

***Нашим родителям,  
великим труженикам  
и мечтателям,  
посвящается***



## ПРЕДИСЛОВИЕ

А ведь моя Татьяна взяла, да отказала  
Онегину...

*Александр Пушкин*

И долго еще определено мне чудной  
властью идти об руку с моими героями?

*Николай Гоголь*

История для кино уникальна тем, что рассказывать ее надо с энергией до «макроэмоций» и точностью до микросекунды. Поэтому хороший сценарист может стать хорошим писателем, журналистом, публицистом, редактором, режиссером, и даже монтажером. Обратное — не факт. И в этом универсальность профессии сценариста.

Главное правило кино: «в кино нет никаких правил» — гласит профессиональное поверье. Впрочем, столь же верное, сколь и обратное: ибо кинодраматург, или режиссер, работающий без правил, все равно, что музыкант без нотной грамоты или художник, не знающий законов композиции. Их сочинения могут быть талантливы, искрометны, парадоксальны... но воспринимать их как законченное, целостное произведение будет непросто.

В нашем учебном пособии есть правила. А еще есть инструменты, ключи, лекала и даже верстаки, которые помогут сценаристам в их многотрудном деле, а всем прочим представителям кино-телецеха или просто зрителям подскажут, как разобраться в многомерном явлении, «именуемом в дальнейшем» — Сценарий.

Взяться за эту книжку мы рискнули на основании опыта преподавания ремесла в весьма сжатом «хронометраже»: за пять четырехчасовых лекций в группах по 20 и более человек нужно было заложить основы сценарной профессии. Рассудив здраво, мы поняли, что такое возможно лишь в одном случае: если еще более ужесточить ситуацию и добиться от несчастного студенчества не только понимания,

но и применения этих основ. Ибо ничто так не закрепляет теорию, как практика.

В результате три четверти наших многострадальных слушателей по окончании «жестяного» курса написали достойные, профессиональные сценарии — на уровне первого варианта. После пяти лет такой практики мы рискнули предположить, что написание первого варианта сценария вживую без заявочно-синопсисного схематизирования вполне приемлемый и эффективный способ реализации сценарного потенциала.

Отдавая дань лог-лайнам и синопсисам, заявкам и расширенным заявкам, либретто и поэпизодным планам, мы дерзнули предложить несколько другой способ сценарной работы. Этот способ заключается в естественном выбросе творческой энергии на чистый сценарный лист. Только тогда, решили мы, сценарий получится живым и органичным, несхематичным и ненадуманным, максимально выразительным и интригующим. Подчеркнем: первый, а значит неокончательный вариант сценария. Ибо творческий выброс, как никакой другой, требует кропотливого приведения в норму сразу по его осуществлению, и вслед за первым вариантом потребуются второй, а за ним непременно и третий вариант. Только тогда сценарий получится точным и емким, сбалансированным и крепким, профессиональным и постановочным.

Мы благодарим Высшую национальную школу телевидения за возможность читать разработанный нами курс «Ремесло сценариста» лишь с двумя установками: слушатели должны получить базовые знания, необходимые для профессиональной работы в кино и на телевидении; слушателям должно быть интересно. Причем не только режиссерам и продюсерам, но даже если они будущие телеведущие, операторы или монтажеры... Возрастной ценз будущих телеработников колебался от двадцати до пятидесяти лет. Наблюдая в столь представительном творческом сообществе за эволюцией исходного материала в первый вариант сценария, мы обнаружили некие общие закономерности усвоения материала, которые и легли в основу курса. А уже на основании этих закономерностей нам удалось вывести ограниченное число правил, а лучше сказать — ограничений, необходимых для свободного, органичного и яркого авторского волеизъявления, которое и являет собой живой сценарий.

Одно из самых загадочных и чудесных его свойств заключается в обратной связи автора и героев. Точно начатая и свободно продолженная — даже самая незамысловатая история в определенный момент (чаще всего в конце Завязки) оживает в самом прямом смысле слова, и уже герои ведут автора, а не наоборот. Что может быть изумительнее этого сотворчества?

Тому, как, почему и при каких условиях может произойти это преобразование, и посвящена наша первая книжка.

