

Вик, без твоей любви,
сопричастия и поддержки эта идея
так и не нашла бы воплощения.

Вечно Твой, Дэвид

THE TOOLS OF SCREENWRITING

A Writer's Guide to the Craft
and Elements of a Screenplay

DAVID HOWARD
EDWARD MABLEY



St. Martin's Griffin
New York



КАК РАБОТАЮТ НАД СЦЕНАРИЕМ В ЮЖНОЙ КАЛИФОРНИИ

ДЭВИД ГОВАРД
ЭДВАРД МАБЛИ

Перевод с английского



альпина
ПАБЛИШЕР

МОСКВА 2019

УДК 791.43
ББК 85.374(7Coe)
Г57

Предисловие Александра Аكوпова

Говард Д., Мабли Э.

Г57 Как работают над сценарием в Южной Калифорнии / Дэвид Говард, Эдвард Мабли; под ред. А. Аكوпова; [предисл. Фрэнка Даниэля, предисл. А. Аكوпова]; пер. с англ. — М. : Интеллектуальная Литература, 2019. — 621 с. — (Серия «Сценарное и писательское мастерство»).

ISBN 978-5-6042878-5-9

Как создать сценарий фильма, который настолько увлечет зрителя, что он с первой и до последней минуты не потеряет интереса к происходящим на экране событиям? Ответ на этот вопрос вы найдете в данной книге. «Как работают над сценарием в Южной Калифорнии» — основной учебник для лучших американских киношкол, по которому учатся будущие кинодраматурги, режиссеры, продюсеры, операторы и др. Авторы книги, известные голливудские деятели киноиндустрии Дэвид Говард и Эдвард Мабли, искусно сочетают в ней теорию с практикой — анализом сценариев известнейших зарубежных фильмов. А специально для русского издания Д. Говард разобрал и три популярных российских фильма.

Прочитав эту книгу, вы сможете не только узнать много нового и интересного о кинопроизводстве и создании всем известных фильмов, но и взглянуть на Америку и ее культуру через призму классического кинематографа. Возможно, вы и сами создадите сценарий, который станет основой нового культового фильма.

УДК 791.43
ББК 85.374(7Coe)

Все права защищены. Никакая часть этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети интернет и в корпоративных сетях, а также запись в память ЭВМ, для частного или публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав. По вопросу организации доступа к электронной библиотеке издательства обращайтесь по адресу mylib@alpina.ru

© 1993 by Gregory D. McKnight.
Published by arrangement with St. Martin's
Press, LLC. All right reserved

ISBN 978-5-9614-1670-1 (серия)
ISBN 978-5-6042878-5-9 (рус.)
ISBN 0-312-11908-9 (англ.)

© Издание на русском языке, перевод,
оформление. ООО «Интеллектуальная
Литература», 2019

Содержание

От редактора русского издания.....	9
Предисловие издателя к первому изданию 1992 года....	21
Предисловие автора к первому изданию 1992 года	24
Благодарности.....	27
Введение	28
Предупреждение.....	36

ОСНОВЫ МАСТЕРСТВА РАССКАЗЧИКА

Что такое «интересная, хорошо изложенная история»?	
Герой. Симпатия. Сопереживание. Действие.	
Препятствия. Последовательность изложения.....	40
Три акта. Начало. Середина. Финал.....	45
Протагонист, антагонист и конфликт. Внутренний конфликт...	48
Сделать внутреннее внешним. Подтекст.....	51
Драма внешняя и драма внутренняя	54
Сила неопределенности. Надежда против страха. Что может случиться? Соккрытие информации.....	56
Инструменты сценариста	61
Протагонист и цель	61
Конфликт	66
Препятствия.....	68
Завязка и начало.....	72

Напряжение,	
кульминация и развязка	76
Тема	81
Единство	85
Экспозиция	87
Создание образа. Цели персонажа и построение сюжета. Характеристики персонажа.	
Второстепенные персонажи.....	92
Развитие сюжета	97
Скрытая ирония.	
Откровение и признание.	
Эффект неожиданности. Саспенс	100
Сцены подготовки и последствий.....	105
Закладка и обыгрывание закладки.....	107
Анонсирование будущих событий и элементы будущего.....	110
Сценарный и эпизодный планы.....	114
Достоверность. Неизбежность	119
Активность. Занятие и действие.....	124
Диалоги	128
Зрительный ряд.....	135
Драматическая сцена. Вопросы к сцене.....	139

