Memo: Секреты создания структуры и персонажей в сценарии

Автор:
Кристофер Маккенна

Memo: Секреты создания структуры и персонажей в сценарии

Кристофер Воглер

Дэвид Маккенна

Эта книга – результат многолетней работы Кристофера Воглера и Дэвида Маккенны. Будучи профессиональными экспертами, они проанализировали в общей сложности более 40 000 сценариев самых разных жанров. Свой совместный труд Воглер и Маккенна рассматривают не просто как полезный инструментарий сторителлинга, они считают его «спасительным» и для начинающих, и для активно пишущих авторов.

Своим названием книга обязана методичке Memo, написанной когда-то Воглером для работы в сценарном отделе и ставшей легендарным руководством для многих поколений сценаристов. Но это лишь один из множества описанных в книге методов анализа и работы над структурой повествования и персонажами – от характеров Теофраста и морфологии волшебной сказки русского филолога Владимира Проппа до авторских методик самих Воглера и Маккенны. Авторы не только щедро делятся своими секретами и показывают на примерах успешных кинолент, как они используются, но и дают после каждой главы практические советы и конкретные задания для самостоятельной работы будущим сценаристам и писателям.

Кристофер Воглер, Дэвид Маккенна

Memo: Секреты создания структуры и персонажей в сценарии

Переводчик Н. Мезин

Редактор Р. Пискотина

Руководитель проекта И. Серёгина

Корректоры М. Миловидова, С. Чупахина

Компьютерная верстка А. Фоминов

Дизайн обложки Ю. Буга

© Originally published by Michael Wiese Productions

12400 Ventura Blvd. #1111

Studio City, CA 91604

www.mwp.com

© 2011 by Christopher Vogler and David McKenna Illustrations: Michele Montez and Fritz Springmeyer

© Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО «Альпина нон-фикшн», 2018

Все права защищены. Произведение предназначено исключительно для частного использования. Никакая часть электронного экземпляра данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было

средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для публичного или коллективного использования без письменного разрешения владельца авторских прав. За нарушение авторских прав законодательством предусмотрена выплата компенсации правообладателя в размере до 5 млн. рублей (ст. 49 ЗОАП), а также уголовная ответственность в виде лишения свободы на срок до 6 лет (ст. 146 УК РФ).

* * *

ВОГЛЕР

Посвящаю Элис, cara mia

МАККЕННА

Посвящаю Джи…

Благодарности

ВОГЛЕР

Хотел бы выразить глубокую признательность своим замечательным учителям: сестре Анжелике Драйден и другим педагогам из колледжа Св. Доминика, а также Дэйву Джонсону, Мэлу Слоуну, Дику Харберу, Морту Заркоффу, Дрю Касперу, Вольфраму фон Ханверу и Ирвину Блэкеру из киноакадемии Университета Южной Калифорнии. Горячо благодарю Фрица Спрингмайера за его идеи и советы.

МАККЕННА

Я в неоплатном долгу перед своими учителями, соучениками, коллегами и студентами, без которых не обошлись становление моей личности и появление этой книги. В первую очередь это Аннет Инсдорф, любезно предложившая мне место преподавателя в Школе искусств Колумбийского университета. Я не смогу перечислить всех театральных актеров, что вдохновляли меня эти годы, но должен назвать Джестона Уильямса и Джо Сиарса, которые помогли мне стать на ноги в профессии. Я глубоко благодарен моему другу Сьюзен Дэнсби за ее ценные предложения и редакторский вклад. Наконец, я хотел бы поблагодарить свою мать и сестру за их терпение и готовность оставаться в игре.

Вступление

ВОГЛЕР

Приемы и методы, собранные в этой книге, – результат многолетней совместной работы и жарких споров между мной, Крисом Воглером, и моим другом и коллегой Дэвидом Маккенной. Мы занимались в жизни многим, но оба состоялись как профессиональные сценарные эксперты, а это значит, что мы читаем и оцениваем сценарии фильмов и сериалов и рукописи романов для крупных киностудий. Мы подсчитали, что в общей сложности вдвоем разобрали более сорока тысяч историй самых разных жанров и работали вместе над десятками писательских проектов.