# ВВЕДЕНИЕ, или ОСНОВНЫЕ ПОСТУЛАТЫ СЦЕНАРНОГО РЕМЕСЛА

Возникнув всего век назад, кинематограф раньше тысячелетних наук проник в тайну времени, открыв и применив все три его измерения. Да, наши зоркие читатели, вы не «осмотрелись» и не ослышались, если читаете эту книжку вслух с близкими людьми: время течет не только линейно — из прошлого в будущее, оно развивается по трем направлениям, открытым кинематографом. Вот они эти три меры времени:

- **тайм-хронос** — Время зрителя. Это ровно то количество секунд, которое длится экранное действие, называемое в киношном просторечии «хронометраж»;
- **тайм-спиритус** — Время героев. Это годы, мгновения, дни, века и эпохи, коими живет душа и разум людей на киноэкране. Проникая с магического киноэкрана в зрителя, это время обретает не условную, но физическую реальность, воздействующую, как магнитная буря, еще долго после фильма на душу и разум зрителя.
- **тайм-образ** — Время преображения, в котором за те же полтора часа хронометража и годы душевных поисков героя живет его духовная ипостась. Это время катарсиса, прикосновения героя и зрителя вместе с ним — к высшему, время перехода из мира дольного в мир горний, коим живет дух человеческий. И мера этого времени — Вечность.

О «неоднородности» времени — самой загадочной из физических категорий — человечество догадывалось давно на уровне веры. Но лишь кино сделало эту веру физическим фактом. Потому что, выходя из кинозала после «Бриллиантовой руки», мы уверены: прошло не полтора часа, а несколько мгновений радостного времени и жаль, что Гайдай не сделал вторую серию. От «Зеркала» мы не ждем продолжения, потому что исчерпали с героями полную чашу их времени и не верится, что Тарковский показал жизнь целого поколения всего за 102 минуты.

Потому что апофеоз того самого Мюнхгаузена измеряется не семью секундами крупного плана Янковского «улыбайтесь, господа... улыбайтесь!», но всей жизнью бессмертного горинского героя. Потому что тот же временной парадокс создает бег Форреста и порыв Вероники, ухмылка Лапши и улыбка Кабирии, последний причал Аталанты и первый мах борискиного колокола.

Как долго шло человечество к простой, почти арифметической формуле бессмертия: время трехмерно. И, значит (пользуясь терминологией страховых агентов), «уход из жизни» — это прекращение нашего движения всего лишь по одной из трех — «необратимой» оси времени. Две оставшиеся и, наверное, самые главные оси продолжают трепетный отсчет наших жизней — только полней, тоньше, ярче... как в кино.

Великая миссия человека, именуемого в дальнейшем сценарист, состоит в очень простой вещи: создать прочную, гармоничную основу очередного проникновения в бессмертие, которым является каждое высокохудожественное произведение — кинофильм в том числе.

Именно поэтому написанный не только от ума, но и от души живой сценарий — есть первое, еще доэкранное, прикосновение автора и героя, а вместе с ними и зрителя — к Вечности. Ремесло же сценаристу нужно лишь для того, чтобы сделать это прикосновение максимально точным. Вот собственно и все. Осталось определить предмет:

### **Живой сценарий — это рассказанное Время.**

Мы не утверждаем, что предлагаемый нами путь сценарного творчества и прилагаемые к нему правила незыблемы и единственно верны. Мы лишь предлагаем применить их в своей профессиональной деятельности всем, кто связан с кино и телевидением или надеется обрести такую связь в ближайшем будущем.

Уверены мы только в одном: сценарные способности не есть удел избранных, ибо, по нашему глубокому убеждению, таковые есть у каждого. Вернее, были в детстве, когда мы рассказывали бесконечные истории в картинках, усиливая каждой следующей предыдущую, шлифуя и украшая эти картинки до совершенства. Проблема в том, что уже во взрослой жизни, под спудом рутины и забот, способности эти у большинства из нас утрачиваются. Но кто сказал, что поте-

рянное не может быть возвращено. Труд (хвала Дарвину) делает и не такие чудеса. Кстати, только что мы обозначали **три постулата кинодраматургии**:

- *Сценарии пишутся глаголами и картинками — действием в зримых образах*;
- *Сценарии пишутся «в длину» — усиливая действие каждой следующей сценой*;
- *Сценарии вообще не пишутся, а переписываются*.

Ибо только многократным уточнением реплики и кадра\*, посценной\*\* чисткой ситуаций и эпизодной\*\*\* выверкой характеров, балансировкой конструкции\*\*\*\*, точной шлифовкой композиции\*\*\*\*\* — история может стать сценарием. То есть исходным документом часто дорогостоящего и всегда рискованного киносъёмочного процесса. Чтобы этот кристалл сиял, требуется неустанная, трепетная шлифовка. Пока продюсер или директор фильма — не скажет: «Стоп. Подготовительный период закончен — сценарий запускается в производство».