О МАСТЕРСТВЕ СЦЕНАРИСТА

Мир фильма.....	148
Развитие сюжета во времени. Реальное и экранное время. Эллипсис. Ограничения времени.....	150

Задачи сценариста.....	157
Переписывание.....	161
Сцена и экран.....	166
Адаптация.....	170
Кто создает фильм.....	174
Отношения сценариста с командой.....	177

АНАЛИЗ

О том, как проводился анализ.....	184
Инопланетянин (Е. Т.) (1982).....	186
В джазе только девушки (1959).....	206
К северу через северо-запад (1959).....	228
Четыреста ударов (1959).....	246
Гражданин Кейн (1941).....	268
Свидетель (1985).....	282
Трамвай «Желание» (1951).....	302
Китайский квартал (1974).....	320
Крестный отец (1972).....	341
Пролетая над гнездом кукушки (1975).....	365
Тельма и Луиза (1991).....	386
Забегаловка (1982).....	415
Расёмон (1950).....	438
Секс, ложь и видео (1989).....	459
Энни Холл (1977).....	476
Гамлет (1948).....	497

ПРИЛОЖЕНИЕ

Бриллиантовая рука (1968).....	524
Ирония судьбы, или С легким паром! (1975).....	547
Москва слезам не верит (1979).....	580
Дополнительная литература.....	618
Об авторах.....	619

От редактора русского издания

Вы держите в руках учебник, по которому преподают предмет «Кинодраматургия» в Школе кинематографических искусств Университета Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе (USC School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles). Автор книги — Дэвид Говард, руководитель программы или, как сказали бы у нас, заведующий кафедрой сценарного мастерства.

Возможно, сегодня Школа кинематографических искусств — лучшая киношкола в США. А поскольку американское кино и телевидение — лидер мирового коммерческого проката, наверное, можно сказать, что это лучшая школа «зрительского» кино в мире. Во всяком случае, Роберт Земекис, Джордж Лукас, Стивен Спилберг и многие другие первые лица американской киноиндустрии принимают личное участие в ее работе, инвестируют средства и время именно в эту школу. По сведениям самой школы, 80% кассовых сборов в США приносят фильмы, в которых ее выпускники были либо авторами сценария, либо режиссерами или продюсерами.

Этот учебник лучший еще и потому, что он — самый короткий из всех, которые мне довелось видеть. Изложение принципов кинодраматургии здесь занимает менее 100 страниц. Остальное — анализ хорошо известных фильмов. Это лишь введение в кинодраматургию, поэтому книга включает только описание основных понятий и приемов.

По этой книге в Университете Южной Калифорнии учатся не только будущие кинодраматурги, но и редакторы, продюсеры, режиссеры, операторы, художники и специалисты по спецэффектам. Это обязательный курс для всех кинематографических специальностей Университета. Изложенные здесь понятия и концепции составляют общий язык всех специалистов, работающих в американской киноиндустрии. При разработке проектов, на съемочной площадке, в монтажно-тонировочный период все одинаково понимают значения слов «сюжет», «протагонист», «мотивация», «конфликт», «напряжение», «кульминация» и др., а при работе над очередной сценой подходят одинаково к анализу того, что в ней главное, а что — нет. Это сильно упрощает работу, улучшает качество результата и делает успех фильма существенно более вероятным.

Для тех, кто будет специализироваться в драматургии, существует, конечно, более полный курс, содержащий расширенное толкование изложенных в этой книге принципов. Этот полный курс драматургии, который преподают в Школе кинематографических искусств Университета Южной Калифорнии, написан тем же Дэвидом Говардом и издан под названием *How to Build a Great Screenplay* («Как построить великий киносценарий») в 2004 году, но пока не переведен на русский язык.

Рекомендуя эти или какие-либо другие учебники и пособия по драматургии, мы вынуждены сделать оговорку — получение специальности кинодраматурга, конечно, не означает только изучение учебника, это еще и сотни часов практических занятий под руководством мастеров.

Книг по кинодраматургии в США и других странах выходит великое множество. Но думаю, что вы вряд ли найдете в них что-то принципиально важное, о чем не говорится в этой книге. Авторы большинства на деле полезных практических пособий по кинодраматургии, изданных за последние двадцать лет, так или иначе строят свои теории на понятийном аппарате, введенном в оборот соавторами этой книги: Эдвардом Мабли, Фрэнком Даниэлем и Дэвидом Говардом. Если в процессе работы с голливудскими коллегами вы обнаружите, что они отчаянно отстаивают какой-то неизвестный вам тезис или конкретное решение по сценарию или постановке, то, скорее всего, найдете в этой книге разъяснение.