Чтобы делать такую работу, нам пришлось разработать систему терминов и понятий, описывающих то, что мы изучаем, то есть основные элементы историй: структуру, персонажей и тему. Мы ставили и ставили бесконечные вопросы, придумывали собственные теории и свой язык, чтобы как-то разобраться с нашей непокорной наукой, но мы всего лишь последние в длинной цепи исследователей, восходящей к самому Аристотелю. С чувством глубокой благодарности к предшественникам мы решили включить в эту книгу то, чему научились от них, наряду с собственными находками и интерпретациями. И все это мы передаем вам в надежде, что вас тайны искусства повествования завораживают не меньше, чем нас, что вы продолжите задавать вопросы о нем и тоже что-то добавите к знанию, собранному человечеством.

ЯЩИК С ИНСТРУМЕНТАМИ

Эта книга представляется нам своего рода набором инструментов, расширяющих наше видение, повышающих точность и эффективность, в общем, значительно облегчающих наше ремесло. На этих страницах вы найдете множество разных инструментов: для работы над персонажами и структурой, для определения тем, для прояснения намерений и для усиления удовольствия у зрителя.

Те, кто читал мою книгу «Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино»[1 - Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017.], знают, что я основал свой подход к созданию и редактированию историй на работах великого исследователя мифов Джозефа Кэмпбелла (1904–1987). На основе его трудов я показал, как двенадцатиэтапная схема типичного повествования о путешествии героя выглядит в кино, и, опираясь на работы Кэмпбелла и швейцарского психолога Карла Юнга, апробировал теорию архетипических персонажей.

При всей своей полезности структура путешествия героя и архетипы лишь два из множества инструментов в наборе сочинителя. В своей ежедневной работе над историями я прибегаю и ко многим другим: наследию водевиля и театра, традиционным подходам Голливуда, ноу-хау Уолта Диснея, языку психологии, принципам, заимствованным из музыки, хореографии, живописи, боевых искусств, архитектуры и военного дела. У Дэвида собственный набор инструментов, вынесенный им из университета и опыта актера, певца, актера озвучки, преподавателя актерского мастерства, баскетболиста и театрального режиссера. И мы оба добавили к нашему набору то, чему научились в величайшей из всех школ – «Академии ударов и падений».

В этой книге мы поделимся с вами главными, на наш взгляд, принципами и методами создания удачных историй.

Ну и что же за инструментарий мы предлагаем?

Сначала мы вооружаем вас такими необходимыми орудиями, как структура, персонаж и тема. Я кратко обрисую двенадцатишаговую модель путешествия героя и галерею персонажей, воплощенную в восьми основных архетипах, а более глубоко этот предмет освещается в книге «Путешествие писателя». Здесь

я скажу больше о структуре и героях, приведу новый материал и опишу инструменты, о которых, хотя пользуюсь ими давно, еще не рассказывал: это, например, составленная Владимиром Проппом типология русской волшебной сказки и любопытное небольшое сочинение о персонажах, принадлежащее перу ученика Аристотеля Теофраста. Дэвид расскажет о таких мощных средствах, как полярные противоположности, взаимодействие и список «хотений», – и это все базовый инструментарий рассказчика. Поговорим мы и о таких важных инструментах сценарного отдела, как логлайн и синопсис, и о той пользе, которую они могут принести любому сочинителю для прояснения темы, персонажей и их намерений.

Изрядную часть книги занимает описание изобретенного Дэвидом метода, предлагающего взгляд на персонажей и целые истории через призму шести средовых факторов: экономических, социальных, религиозных и политических условий а также времени и места. Исследование Дэвида об этих условиях среды развивает метод анализа пьес и проработки сцен, предложенный впервые профессором Техасского университета Фрэнсисом Ходжем.

В совокупности шесть средовых факторов образуют полную и многомерную картину любой истории, помогая режиссерам и актерам осознанно выбирать решения для более яркого раскрытия темы. Нам кажется, что такая матрица будет полезна также и сценаристам, и продюсерам телеспектаклей, разработчикам игр и интерактивных медиа, да и вообще всем желающим в полной мере использовать энергию, заключенную в историях.