Да, наш вдумчивый читатель, сценарий не только произведение искусства, но и финансовый документ, если угодно — техзадание многосложного производства. И задача нашей первой книжки дать простые и надежные инструменты в руки того, кто хочет работать без черновиков — начисто, вживую с этим изумительным документом.

В завершение, памятуя о первой профессии одного из авторов, предлагаем еще одну «геолого-минералогическую» ассоциацию нашего предмета. Если представить кино как некий кристалл с множеством граней — всегда сверкающих, часто изменчивых, иногда острых и даже опасных, но всегда таинственных и манящих, то среди этого множества есть одна единственная — невидимая, но очень важная — опорная грань, на которой и стоит этот магический кристалл, именуемый кино. Эта опорная грань и есть сценарий.

---

\* **Реплика и Кадр — «слово и дело» Героя.**

Хронометраж Кадра измеряется секундами. Как правило, кадр — не короче 8 секунд (если это кино, а не видеоклип, и зритель должен успеть рассмотреть его, если не в подробностях, то хотя бы в главном)



и не длиннее одной минуты (если это жанровое, а не авторское кино). Реплика измеряется одним-двумя короткими предложениями. Иногда, тремя-четырьмя, но больше пяти — это уже скорее монолог для театра. Реплика в сценарии как снаряд — ее берегут и кладут точно в цель, применяя только там, где без нее уже нельзя. Кино — искусство движения: взгляд, мимика, жест — вот выразительные средства, которыми оперирует профессиональный сценарист.

Если применить аналогию структуры сценария со структурой материи, то **ядром** атома Действия является **Кадр** (в операторском смысле Кадр описывает действия героев при одной установке камеры). А вот **электронная оболочка**, которая может сжиматься, расширяться, видоизменяться и даже вовсе исчезать — **Реплика**. Профессиональный сценарий всегда немногословен. Говорливость героев — первейший признак непрофессионализма или непонимания автором пластической, изобразительной природы кинематографа.

Простейший тест на заболтанность сценария: **не просмотрите, а «прослушайте» сцену вашего сценария как бы «на выключенном мониторе» — по одним только репликам**. Если смысл происходящего не теряется — «репличную» часть сцены надо сокращать.

Ибо смысл действия в кино — лежит на картинке. Реплики лишь обрамляют, оттеняют и даже усиливают, но не показывают Действие.

И подобно тому, как вещество не может состоять из электронов, профессиональный, классный сценарий не может строиться на диалогах. Реплика в сценарии — на вес золота. Реплика — не просто снаряд, это настоящий бронебойный фугас, способный пробить и прожечь даже самого толстокожего зрителя. Именно поэтому реплики — минимум-минимум. Подобно электронному облаку, реплика может иметь любую форму, но всегда точное, емкое и желательно многозначное содержание.

Резюмируем: **«заболтанный» сценарий — непрофессиональный сценарий**.

**\*\* Сцена — обособленная в пространстве, эмоционально завершенная часть Действия.**

Продолжая физические ассоциации, можно сказать, что **Сцена** — основа сценария (недаром это именно сценарий, а не «эпизодарий» или «кадрарий») — тот самый **атом действия**, ядром которого является Кадр, а электронной оболочкой — Реплика.

Теперь, после физики, немного математики: как правило, сцена длится от одного до десяти кадров. То есть от 8—10 до 80—100 секунд. То есть от одной строчки до двух страниц обычным шрифтом сценарной записи. Конечно, случаются и пятиминутные сцены. А могут быть и короткометражные фильмы в одну сцену — смотрите «Кувшин» Ираклия Квирикадзе. Однако не следует забывать, что эмоция вообще и «эмоциональная завершенность» тем более не терпят занудства. Завершенность сцены определяется пусть небольшим, но ясно ощущаемым эмоциональным зарядом, которым прирастает история по окончании каждой сцены. Этот заряд, вливаясь сначала в героев, а от них — в благодарную зрительскую душу по той самой второй «душевной» оси времени, накрепко связывают зрителя с экранным действием. Взлет же героя вместе с прикованным к нему зрителем к вершинам духа по той главной — третьей — оси времени, это уже высший пилотаж сценарного ремесла, который проявляется в живом сценарии непредсказуемо. Чаще всего в завершающих сценах.

