поджидают здесь глупцов, бродящих по парку ночью. Однако недаром наша героиня посещала занятия по карате. Она пробивается через обступивших ее бандитов, круша на ходу челюсти и усыпая асфальт выбитыми зубами, и наконец выбегает из парка (позитивный момент).

**Третья сцена: Зеркальный вестибюль в многоэтажном доме на Парк-авеню.** Теперь на первый план выходит другая ценность – социальный успех / социальная неудача. Барбара осталась в живых. Но она смотрит в зеркало и видит себя мокрой, как мышь: в волосах запутались обрывки газеты, одежда покрыта пятнами крови – пусть это кровь бандитов, но все-таки кровь. Уверенность сменяется сомнениями и страхом, и героиня понимает, что потеряла провал как личность (негативный момент), сопровождающийся катастрофой в социальном плане (негативный момент).

Подъезжают такси с другими кандидатами. Все нашли машины; все одеты с нью-йоркской элегантностью. Они жалеют бедную неудачницу со Среднего Запада и заводят ее в лифт.

В пентхаусе они высушивают Барбаре волосы и находят для нее какие-то случайные вещи, которые она надевает. Из-за своего необычного вида героиня весь вечер находится в центре внимания. Уверенная в том, что все уже потеряно, она расслабляется, начинает вести себя естественно, откуда-то появляется раскованность, которую она раньше в себе не замечала: она не только рассказывает всем о сражении в парке, но и шутит по этому поводу. Слушатели то приходят в ужас от услышанного, то смеются от всей души. К концу вечера руководители компании точно знают, кого они хотят видеть на этой должности: им нужен человек, способный пережить ужасное испытание в парке и сохранить такое хладнокровие. Вечер заканчивается личным и социальным триумфом героини, которая получает желанную работу (вдвойне позитивный момент).

Каждая сцена раскрывает собственную ценность или ценности. В первой сцене это переход от неверия в собственные силы к уверенности. Во второй – от смерти к жизни, от уверенности к поражению. В третьей сцене – от провала к триумфу. Однако три сцены образуют последовательность, эпизод, который представляет еще одну, более значительную ценность, превосходящую все другие и подчиняющую их себе, – это РАБОТА. В начале эпизода у героини *нет работы*. Третья сцена становится его кульминационным моментом, потому что социальный успех позволяет ей получить *работу*. С точки зрения Барбары, *работа* – огромная ценность, ради которой стоит рисковать жизнью.

Полезно озаглавить каждый эпизод, чтобы понять, зачем он присутствует в фильме. Цель представленной здесь последовательности сцен под названием «получение работы», заключается в том, чтобы героиня перешла от состояния *отсутствия работы* к ее *получению*. Подобный переход мог бы произойти в рамках сцены с участием менеджера по персоналу. Однако для того чтобы сказать нечто большее, чем обсуждение уровня «компетенций кандидата», мы можем создать полноценный эпизод, в рамках которого не только будет рассказано, как героиня получает работу, но ярко проявится ее характер, будут раскрыты отношения с матерью, показаны Нью-Йорк и компания, в которой героине предстоит трудиться.

## АКТ

Сцены предполагают *небольшие*, но важные изменения; серия сцен образует эпизод, который вызывает изменения *среднего* уровня, более эффективные; серия эпизодов формирует следующий крупный структурный элемент фильма – *акт*, где в жизни персонажа происходит *значительное* изменение. Начальная сцена, кульминационная сцена эпизода и сцена, представляющая собой высшую точку каждого акта, различаются степенью изменения или, если быть

более точным, степенью влияния (в лучшую или худшую сторону) на персонаж – его внутреннюю жизнь, личные отношения, судьбу или на все в совокупности.

**Акт – это серия эпизодов, где в кульминационной сцене достигается высшая точка напряжения, вызывающая значительное изменение ценностей и способная оказать более сильное влияние на жизнь персонажа, чем любые предыдущие эпизоды или сцены.**

## История

Несколько актов образуют самый крупный структурный элемент сценария – *историю*. История – это одно очень большое событие. Если сравните определенную ситуацию в жизни персонажа в начале истории с ее ценностной значимостью в конце, то увидите *дугу фильма* – изменение огромного диапазона, которое превращает жизненную ситуацию, представленную в его начале, в ту, что показана в конце. Эта финальная ситуация, последнее изменение, должно быть *полным и необратимым*.

Изменение, происходящее в рамках сцены, может быть аннулировано: например, влюбленная пара из предложенного нами наброска соединится снова: каждый день люди расстаются, а затем возвращаются друг к другу. Можно повернуть вспять то, что происходит в эпизоде: деловая женщина со Среднего Запада получит желанную должность только для того, чтобы понять: она должна подчиняться начальнику, которого ненавидит, и пожалеть о том, что уехала из Терре-Хота. Кульминационный момент акта также обратим: персонаж может умереть, как это было во втором акте фильма «Инопланетянин» (Е. Т.), а затем снова вернуться к жизни. Почему бы нет? В современных больницах людей постоянно реанимируют. Таким образом, с помощью сцены, эпизода и акта сценарист создает мелкие, небольшие и значительные изменения, однако, как предполагается, каждое из них может быть отменено. Это правило не действует, когда речь идет о кульминационном моменте последнего акта.

**Кульминация истории. История – это серия актов, которые ведут к кульминационному моменту последнего акта или всей истории, предполагающему полное и необратимое изменение.**

Если вы сможете добиться того, чтобы самый непритязательный элемент истории выполнил свою задачу, то главная цель повествования будет достигнута. Сделайте так, чтобы каждая фраза диалога или строка описания меняли поведение персонажей или создавали условия для подобного изменения. Добивайтесь, чтобы кадры составляли сцены, сцены образовывали эпизоды, которые в свою очередь будут превращаться в акты, а последние подведут историю к ее кульминации.

## **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.