Завершится книга советом Дэвида читателю составить личный пятилетний план, а я обращусь к вам с коротким наставлением, прежде чем вы кинетесь создавать новые прекрасные истории.

Оба мы твердо убеждены: ни один из этих инструментов не принесет никакой пользы и ничем вам не поможет, пока вы не примените его на практике. Смотрите на этот комплекс методов не просто как на ящик с инструментами, а как на оборудованный гараж в ожидании автомобилей, требующих ремонта или тюнинга. Мы убедились: когда проверяешь теорию на практике, применяешь какие-то принципы в реальной работе, то получаешь настоящую отдачу, когда кажется, что опровергаются законы физики и в ответ приходит больше энергии, чем ты вложил. Попробуйте сами: выберите в этой книге любые инструменты и примените к любому из виденных вами фильмов, или прочтенных книг, или к проекту, над которым работаете, и вас удивит объем высвобожденной энергии.

Ты лишь тогда поистине владеешь инструментом, когда пускаешь его в дело, – иначе все это лишь теории.

Так что действуйте, выжмите максимум из этих знаний и добавьте собственный опыт в общее наследие сторителлинга.

Годы в сценарном отделе

МАККЕННА

Никогда не собирался писать книгу. Это Кристофер Воглер меня уговорил.

По характеру я трубадур, баламут, краснобай, шоумен. Я занимался постановкой пьес – беспечный юнец, перелетающий от одной театральной халтурки к другой. Понемногу осваивал науку организации шоу и свое ремесло и счастлив был работать на любого, кто платил.

И тут я знакомлюсь с мистером Воглером, куда более серьезным и целеустремленным джентльменом, чем я. В этом человеке, кроме блестящего остроумия, меня привлекала уникальная способность прочитывать заумные тома и превращать закодированную в них полезную информацию в понятные и бесценные крупицы мудрости. Назойливый критикан встретился с Гарри-объясняльщиком[2 - Harry the Explainer – персонаж некоторых историй в жанре «фурри» (с героями в образе антропоморфных животных – furry stories), склонный дотошно все объяснять. – Прим. ред.].

Оба мы оказались жадными до историй и до знаний о том, как они делаются.

Будучи серьезным человеком, Крис стремился найти себе применение в киноиндустрии. Понимая, что я с радостью останусь бродячим лицедеем до конца своих дней, он не на шутку за меня взялся и настоял, чтобы я присоединился к нему.

Он показал мне, как можно зарабатывать на жизнь, читая и разбирая сценарии для студий. С одной стороны, это была доброта к олуху без гроша в кармане. А с другой – он приобретал товарища, способного помочь в расшифровке уроков, которые преподносила ему профессия, а кроме того, коллегу, чья работа тоже обещала ценные уроки. За долгие годы в этом бизнесе мы разобрали тысячи и тысячи сценариев. Мы были и поныне остаемся сценарным отделом из двух человек.

И значит, эта книга (которую я вовсе не собирался писать) – продукт сорока лет наших бесед. Сын мастера-самоучки, предметом гордости которого были отлитые им из бетона каноэ, Крис посвящает жизнь изучению того, как все устроено, и совершенствуя наш рабочий инструментарий. «Путешествие писателя» и главы, написанные им для этой книги, и есть плоды этого изучения.

Крис не один год уговаривал меня рассказать, что знаю я. Наконец, он приковал меня к клавиатуре и добился своего. Если мой вклад в эту книгу окажется хотя бы вполовину столь же ценен для сочинителей и публики, как работа Криса, я буду бесконечно счастливым человеком.

Введение

Кто эти парни?

Воглер

Бутч Кэссиди: «Они начинают меня раздражать. Кто эти парни?»

– из сценария Уильяма Гольдмана к фильму «Бутч Кэссиди и Сандэнс Кид»

Я деревенский мальчишка из Миссури; Дэвид вырос в небольшом городке в Нью-Джерси. Каким образом эти двое встретились и пустились в совместное путешествие по морям сторителлинга?