**\*\*\* Эпизод — обособленная во времени, логически завершенная часть Действия.**

Внимательный читатель наверняка заметил принципиальную разницу: эпизод завершен логически, чего нельзя сказать о сцене... и — наоборот. Для простоты понимания пример:

*Митя влюблен в Машу, и автор показывает его эмоциональное состояние в сцене «у фонтана», где Митя встречает Машу, трепетно даря букетик... вдруг просыпавшихся цветов. Митя кидается собирать цветы, а Маша смотрит на него сверху так, что мы понимаем:*

*Митино чувство безответно — на этой завершенной эмоциональной ноте сцена у фонтана закончена. Но эпизод продолжается сценой «под часами» — в том же парке, где Машу в это же самое время ждет Миша, которому Маша и подает знаки: сейчас, любимый, отделаюсь от очередного поклонника (ну что с ними сделаешь — липнут!), и я твоя. Миша понимающе кивает из-под часов так, что мы точно ощущаем: у них давние отношения и на этой завершенной эмоциональной ноте сцена «под часами» закончена.*

*Но эпизод продолжается вновь «сценой у фонтана» — третьей в данном эпизоде. Вернувшись к фонтану, мы видим: шустро поднявший*

*цветы Митя заметил знаки Маши в сторону Миши, испытав при этом чувство горечи... а может быть и ревности — по реакции Мити это неясно. Вот на этой эмоциональной неопределенности эпизод «Вечер в парке» логически завершен.*

Теперь мы, зрители, знаем и предвкушаем: триумвират Митя — Маша — Миша образует классический любовный треугольник. Тонкость в том, что логически завершенный эпизод эмоционально не завершен. Мы не понимаем, что будет делать Митя — бороться за Машу? И тогда мы испытываем тревогу за него и надеемся, что он победит. Или отступится? И тогда мы испытаем либо разочарование (если мотивом отступления будет малодушие), либо сострадание — если Митя отступится из уважения к чувствам Маши или в силу жертвенного благородства характера. В любом случае, казалось бы, простецкий и даже банальный эпизод выводит героев **на новый уровень отношений**.

Как правило, эпизод состоит из сцен (одной, двух, трех, редко пяти), но есть исключения. «Двенадцать» Михалкова или тот же «Кувшин» Квирикадзе, где действие вмещается в одну сцену «у кувшина» или «в школьном спортзале». Однако эта единственная сцена разорвана во времени десятком эпизодов «спортзал — утро», «спортзал — день», спортзал вторая половина дня, спортзал — ранний вечер, поздний, ночь... и снова утро.

Продолжая аналогию строения сценария и материи, можем утверждать: если сцена — атом кинодраматургии, то **Эпизод — молекула Действия**. А поскольку именно молекула с точки зрения науки определяет свойства материи, то и эпизод является основой сценария. Именно поэтому эпизоды озаглавливаются «шапками» и даже оцифровываются. Продолжительность среднего эпизода — 3—7 минут и столько же страниц в профессиональном формате. Если эпизод длится более 10 минут — это либо сценарный прием, либо нонсенс профессии.

\*\*\*\* **Конструкция (основная, или «структурная») — уже знакомый нам триумвират: кадр-сцена-эпизод. Основную конструкцию иногда называют структурой сценария и дополняют трехчастным делением действия на первый, второй, третий акты как фундамент, стены и купол архитектурной ассоциации сценария.**

**Конструкция стиливая, или авторская — сочетание и взаимодействие сюжетных линий.**

Хорошо сконструированный автором сценарий, помимо прочной несущей конструкции, опирается также и на определенное число сюжетных линий. Число это, а точнее соотношение этого числа с числом основных персонажей — определяет жесткость сценарной конструкции.

Обратите внимание, что вопрос жесткости или наоборот — ажурности, облегченности конструкции сценария — конечно, вопрос авторской стилистики, которая при этом может меняться при работе сценариста над разным материалом. Даже если материал этот разрабатывается в одном жанре.



### Пример

Эксцентричную комедию стильный автор строит именно на легкой, изящной конструкции (см. «Наконец в безопасности», «Один дома» или «Бриллиантовая рука»). Комедия лирическая требует большей жесткости, которая достигается более подробной разработкой персонажей по сюжетным линиям, их связывающим («Огни большого города», «Игрушка», «Берегись автомобиля» или «Зигзаг удачи»).

Подробности — в приложении Верстак № 2.

