

Содержание

Введение	5
Благодарности.....	13
Глава 1	
Основы драматургии.....	15
Глава 2	
Фабульная композиция и параллельное повествование: от братьев Люмьер до Д. У. Гриффита.....	65
Глава 3	
Наследие Гриффита.....	105
Глава 4	
Кино становится по-настоящему сложным.....	139
Глава 5	
Драматургия меняется, сценаристы экспериментируют. Из чего выросли «Дюнкерк» и псевдодокументальное кино.....	181
Глава 6	
Драматургия становится современной.....	229
Глава 7	
Концепция адаптации	271

Полная версия: <https://www.alpinabook.ru/catalog/book-704024/>

Глава 8	
Отображение работы сознания: от Бергмана до «Бёрдмена».....	303
Глава 9	
Новая драматургия: обман и произвол.....	329
Приложение 1	
Этапы работы над сценарием.....	373
Приложение 2	
Список литературы.....	387
Приложение 3	
Список фильмов.....	395

Полная версия: <https://www.alpinabook.ru/catalog/book-704024/>

Введение

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

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

Что должен изучить человек, который хочет заниматься кинодраматургией? Спросив об этом нескольких сценаристов кино и телевидения, вы получите целый спектр мнений — от «ничего» до ссылок на разных авторов, разнообразные курсы киносценаристики и множество дополнительных дисциплин, порой довольно экзотических.

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

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

...особенность этой книги в том, как она логически выстроена. Благодаря системе внутренних связей от школы к школе, от направления к направлению книга позволяет увидеть историю кино не просто как смену вех, поколений и стилей, а как единую, живую и невероятно разнообразную экосистему, которая не может существовать отдельно от социума, экономики и технического прогресса. Книга будет полезна как кинематографистам, так и зрителям, как задающая общий контекст развития кинематографа и позволяющая новым и более осмысленным взглядом увидеть даже знакомые кинокартины [1].

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

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

Безусловно, предмет драматургии учит тому, как человек воспринимает историю, как привлечь к ней внимание зрителя или читателя и как это внимание не отпускать. В определенной степени можно считать, что беллетристика основана на той же структуре, на тех же правилах, что и кинофильмы, популярные у зрителей. Но неслучайно все начинающие сценаристы, изучающие правила драматургии, рано или поздно спрашивают: «А можно ли эти правила нарушать?» Нарушать правила, с одной стороны, нельзя, с другой — можно и нужно. Иначе как можно создать хоть что-то новое? Просто эти правила нужно сначала изучить. Как говорит мой мастер, блистательный сценарист Юрий Коротков, «правила можно нарушать только после того, как они запишутся на подкорку».

Фактически эта книга описывает историю того, как кинодраматурги научились 16 основными способами нарушать заветные правила драматургии Аристотеля. Здесь нужно оговориться: конечно же, литераторы научились этому гораздо раньше, чем кинематографисты, поэтому многие

«нарушения» вошли в классику еще до того, как они стали частью нормативного киноязыка. Но самое приятное заключается в том, что история кино на этом не заканчивается и определенные драматургические инновации рождаются прямо на наших глазах.

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

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

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

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

В главе 2 мы коротко поговорим о чистом аттракционе без примеси истории, на котором были основаны

первые фильмы студии Томаса Эдисона. Затем мы вспомним простую драматургию первых фильмов братьев Люмьер, замешанную на фабуле в аристотелевском понимании, проследим ее развитие до появления параллельного повествования, которое довел до невероятного совершенства великий мастер и экспериментатор Дэвид Уорк Гриффит, — и обсудим последствия.

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

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

Иногда я останавливаюсь на некоторых деталях производства фильмов. Кино — высокотехнологичное искусство, и, даже если вас интересует только драматургия, знание

некоторых подробностей кинопроизводства никогда не повредит.

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

К сожалению, далеко не всегда в тексте удается особо упоминать авторов сценариев к фильмам. У меня есть два оправдания: во-первых, режиссер фильма, как правило, становится в той или иной степени соавтором сценария, даже если это не указано в титрах; во-вторых, все авторы сценариев перечислены в Приложении 3.

Напоследок хочу заметить, что, если вас действительно интересует киноискусство, стоит использовать любую возможность расширить свою эрудицию и повысить кинообразованность, читая любую литературу, критические обзоры и просматривая как классические, так и новые фильмы. Никакой кругозор не бывает слишком широким, и никакая палитра сравнений, которую вы используете для анализа фильмов, не будет слишком богатой.