Три года назад по приглашению российской Ассоциации продюсеров кино и телевидения Дэвид Говард вместе со своим коллегой Гарольдом Аптером прочитал в Москве курс лекций для молодых преподавателей московских киновузов и практикующих драматургов. Для этого курса Дэвид по нашей просьбе проанализировал в дополнение к зарубежной киноклассике несколько классических отечественных лент. Анализ трех фильмов — «Бриллиантовая рука», «Ирония судьбы, или С легким паром!» и «Москва слезам не верит» — как приложение вошел в эту книгу.

Дэвид был приятно удивлен, что Гайдай, Брагинский и Рязанов, Черных и Меньшов строили сценарии своих фильмов согласно изложенному в его учебнике «американскому» канону. О существовании такого канона наши соотечественники, конечно, подозревали, но познакомиться с ним не могли, хотя бы потому, что он был «в явном виде»

изложен и издан только в 1992 году. Более того, «не зная» описанные здесь принципы, использовали их и режиссеры большинства разобранных в книге американских и европейских фильмов. Это говорит о существовании принципов и приемов драматургии как «объективной реальности». Хороший автор или режиссер интуитивно знает все, о чем написано в этой книге.

Многие наши авторы и режиссеры — без преувеличения великие кинематографисты, которые делали великие фильмы. Их многомиллионная аудитория в момент выхода на экран и успех этих фильмов у зрителя десятки лет после премьеры говорят сами за себя. А вот почему выше-названные три фильма не стали всемирно известными, как «Крестный отец» или «В джазе только девушки»? Почему не вышли к мировой аудитории многие другие, не только отечественные, но и европейские и азиатские фильмы, успешные в своих странах? Причина, конечно же, не в драматургии или режиссуре, а в особенностях устройства мирового рынка медиа, но это предмет отдельного большого разговора.

Все, что здесь излагается, не будет совсем чужим для российских кинематографистов, хотя бы потому, что в любом случае тезисы авторов книги основываются на многовековой европейской литературной и театральной традиции, восходящей к «Поэтике» Аристотеля. В этой традиции построены и наши учебники. Американец Фрэнк Даниэль, который ввел в оборот многие понятия, обсуждаемые в книге, создатель наиболее актуальной концепции построения структуры кинофильма — «парадигмы сиквенса

(последовательности)» — по происхождению европеец, человек удивительной судьбы, которая заслуживает отдельного рассказа.

Франтишек (Фрэнк) Даниэль — чех по происхождению, родился в Колине, недалеко от Праги, в 1925 году. В конце 1950-х он учился во ВГИКе в Москве, был первым иностранцем, которого приняли в наш главный кинематографический вуз в послевоенные годы. По окончании ВГИКа вернулся в Чехословакию, участвовал в производстве более 40 фильмов в качестве автора сценария и организатора производства. Один из его фильмов — «Магазин на площади» (Obchod na korze, реж. Ян Кадар) — в 1965 году был удостоен спецприза Каннского кинофестиваля, а затем получил премии «Золотой глобус» и «Оскар» как лучший иностранный фильм года. В 1960-е годы Даниэль возглавлял FAMU — Чешскую школу кино и телевидения, но после событий «Пражской весны» 1968 года эмигрировал в США.

Даниэля пригласили курировать проект Фонда Форда, задачей которого было исследовать и оценить все существовавшие в США программы обучения кинематографическим специальностям. Результатом стало создание Американского института киноискусства (American Film Institute) в 1969 году, а Даниэль был назначен первым руководителем института. Одним из его протеже был, например, Дэвид Линч, считавший Даниэля своим единственным учителем. В 1978-м Даниэль возглавил кинофакультет Колумбийского университета в Нью-Йорке, где с ним работал крупнейший чехословацкий, а затем и американский режиссер Милош Форман, который учился у Даниэля еще в Праге.

В 1981 году Роберт Редфорд основал Институт кино Сандэнс (Sundance Institute) и пригласил Даниэля стать его художественным руководителем. Даниэль возглавлял Институт Сандэнс в течение десяти лет, а в 1986 году Даниэль возглавил факультет кино и телевидения Университета Южной Калифорнии, где и была создана программа обучения сценарному мастерству, основные тезисы которой предлагаются вниманию читателя.