Лет двенадцати я переехал с родителями из пригорода Сент-Луиса на ферму в сорока километрах от города. В детстве меня увлекали фильмы, волшебные сказки, мифы и легенды, комиксы и вообще любые истории. Я понимал, что хочу каким-то образом сам участвовать во всей этой игре. В Университете Миссури я изучал телерадиожурналистику, а после окончания поступил на службу в военно-воздушные силы. Молодым офицером меня отправили в Лос-Анджелес снимать документалки о военной космической программе, а через пару лет перебросили на производство учебных фильмов на военную базу «Келли» в Сан-Антонио, Техас.

Я интересовался театром и актерской игрой, и как-то раз мы с одним приятелем из части отправились в город попробоваться на роли в местной постановке «В случае убийства набирайте “М”». Друг сказал мне, что режиссер – интересный человек, восходящая звезда и бузотер местной театральной сцены по имени Дэвид Маккенна.

Маккенна и впрямь оказался колоритной фигурой: длинные волосы, косматая борода и зычный голос выходца из Нью-Джерси. Он кипел энергией и постоянно стучал по резиновому мячу или крутил трость. Манеры у него были грубоватые и развязные, но очень забавные, и мне понравился его новаторский режиссерский подход. Он показался мне похожим на Багза Банни: дерзкий, озорной, но добродушный.

На большую роль Дэвид взял моего друга, который был гораздо лучшим актером, чем я, ну а мне предложил эпизодическую роль полицейского. Поскольку у меня хорошо получалось передавать акценты, я, кроме того, изображал несколько нужных для постановки голосов из радио и из телефона, а еще, стараясь быть полезным, вызвался «протоколировать», то есть во время репетиции записывать на полях пьесы режиссерские замечания. В роли режиссера Дэвид становился жестким и суровым, заправлял в театре всем и всеми. Он точно знал, чего хочет, и, казалось, не интересовался иными мнениями.

По тогдашним стандартам его режиссерские предпочтения были экзотичны, смелы и дразнили публику. Но было ясно, что эти предпочтения не случайны, что

он следует каким-то принципам. Он прибегал к языку кинопроизводства, говорил о кадрах, ракурсах, монтаже, ссылался на классические кинокартины. Его вкусы в кино и его страсть к фильмам казались весьма схожими с моими. Мне хотелось вмешиваться, комментировать, но я хранил молчание, стараясь записать все, что он говорит.

Однажды Дэвид режиссировал важную сцену, эпизод борьбы, где женщина, на которую напал убийца, защищаясь, сама закалывает напавшего ножницами. Дэвид закончил выстраивать мизансцену и хотел уже двинуться дальше, как я неожиданно для самого себя буркнул: «А если он не умер?!»

Маккенна обернулся и посмотрел на меня большими глазами. В его лице явно читалось, во-первых: «Что это за тип влез в мой постановочный процесс?», и во-вторых: «Эй, а отличная мысль!»

«Он вроде как вампир, – осмелился я продолжить, – она убивает его, публика в это верит, она сама в это верит. Но вдруг он вскакивает на ноги – живой! И снова набрасывается на нее, с ножницами в спине! И ей приходится убивать его еще раз!»

Идея понравилась Дэвиду, и он тут же включил ее в пьесу. В тот вечер после репетиции мы пошли в кофейню и начали разговор, растянувшийся на десятилетия и ставший тканью этой книги.

Мы увидели, что у нас много общего; мы родились с разницей в несколько месяцев в 1949 г., когда беби-бум достиг пика, оба росли в больших семьях со средним достатком, в обоих католическая церковь вдолбила определенный набор этических принципов. Мы оба любили вестерны и интересовались историей и сверхъестественным. Но кажется, сильнее всего нас все эти годы объединяла любовь к историям во всех их видах. Мы поняли, что немного в этом петрим, от природы чувствуем форму и держим в голове море разных примеров.

Мы сдружились и вместе работали в нескольких театральных постановках в Сан-Антонио, когда театральная сцена в этом городе отличалась новаторством и оригинальностью. Это было сказочное время, нам казалось, что мы можем всё. Как и любые сказочные времена, оно закончилось, и творческие души, на краткое время собравшиеся там, разлетелись на все четыре стороны. Конец волшебства совпал с окончанием моей службы в военно-воздушных силах. Мы с

Дэвидом оба чувствовали, что должны узнать больше о том деле, которым хотим заниматься, так что распрощались и поступили в разные университеты в противоположных концах страны, но обещали поддерживать огонь творчества, не теряя связи друг с другом.