А если вы видите себя будущим кинематографистом, важно с пониманием и спокойно относиться к любым оценкам вашего творчества, в том числе и негативным. Помните, любое распределение негативных, позитивных и нейтральных оценок — это просто статистика. Все, что на самом деле делают кинематографисты, когда создают новые произведения, — они рассказывают о себе, своих

чувствах, мыслях и видении мира. Ни на кого не обижайтесь, делайте свое дело и делайте его так, чтобы вам самим это нравилось.

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

Полная версия: <https://www.alpinabook.ru/catalog/book-704024/>

Полная версия: <https://www.alpinabook.ru/catalog/book-704024/>

Благодарности

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

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

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

Камилл Ахметов

Полная версия: <https://www.alpinabook.ru/catalog/book-704024/>

Основы драматургии

Почему драматургия работает

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

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

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

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

Помните, где вы были утром 11 сентября 2001 г.? Скорее всего, вы помните этот день, и в то же время вам будет трудно вспомнить, скажем, 9 сентября того же года. Почему так? События 11 сентября глубоко врезались в память из-за сильных эмоций, с которыми они были связаны [1].

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

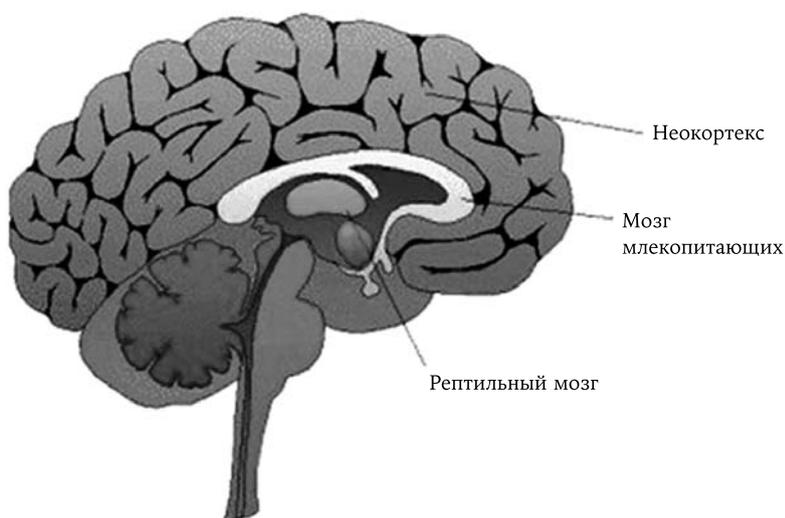


Рис. 1. Триединый мозг

Согласно Б. Баарсу и Н. Гейдж,

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

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

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

...Неокортекс, или *мозг приматов*, — эволюционно последний слой мозга. Он состоит из складчатого плаща, покрывающего большие полушария, и ряда подкорковых ядер, например базальных ганглиев. У человека и других приматов мозговой плащ чрезвычайно разросся по сравнению с другими млекопитающими. Человеческий неокортекс — вместилище сложнейших когнитивных, лингвистических, моторных, сенсорных и социальных способностей. Неокортекс дает нам значительную гибкость и креативность при адаптации

к изменяющимся условиям окружающей среды. Кора служит и для контроля, и для социализации порожденных лимбической системой эмоций. Оценка ситуаций корой необходима также и для более тонкого проявления эмоций, чем то, на что способна лимбическая система в одиночку.

И далее:

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

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

6. Эмоциональные контуры реципрочно влияют и на выше лежащие системы принятия решений и анализа, и на сознание [2].

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

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

А вот эмоции находятся гораздо ближе к поверхности неокортекса. Да, мы можем их контролировать — и тем не менее, стараясь рационально анализировать все, что

получаем через органы чувств, мы одновременно воспринимаем это эмоционально. Как уже было указано выше, «эмоциональные контуры могут находиться под сознательным контролем», но при этом они «реципрокно влияют и на вышележащие системы принятия решений и анализа, и на сознание». Мы стараемся осмыслить то, что доступно нам в ощущениях, но нам никуда не деться от того, что все это нам либо нравится, либо не нравится и доставляет либо радость, либо скуку и неприязнь.