В Университете Южной Калифорнии не скрывают, что их курс вобрал в себя классические ВГИКовские методики, разработанные еще в 1920-е годы Кулешовым. Там внимательно изучали работы Эйзенштейна, Дзиги Вертова и других кинематографистов, хорошо известных не только как практиков, но и теоретиков экранного искусства. Здесь изучают и работы «своего» Михаила Чехова, и работы Станиславского, который почитается как создатель того, что американцы называют The Method (всегда с большой буквы), а мы — «системой Станиславского». Фрэнк Даниэль во Введении к первому изданию этой книги, обосновывая необходимость изучения теории драматургии, ссылается на Тургенева. Американцы никогда не стесняются того, что берут все лучшее со всего мира и пытаются сделать свое — еще лучше.

Может быть, именно поэтому американцы, а не европейцы, уже сотню лет подряд выпускают успешные фильмы (а последние 50 лет и телесериалы), которые почти гарантированно оказываются понятными во всех уголках земного шара? Ведь большие производственные бюджеты, которые они себе позволяют, не причина, а следствие всемирного

успеха. Бюджеты многих великих американских фильмов не были из ряда вон выходящими.

Ответ в том, что в какой-то момент Европа увлеклась «авторским» подходом к кино (известно когда — в середине 1950-х, известны и «виновники» этой тенденции — Франсуа Трюффо и *Cahiers du Cinéma*). А американцы настойчиво продолжали утверждать, что главный в кино не автор, а зритель. Эта принципиальная разница в подходах и привела к созданию самостоятельной американской ветви теории и практики кинодраматургии, основы которой были сформулированы Фрэнком Даниэлем. Если главная задача — самовыражение автора, то и все «законы драматургии» придумывает он; но тогда не спрашивайте, вернутся ли потраченные на фильм деньги и дойдет ли послание автора до аудитории. Если главная задача — добиться, чтобы фильм посмотрело и оценило максимальное число зрителей и шанс (только шанс, а не гарантия) вернуть вложения и донести авторское послание зрителю был максимальным, то подход — противоположный. Тогда нужно интерпретировать законы драматургии исходя прежде всего из восприятия фильма зрителем. Именно такой подход и практические соображения в наиболее концентрированном виде изложены в этой книге.

Наука, изучающая человеческое мышление, утверждает, что творчество состоит из двух противоположных мыслительных актов — синтеза (рождения, придумывания) и анализа (проверки на разумность, логичность, гармонию, пользу созданного). Наше сознание обладает удивительной способностью придумывать, а затем

мгновенно интуитивно анализировать каждую фразу, каждое сказанное или написанное слово, созданный образ. Мы способны синтезировать, придумывать и одновременно анализировать и корректировать свою речь «в режиме онлайн», не говоря уже о возможности анализа готовых печатных текстов.

Теория драматургии — во всяком случае, та ее часть, которую можно реально применять в практической работе — она вся об анализе. Никто еще не создал цельной теории о том, как синтезировать творческий продукт. Невозможно научить человека (и тем более машину) что-то придумать, сотворить, поэтому особенно вредны пособия, где утверждается нечто подобное. Авторы многократно повторяют, что талант заменить нечем, и честно говорят, что не помогут придумать. Но можно помочь автору или редактору проанализировать, задать правильные вопросы к уже придуманному, уже рожденному авторским талантом и воображением.

Поэтому постулатами этой книги так удобно пользоваться всем — редакторам, продюсерам, актерам, режиссерам — всем, кроме самого автора. Ведь все эти люди оценивают чужую работу, а автор — свою. Чтобы смотреть правде в глаза, критически оценивая придуманное самим собой, автору нужно иметь незаурядное мужество и железную волю. Потому что, если честно анализировать сценарий, нужно переписывать сделанное многократно. Ничего не поделаешь, наука утверждает, что творчество — итерационный, пошаговый процесс, состоящий из проб и ошибок. Как и ремонт в доме, его нельзя закончить, его можно только остановить.