**Конструкция (жанровая, или «несущая») — «мотивационная архитектура» сценария, а также его «опорный стержень» — сюжетный ход.**

В каждом жанре свои параметры и «госты» архитектуры.

Комедия и мюзикл не нуждаются в глубоком фундаменте, зато их стены должны обладать изяществом, а купол прозрачной легкостью. Это значит, что исходная мотивация к действию Протагониста (фундамент жанровой конструкции — ЖК) не требуют излишне подробной разработки. Перипетии («несущие стены» ЖК) легки и переходят одна в другую по принципу американских горок связанные одним неизменным и несложным мотивом. Завершение (купол ЖК) здесь не должно пронзать небосвод или приникать к нему как к вершине храма, но заявленная изящность и легкость достигаются простым сценарным решением: «мечты сбываются». А если что-то и остается в виде несбыточной мечты, то исключительно из уважения к мотиву дальнейшей жизни — должны же герои жить дальше после конца фильма.

Мелодраме уже требуется прочный, хоть и не обязательно глубокий фундамент, но надежные, нетяжелые стены, оканчиваемые уже устремленной в небо крышей.

Кинороман — фундаментален во всех своих частях и подобен жилому дому с длинными загадочными коридорами перипетий судьбы героя, с яркой, просторной детской комнатой, гостиной юности, кабинетом зрелости и одиноким балконом старости, откуда виден весь дом и вся жизнь.

Притча — продумана и загадочна, как лабиринт, в конце которого озарение, открытие или просто новый взгляд на жизнь. Так что стены лабиринта оказываются библиотечными полками.

Трагедия строится основательно и красиво, как Храм с колокольной и шпилем, пронзающим душу зрителя, ведь настоящая высокая трагедия — это всегда катарсис, это история победы самой высокой ценой — как правило, ценою жизни или любви. Смотрите вечно молодого и неиссякаемого для зрителя Бонда. Джеймса Бонда. Загадка этой неиссякаемости проста — авторы постоянно развивают не только образ «неугасимого агента», но и Жанр каждого следующего фильма. Поэтому бондиана времен Шона О’Коннери — классический боевик, Мура — пародийный, фильм с Далтоном сделан как киноповесть, с Броснаном — как мелодрама, а вот Бонд XXI века Дэниел Крейг выходит на уровень авантюрной трагедии («Казино-Рояль») или приключенческой притчи («Квант милосердия»).

Приключенческий жанр во всем спектре — от боевика и вестерна до батальной истории и детектива строится легко и непредсказуемо, как Цирк-шапито, растянутый крепкими тросами («мотивами» героев к действию), крепящими трепещущие на ветру стены, и основательно продуманным куполом — ведь именно там происходит главное в этом жанре.

Жанровую конструкцию можно связать с трехчастным делением сценарного действия: **фундамент — стены — купол = первый — второй — третий акты.**

Резюмируя, определим то, что называется сценарным решением материала, или **сюжетным ходом**. Как правило, это — именно конструктивное решение автора, которое он применяет в работе над сценарием.



### Примеры:

1. Детективная комедия «*Берегись автомобиля*» решается простым сюжетным ходом: «*Преступник и следователь — друзья*». Поэтому Кульминация строится на Интриге: что выберет следователь карьеру или дружбу?

2. Биографический киноман «*Брежнев*» с изумительно органичным Шакуровым в главной роли решается не банальным, но достаточно простым сюжетным ходом: ***«Брежнев — веселый, легкий человек, которому выпали невеселые и тяжкие времена»***. Поэтому в апофеозе истории Брежнев один во тьме личного кинозала — плачет как ребенок, возвращаясь через кинохронику в один, но главный миг своей жизни...

3. Романтическая трагедия «*Тот самый Мюнхгаузен*» решается не простым и не банальным драматургическим ходом, который, на наш взгляд, делает Григория Горина — великим драматургом: ***«Он никогда не врет, а потому обречен на гибель... и бессмертие»***.

А теперь небольшое предостережение от излишнего конструирования сценарного замысла. Живой, органичный сценарий, подчиненный не линейному, но трехмерному времени и творческому вдохновению, а не синопсису, — отличается тем, что анализ конструкции производится все же, как правило, после того как написан вдохновенный и непредсказуемый — первый вариант сценария.

\*\*\*\*\* **Композиция — последовательность и соотношение целевых элементов Действия.**

Экспозиция, Завязка, Перипетии, Кульминация, Развязка, Апофеоз — в профессионально выверенном сценарии 12 элементов композиции... но об этом — далее.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)