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

Вы можете сказать, что Аристотель, завещавший нам своим трудом «Поэтика» искусство драматургии, о концепции триединого мозга не знал... Вы удивитесь! Еще Платон, учитель Аристотеля, выделял в душе три части: разумную (в голове), аффективную, или движимую страстями (в груди), и вожделеющую (под диафрагмой). Аристотель, дополняя воззрения Платона, писал в трактате «О душе»: «Ведь в разумной части [души] зарождается воля, в иррациональной — желание и страсть. Если душа [окажется состоящей] из трех частей, то в каждой части будет стремление» [3].

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

...ясно, что ощущение и обдумывание не одно и то же. Ведь первое свойственно всем, второе — немногим живым существам. Не [совпадает] также [с ощущением] и мышление, в котором содержится и правильное, и неправильное, — правильное обдумывание составляет науку и истинное мнение, неправильное — противоположное всему этому; но и последнее не тождественно ощущению, ведь ощущение отдельных предметов всегда истинно и имеется у всех живых существ, а размышлять можно и ошибочно, и [размышление] несвойственно ни одному существу, не одаренному разумом [4].

Неудивительно, что и авторы учебников по драматургии даже сегодня напропалую цитируют «Поэтику» Аристотеля, ведь его понимание драматургии основано практически на тех же воззрениях, какими руководствуются сегодняшние нейропсихологи!

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

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

...Из фабул одни бывают *простые*, другие — *сплетенные*, ибо и действия, подражания которым представляют фабулы, оказываются как раз таковыми. Простым я называю такое непрерывное и единое действие... в течение которого перемена судьбы происходит без перипетии или узнавания, а сплетенное действие — такое, в котором эта перемена происходит с узнаванием, или с перипетией, или с тем и другим вместе. Все это должно вытекать из самого состава фабулы так, чтобы оно возникало из раньше случившегося по необходимости или вероятности: ведь большая разница, случится ли это *вследствие* чего-либо или *после* чего-либо [5].

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

Откуда мы, например, знаем о том, что у интересной истории обязательно должен быть главный герой, к которому привлекается основное внимание читателя, слушателя или зрителя, причем это не просто какой-то очень хороший или очень интересный человек — это может быть не очень хороший, плохой и очень плохой человек? Да от Аристотеля же! Ведь это он написал: «...все подражатели подражают действующим лицам, последние же необходимо бывают или хорошими, или дурными (ибо характер почти всегда следует только этому, так как по отношению к характеру все различаются или порочностью, или добродетелью), — то, конечно, подражать приходится или лучшим, чем мы, или худшим, или даже таким, как мы...» [6]

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

В книге «Стресс без дистресса» Селье писал:

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

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

И далее:

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

И наконец:

К каким бы целям мы ни стремились, связь между стрессом и достижением цели... несомненна... [7]

И вот как применительно к драматургии эти идеи развивает Митта:

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

Что же лучше всего подключает зрителей к экрану? Человек в драматической ситуации. Это происходит помимо сознания. Оно заложено в программу нашего поведения. Как только я вижу человека в беде, я оказываюсь в воображаемом стрессе, рядом с ним и вместе с ним ищу выход. Конечно, чем этот человек мне ближе и понятней, тем подключение полней. Но практически я подключаюсь к каждому, кто испытывает стресс. Моя программа стресса работает без моего волевого участия. В нее заложены стадный инстинкт.

На этой базовой основе и построены все контакты со зрителями драмы. Стресс — это основа для моего сопереживания персонажам в драматической ситуации. Если герои находятся в драматической ситуации, я наиболее полно идентифицирую себя с ними [8].

Что же такое драматургическая ситуация? Основная функция главного героя произведения заключается в том, чтобы

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

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

Давайте вспомним знаменитый диалог сценариста, продюсера и редактора из фильма «Бульвар Сансет» Билли Уайлдера (1950). Примерно на шестой минуте безденежный сценарист Гиллис приходит в Paramount Pictures к продюсеру Шелдрейку в надежде продать ему свой халтурный сценарий под названием «Грязная игра». Продюсер тут же вызывает Бетти из редакторского отдела, чтобы узнать, что

она думает о сценарии Гиллиса, — и та выкладывает все еще до того, как продюсер успеваает представить ей сценариста.

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

Шелдрейк. Почему?

Бетти. Это пустышка.

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

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

Гиллис. С радостью помогу.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Бетти. Шейфер. До свидания, мистер Гиллис.