Эта книга о кинофильмах, но все, что здесь сказано, конечно же, применимо и к телефильмам и сериалам, а также к документальному кино, новостным сюжетам, спортивным трансляциям, ток-шоу и даже к концертам. В телесериалах каждая серия — фильм. Если в сериале есть сюжетные линии, проходящие сквозь несколько серий или же целый сезон, к этим сюжетным линиям и персонажам применимы все перечисленные ниже подходы. В телевизионных программах — будь это эпизод ток-шоу, новостной сюжет или футбольный репортаж — действуют непридуманные персонажи, но нужно так же уметь видеть и обозначить зрителю протагонистов и антагонистов, конфликт, кульминацию, т. е. делать все то, что делают создатели художественных фильмов.

Книги Дэвида Говарда имеют «коммерческие» названия, и они могут сбить с толку, ведь речь на самом деле идет о вузовских учебниках. (Не избежали соблазна дать учебнику коммерческое название и издатели русского перевода книги.) Но в США нет Министерства образования, чтобы выбрать лучший учебник из десятков других и назвать его «Кинодраматургия. Курс лекций. Рекомендовано Министерством образования...» и т. п. Названия книг Дэвида Говарда выбраны издателями, и они невольно ставят эти книги в один ряд с десятками других «пособий», которые продаются в магазинах. К сожалению, многие «учебники» драматургии написаны и изданы порой совершенными дилетантами. Многие из этих «учебников» — просто спекуляции на авторитете американского кино. Верный признак дилетантизма — когда авторы зачем-то вводят

свою доморощенную терминологию и систему постулатов, не используемую никем, кроме авторов книги. Например, изданная у нас серия «Спасите котика!» Блейка Снайдера или труды самозванного «гуру сценарного дела» Джона Труби, вообще не работавшего никогда в киноиндустрии, не несут начинающему специалисту ничего, кроме вреда.

Полезные тезисы и наблюдения есть в книгах Сиды Филда, Линды Зегер и некоторых других авторов, но мы бы рекомендовали знакомство с ними тем, кто уже уверенно владеет базовыми понятиями классической теории. Одна из полезных работ, которая хорошо согласуется с материалом этой книги, также основывается на исследованиях Фрэнка Даниэля и излагает основы «парадигмы последовательностей», или «сиквенсов», — Screenwriting. The Sequence Approach. Книга написана Полом Джулино, который, как и Дэвид Говард, учился у Даниэля.

Некоторые книги интересны больше как работы по теории кино. Например, «История на миллион долларов» Роберта Макки или классический труд Джозефа Кэмпбелла «Герой с тысячью лицами» — полезное чтение для искусствоведов, но использовать эти работы в качестве практических пособий по драматургии затруднительно.

Часто неподготовленного читателя запутывает неточный перевод на русский терминов, многие из которых не имеют однозначного толкования даже на родном, английском языке. К сожалению, большинство книг по кинодраматургии переведены на русский «обычными» переводчиками, без участия научного редактора, и от таких переводов больше вреда, чем пользы. Мы постарались максимально

приблизить толкование используемых в книге терминов к профессиональному словарю, сложившемуся в современном российском кинопроизводстве, прояснить некоторые недоразумения. Однако всем, кто в достаточной мере владеет английским, мы настоятельно рекомендовали бы знакомство с этой книгой в оригинале или параллельное чтение оригинала и перевода.

И последнее. Авторы говорят только о вопросах, возникающих в процессе создания сценария, и инструментах, помогающих их решить. Здесь не «гарантируют успех», как во многих других «пособиях». Авторы этой книги нигде не пытаются подсказать, как выбрать из сотни хороших сценариев тот, который нужно разрабатывать или запустить в производство, не прогнозируют, «что будет популярно у аудитории через два года». И уж тем более не говорят, как продать сценарий студии или телеканалу или где найти деньги на фильм. Здесь не обсуждается эфирная политика телеканалов, хитрости кинопроката, особенности дистрибуции с помощью новых медиа — все то, что может помочь сделать текст готовым фильмом или сериалом. Это все относится к другой профессии — продюсера, но о ней — в других учебниках, которые, увы, еще не написаны.

И, наконец, самое последнее. Эта книга — очень небольшая. Она — фактически справочник по основным инструментам кинодраматургии. Не стесняйтесь возвращаться к ней, даже если вы — опытный автор, режиссер, артист или продюсер. Очень возможно, что в минуту сомнения вы найдете здесь не ответ, но правильный вопрос, который необходимо задать себе, чтобы с уверенностью двинуться дальше.

Редактор русского издания книги выражает огромную благодарность Константину Кирилловичу Огневу, доктору искусствоведения, профессору, ректору Академии медиаиндустрии (Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания), который взял на себя труд просмотреть рукопись перевода и дал ценные замечания по содержанию текста.

