

# ОГЛАВЛЕНИЕ

## Часть 1. АВТОР И ИСКУССТВО ИСТОРИИ

Введение ..... 9

**Глава 1.** Современные проблемы кинодраматургии ..... 17

## Часть 2. ЭЛЕМЕНТЫ ИСТОРИИ

**Глава 2.** Структурное многообразие ..... 39

**Глава 3.** Структура и сеттинг ..... 76

**Глава 4.** Структура и жанр ..... 88

**Глава 5.** Структура и характер ..... 110

**Глава 6.** Структура и смысл ..... 120

## Часть 3. СТРУКТУРНЫЕ ПРИНЦИПЫ ИСТОРИИ

**Глава 7.** Материя истории ..... 145

**Глава 8.** Побуждающее происшествие ..... 187

**Глава 9.** Структура акта ..... 214

**Глава 10.** Структура сцены ..... 239

**Глава 11.** Анализ сцены ..... 258

**Глава 12.** Композиция ..... 290

**Глава 13.** Кризис, кульминация и развязка ..... 305

## Часть 4. РАБОТА СЦЕНАРИСТА

**Глава 14.** Принцип антагонизма ..... 319

**Глава 15.** Экспозиция ..... 335

**Глава 16.** Проблемы и их решения ..... 348

**Глава 17.** Персонаж ..... 377

**Глава 18.** Текст сценария ..... 391

**Глава 19.** Метод работы сценариста ..... 412

Вместо заключения ..... 420

Фильмография ..... 422



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, лишенные 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, которой не удастся 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 архетипичные отправляются в путешествие. Выдающиеся мастера кинорасказа — от Чарли Чаплина до Ингмара Бергмана, от Сатъяджита Рейя 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 постскриптуме 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), «Случай-



ный 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 продюсерами, 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 недозрелыми», 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 незащитными 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 подскакивает 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) взаимозависимы 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 об-

становка, 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 «наступить 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 Стерджес, 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 воображении, 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.

# 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 Ануй, «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, сбегая 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 гляцевых, лишенных смысла псевдоисторий, 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

---

<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.*

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 полмиллиарда 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, Буноэля, Вайды, Клузо, Антониони, Рене — показывали по всему миру. С тех пор система не изменилась. Любителей фильмов, снятых за пределами Гол-



ливуда, все так же много, и они преданы кинематографу. Действиями кинопрокатчиков руководит все тот же стимул, что и раньше — деньги. Изменилось одно: современные *auteurs*<sup>1</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 присмотреться 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.

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 внима-

<sup>1</sup> Auteur — французское слово, которое переводится как «кинорежиссер с индивидуальным творческим почерком». — Прим. пер.

ние 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 полстолетия 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 академики, 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 телефестивалей, 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 удастся подняться на ноги. Основной сюжет, а точнее, то, что можно назвать этим словом, характеризуется множеством удобных совпадений и слабой мотивацией. Яркое выраженного глав-*

ного 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>1</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.

<sup>1</sup> В английском варианте название звучит как «Story Department», где слово «story» («история») переводится как «сценарий». — Прим. пер.

Конец ознакомительного фрагмента.  
Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине «Электронный универс»  
([e-Univers.ru](http://e-Univers.ru))