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

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

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

В итоговом варианте фильма все эти сцены остались — и это совершенно оправданно, ведь он рассказывает о становлении нового мафиозного «дона», пришедшего на замену отцу и уничтожившего в жестокой межклановой войне

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

** Перевод диалога К. Ахметова.

глав других семейств. Кульминация фильма — крещение младенца, параллельно смонтированное со сценами кровопролитных убийств руководителей враждебных кланов. В результате Майкл Корлеоне (Аль Пачино) становится не только крестным отцом ребенка, но и новым крестным отцом мафии. Его цель достигнута...

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

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

Выходит, что управляющую идею фильма можно определить как «то, о чем на самом деле кино».

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

Итак, в этом коротком вступлении мы успели обсудить несколько важных концепций — структуру произведения, главного героя, основной конфликт, управляющую идею — и даже упомянули некий специфический «язык», который

должен быть присущ тому или иному виду искусства. Давайте теперь попробуем разобраться в этих понятиях чуть подробнее.

Основной конфликт

Давайте немного проясним, откуда берется драматургическая ситуация.

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

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

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

Основной конфликт — противоречие, которое возникает, когда главный герой добивается своей цели, антагонист препятствует ему, оба обладают ясной мотивацией и осознают последствия возможной неудачи.

Так и формулируется основной конфликт произведения:

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

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

Кроме того, на данном этапе важно разграничить задачу героя в фильме и его «сверхзадачу» — задачу, выходящую за рамки сюжета, — и не путать одно с другим. Задача

Гамлета в рамках трагедии Шекспира — отомстить за своего отца и покончить с Клавдием. Его сверхзадача, в строгом соответствии с текстом пьесы, — «соединить обрывки дней», между которыми порвалась «связующая нить», а понимать ее можно по-разному, например добиться того, чтобы его родная Дания перестала быть «тюрьмой». Но продюсеру вы не объясните, что ваш герой хочет и сокрушить могущественного олигарха, и «мира во всем мире», — нужно остановиться на том, что происходит в рамках истории.

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

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

Герой фильма «Гражданин Кейн» (реж. Орсон Уэллс, 1941) еще в детстве был против собственного желания оторван от семьи — все, что он с тех пор предпринимал, было попыткой компенсировать эту невосполнимую утрату.

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

Герои фильмов тетралогии одиночества и некоммуникабельности Микеланджело Антониони — «Приключение» (1960), «Ночь» (1961), «Затмение» (1962), «Красная пустыня» (1964) — испытывают сильнейший внутренний разлад, который сказывается на их

способности существования в обществе и общения с другими людьми.

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

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

Популярный роман Майн Рида «Всадник без головы» и поставленный по нему фильм (1973) Владимира Вайнштока основаны на простейшем межличностном конфликте: главный герой, простой ковбой-мустангер (то есть пастух-коневода) Морис Джеральд, и его антагонист, капитан Кассий Колхаун, любят одну и ту же богатую девушку, Луизу Пойндекстер.

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

- **Внеличный** — конфликт с обществом или с группой лиц, которая может представлять собой

коллективного или символического героя, такого как социальные институты, государство, религиозные структуры, преступные группировки, силы природы и т. п.

В фильме Сергея Эйзенштейна **«Броненосец „Потемкин“»** (1925) развивается конфликт между коллективными героями — матросами мятежного корабля и властью, представленной офицерами броненосца и солдатами царской армии. В поддержку матросов выступает третий коллективный герой — жители Одессы. Аналогично в фильме Карла Теодора Дрейера **«Страсти Жанны д'Арк»** (1928), многие решения которого навеяны картиной «Броненосец „Потемкин“», противник главной героини — коллективный антагонист, представленный церковными судьями и английским офицером (все — исторические лица, хотя их имена по ходу действия не называются), а также безымянными монахами и солдатами, а безмолвным союзниками героини становятся жители Руана.

Лучшие фильмы-катастрофы, такие как **«Метрополис»** (реж. Фриц Ланг, 1927), **«Красная палатка»** (реж. Михаил Калатозов, 1969), **«Титаник»** (реж. Джеймс Кэмерон, 1997), наряду с колоссальными силами безжалостных стихий, с которыми почти невозможно бороться, показывают зрителям не менее чудовищные силы деспотических социальных систем, поработавших героев. Затопление Метрополиса происходит из-за бунта бесправных рабочих против пользующихся всеми благами цивилизации хозяев; командование не позволяет главе полярной экспедиции Умберто Нобиле организовать спасение остальных выживших из «красной палатки»; гибель «Титаника» и ее ужасные последствия вызваны как амбициозностью и недальновидностью главы пароходной компании, так и классовым разделением