*Александр Акопов,
кандидат искусствоведения,
сопредседатель Ассоциации продюсеров
кино и телевидения России, президент Академии
российского телевидения «ТЭФИ»*

Предисловие издателя к первому изданию 1992 года

Основой этой книги являются работы сценариста и режиссера Эдварда Мабли, которые он начал в 1960-е годы в Нью-Йорке. Он сформулировал свои соображения касательно структуры драмы, а в качестве примеров привел отрывки театральных пьес. Будучи преподавателем, он применял и оттачивал свои теоретические соображения и в итоге изложил их в книге, которая вышла в 1972 году.

Книга вышла и практически забылась, пока другой практик и преподаватель, Фрэнк Даниэль, не откопал ее и не стал использовать при преподавании основ сценарного мастерства. Даниэль возглавлял несколько прославленных киношкол и всегда пользовался книгой Мабли, поскольку считал ее лучшим кратким курсом введения в основы драматургии кино и практическим пособием для киносценаристов.

Одним из учеников Фрэнка Даниэля был энтузиаст изучения теории экранной драматургии Дэвид Говард, позже возглавивший программу обучения сценарному мастерству в Университете Южной Калифорнии. Он дополнил труд Эдварда Мабли, опираясь на собственный опыт и свои исследования. Выпускники Говарда стали авторами сценариев многих фильмов, завоевавших награды фестивалей, имевших бешеную популярность у зрителей и собравших рекордные суммы в прокате, а книга продолжает оставаться базовым учебником в киношколе Университета Южной Калифорнии до сего дня.

Мое знакомство с книгой Мабли состоялось, когда я работал в Hometown Films на студии Paramount Pictures. Я давно искал хороший учебник по сценарному мастерству, но не находил ничего стоящего. Однажды ко мне в кабинет явился бывший ученик Говарда и принес пухлую папку выцветших ксерокопированных листков. Будучи сыном издателя, я поинтересовался, почему он скопировал книгу вместо того, чтобы просто купить ее. Он сообщил мне, что книга доступна только в таком виде.

Поначалу я не поверил, что книга, ставшая основным учебником для студентов лучших киношкол, давно не переиздавалась и не редактировалась. Связавшись с издателем, я выяснил, что издательство поменяло тематику, и эта книга им больше не интересна. Они отказались от авторских прав в пользу наследников, и я договорился с ними о переиздании. Говард согласился переписать книгу с тем, чтобы показать, как изложенные в ней принципы могут использоваться при создании киносценариев и заменить анализ пьес анализом сценариев кинофильмов.

Говард превратил оригинальный текст Эдварда Мабли в «Как работают над сценарием в Южной Калифорнии». Сохранив нетронутыми основные идеи и принципы, провозглашенные Мабли, он переработал изложение, примеры и цитаты в приложении к экранной драматургии, а также расширил основные положения, показав их использование в сценариях знаменитых фильмов. Он также составил словарь терминов экранной драматургии.

Книга стала тем, чем является, благодаря таланту своих создателей, которые на протяжении долгих лет

оттачивали изложенные в ней принципы. С каждым написанным или проанализированным мастерами и их студентами сценарием шлифовались и идеи, и их изложение. Хотя проект занял много лет, результатом работы стала именно такая книга, какую я представлял себе, разыскивая *идеальный* учебник сценарного мастерства.

Я благодарю редактора издательства St. Martin's Джорджа Витта за дельные советы. Благодарю Адама Беланоффа за то, что познакомил меня с сочинением Мабли. Особая благодарность моему отцу, Уилу Макнайту, за неоценимую помощь на всех стадиях проекта.

Грегори Макнайт

Предисловие автора к первому изданию 1992 года

Когда производство фильма, как это иногда случается, растягивается на годы, никому не придет в голову радоваться. Но книга, которую вы держите в руках, только выиграла оттого, что сроки ее создания растянулись на два десятка лет. Много лет назад мне посчастливилось быть приглашенным на семинар по сценарному мастерству, который вел знаменитый Фрэнк Даниэль в Колумбийском университете в Нью-Йорке. До начала семинара нам велели прочитать несколько полезных книг, среди которых было «Построение драмы» (Dramatic Construction) Эдварда Мабли. Обзвонив все книжные в городе, я выяснил, что книга уже не издается, а явившись в библиотеку, узнал, что ее уже выдали — должно быть, кто-то из будущих товарищей по семинару успел раньше меня. Во время первого занятия я чувствовал себя жутко неподготовленным, однако быстро выяснилось, что такая же проблема была почти у всех. Единственный доступный экземпляр книги весь месяц ходил по рукам «семинаристов».

После семинара я прошел полный курс обучения сценарному и режиссерскому мастерству в киношколе Колумбийского университета, где преподавал Фрэнк Даниэль, а потом начал работать в Школе кино и телевидения* Университета Южной Калифорнии, где Даниэль стал деканом,

* Позднее переименована в Школу кинематографических искусств. — *Здесь и далее прим. ред.*

а я создал и возглавил программу обучения сценарному мастерству. С тех пор многое изменилось, но две вещи остались неизменными. Первая — книга Мабли была и остается отличным пособием для студентов киношкол, где просто и ясно изложены основы драматургии, хотя она и написана для театральных драматургов, а приведенные в ней примеры взяты преимущественно из театральных пьес. И вторая: эта книга по-прежнему не переиздается, поэтому ее трудно найти.

Когда издатель Грегори Макнайт предложил мне осовременить текст Мабли и адаптировать к кинематографу, я сразу же ухватился за идею, и вскоре «Построение драмы» переросло в то, что вы держите в руках. Тезисы Мабли необходимо было снабдить примерами из сценариев кинофильмов вместо театральных пьес — и вот перед вами, по сути, мои недавние исследования и написанное ранее пособие Мабли, объединенные в один текст. Нам так и не довелось встретиться лично и поработать вместе, но, надеюсь, «швы» на месте стыков не очень заметны.

Практически все, что вы найдете здесь по части теории, значительно расширяет первоначальный текст Мабли, хотя бы потому, что о теории драматургии невозможно писать, не обсуждая, например, европейскую театральную традицию, начиная с идей Аристотеля и его современников.

Бывает, что кто-то впитал идеи другого человека и приписывает их себе, даже не замечая этого. Что же касается этой книги, я точно знаю: источник большей части изложенного в ней — это Фрэнк Даниэль. Под его руководством я начал изучение драматургии, кинематографа и искусства написания сценариев, а также стал сценаристом

и преподавателем, во многом полагаясь на то, чему он меня научил. Многие «мои» идеи на самом деле вдохновлены им, однако в этой книге сохранились и его, Фрэнка Даниэля, изначальные тезисы. Ему принадлежат, например, формулировка необходимости постановки вопросов «Чья это история?» и «Чья это сцена?» и соответствующий метод анализа сюжета и сцены, формулировки различия между объективной и субъективной драмой, выделение специфических типов сцен — «сцены подготовки» событий и «сцены последствий», исследование использования в сюжете анонсирования «элементов будущего» и «закладок».

Самым важным вкладом Фрэнка в теорию кинодраматургии я считаю обманчиво простую формулу, которая подробно обсуждается ниже: *«Некто отчаянно хочет чего-то и сталкивается с трудностями, добиваясь цели»**. Это основное положение, отражающее суть того, на чем держится сюжет и конфликт, очевидно, понимали все великие драматурги, однако только Фрэнк смог так емко его выразить. Как и все великие изобретения, самые верные теории, будучи сформулированными, кажутся лежавшими на поверхности, и мы удивляемся, почему никто не додумался до этого раньше.

Также хочется поблагодарить Грегори Макнайта, который потрудился выкупить права на книгу у первого издателя и наследников Мабли. Он пригласил меня участвовать в проекте, и мы вместе разработали структуру новой книги.

Дэвид Говард

* В оригинале: Someone wants something badly and has difficulty getting it.

Благодарности

Многие из вошедших в книгу цитат заимствованы из интервью с известными кинематографистами. Эти интервью были взяты и записаны на видеопленку Кристиной Венегас и Роджером Кристиансеном для Программы обучения сценарному мастерству по заказу Школы кино и телевидения Университета Южной Калифорнии и Института Сандэнс. Поэтому я выражаю особую благодарность Кристине и Роджеру, а также сценаристам, которых они опросили: Уолтеру Бернстайну, Уиллу Уиттлифу, Тому Рикману и Рингу Ларднеру-мл. И отдельное спасибо Джорджу Уитте за помощь и содействие в работе.

Введение

Есть в мире люди, которые по неведомым причинам выбрали себе довольно странное занятие. Их обуревают желание сесть за стол и начать писать, чтобы поведать людям о своих мыслях и своих «открытиях». Охваченные подобным желанием, они считают, что это — великие открытия. Более того, эти люди уверены, что миллионы читателей мечтают услышать об этих открытиях и в дальнейшем будут строить жизнь в строгом соответствии с мыслями автора. Эти люди — писатели.

В наши дни многих из тех, кто хочет писать, привлекает возможность писать для кино.

«Странная вещь получается, — вздыхал Тургенев. — Композитор, прежде, чем начать сочинять, изучает гармонию и теорию музыкальных форм, художник не напишет картины без знаний о цвете и рисунке, профессии архитектора нужно долго учиться. Лишь тот, кто решает стать писателем, почему-то полагает, что ничего учить не нужно и что писателем может стать всякий, кто умеет писать».

Чтобы стать писателем, нужно тоже много знать и постоянно совершенствоваться, и основы этих знаний едва ли уместятся в одной книге. Нет такого аспекта жизни или области знаний, которые не смогли бы заинтересовать писателя. Но одному писателю должен научиться прежде всего: умению *выражать, формулировать, излагать* свои фантазии. А если вы — не просто писатель, а драматург, то знать нужно еще больше. Сценаристу необходимо уметь облекать сюжеты в слова в той форме, в какой требует экран.

Меня все время спрашивают, в чем суть мастерства сценариста. Я отвечаю: все просто — нужно уметь *интересно изложить интересную историю об интересных героях*. И все. Единственная проблема — нужно знать, как сделать историю интересной, нужно овладеть всеми нюансами формы, потому что написать сценарий — значит фактически снять фильм на бумаге.

Есть известная анекдотическая история о предприимчивом молодом человеке, которого поставили во главе голливудской киностудии. Он нанял аналитиков и поставил перед ними задачу: выяснить, ради чего публика идет в кинотеатр. Ради сюжета или ради кинозвезд, большого бюджета, спецэффектов, секса или насилия? Аналитики задачу поняли, и через несколько недель, превысив, как обычно, и без того большой бюджет, выдали великолепно отпечатанный и переплетенный отчет, полный диаграмм и таблиц. Статистические данные, приведенные в отчете, неопровержимо доказывали, что зрителя привлекает исключительно сам сюжет, история. (Как известно, статистика может доказать все, а иногда даже правду.) И директор убедил акционеров, что секрет успеха — это отбор хороших историй.

Когда компания прогорела, незадачливый директор решил выяснить, что он сделал не так. Поскольку опрашивал он не тех, кого надо было, то оказалось, что до него так и не донесли, что зритель приходит в кино не просто ради хорошей истории. Он приходит ради хорошей истории, которая *хорошо изложена*. Поэтому *задача сценариста — не столько в том, чтобы придумать историю, сколько в том,*

чтобы правильно *изложить* ее. А любую хорошую историю, как мы неоднократно убеждались, можно *рассказать плохо*.

В киноискусстве «хорошо рассказать» означает не просто качество изложения, мастерски выстроенную структуру и захватывающий сюжет*. В кино (в отличие от литературы) эта история должна быть четко разбита на некоторое число последовательно изложенных самостоятельных сцен, в каждой сцене должны действовать глубоко продуманные (и хорошо сыгранные!) персонажи, все это должно вдохновить режиссера, художника, оператора, композитора, монтажера и всех занятых в процессе кинопроизводства на создание фильма, и уже тогда плод воображения сценариста увидят зрители.

На тему сценарного мастерства написано много. Разумеется, всем известно, что ни одна книга не заменит того, что должно быть у автора изначально: талант и желание рассказывать истории. Ни один учебник, ни одна школа не даст того, что должно безусловно присутствовать у автора: свежий и неиссякаемый запас ярких воспоминаний, наблюдений, впечатлений, заметок о событиях, фактах, знание людей — эпизодов из их жизни, их мировоззрения,

* В отечественной традиции принято различать *фабулу* и *сюжет*. В контексте настоящей работы «фактическая» сторона истории, набор событий в той последовательности, в которой они физически «происходили», — это *фабула*, а последовательность *изложения* истории, которую выбрал рассказчик, автор, чтобы заинтересовать зрителя, — это *сюжет*. Как следствие, одна и та же история (набор фактов, *фабула*): а) может быть по-разному изложена разными авторами; б) должна быть по-разному изложена для разных аудиторий.