Дэвид направился на восток, в Университет Карнеги – Меллон в Питтсбурге, оттачивать навыки театрального режиссера, а я вернулся в Лос-Анджелес совершенствовать компетенцию киносценариста и кинорежиссера и поступил в киношколу Университета Южной Калифорнии, учебу в которой мне оплачивали как отставному военному.

В те дни я искал какой-то организующий принцип или общую теорию, которая бы объяснила весь хаотичный с виду космос историй. Сейчас я понимаю, что Дэвид, наверное, тогда уже нашел свою версию Единой теории поля для сторителлинга – в том подходе к режиссуре, который он усвоил от профессора Ходжа на преддипломной практике в Университете штата Техас, в Остине. Свою я обнаружил чуть позже, в Университете Южной Калифорнии, когда преподаватель познакомил меня с наследием Джозефа Кэмпбелла и его концепцией путешествия героя: это стало для меня посвящением в новую жизнь, привело к созданию книги «Путешествие писателя», и на этом во многом строилась моя дальнейшая карьера.

Все эти годы и после мы с Дэвидом поддерживали связь. Можно сказать, весьма добросовестно к этому подходили. В длинных письмах мы сравнивали свои записи, сделанные на занятиях, и разбирали новые фильмы. После выпуска Дэвид начал руководить театром и преподавать актерское мастерство, а я стал получать первые заказы в Голливуде в качестве аналитика. Каждый год мы на несколько дней где-то встречались для интенсивного разбора фильмов и обсуждения историй, с которыми сталкивались в работе. Но в то же время происходил какой-то глубинный прогресс, поиск во всем этом материале скрытой системы.

Я продолжал работать в Голливуде сценарным экспертом, читал сценарии и истории и писал на них рецензии, так называемые «обзоры». У меня неплохо получалось, и я приобрел репутацию человека, хорошо разбирающегося в структуре историй: отчасти благодаря тем инструментам, которые дало мне понятие «путешествия героя». Однажды Дэвид был у меня в Лос-Анджелесе, и я познакомил его с редактором из 20th Century Fox, где тогда сам работал. Редактор сказал, что в нью-йоркском отделении студии для Дэвида может

найтись работа в сценарном отделе, и уговорил подготовить для примера несколько обзоров, чтобы можно было оценить его аналитические навыки.

Затем, как это помнится Дэвиду, я устроил ему адский подготовительный курс, заставлял бесконечно переписывать обзоры, добиваясь нужной кондиции. Но очевидно, оно того стоило, потому что место он получил и с тех пор постоянно востребован как искусный аналитик историй.

Через пару лет я ушел из Fox на студию Disney, где как раз происходили крупные перемены в менеджменте и корпоративной культуре и начиналось большое оживление. Я чуть глубже погрузился в тайны кинопроизводства, занимался историографией, писал отчеты по разным аспектам популярной культуры и детальные примечания к сценариям, запускавшимся в производство.

Но я не терял интереса к основополагающим принципам сторителлинга, к поиску неписаных правил повествовательной логики, и особенно – к моделям структуры и персонажей, которые усвоил из «Путешествия героя» Джозефа Кэмпбелла. Во мне крепло желание изложить мысли о невероятных возможностях использования этой модели в киноисториях. Хотелось лаконично и ясно сформулировать основные принципы в виде внутреннего студийного Memo, меморандума, вроде тех знаменитых, в которых глава производства в Disney Джеффри Катценберг разъяснял свои походные приказы новому Голливуду.

Я решил взять отпуск, чтобы заняться своим проектом, и полетел в Нью-Йорк обговорить замысел с Дэвидом. Больше недели мы усердно работали, обсуждая и проверяя каждый аспект моей модели, подгоняя и расправляя формулировки и метафоры. Дэвид оказался необыкновенно полезен в качестве источника примеров из классических кинокартин, иллюстрирующих тысячу возможных вариантов двенадцати стадий.

Когда мы бесконечным просмотром старых фильмов добили Дэвидов видеомагнитофон, я вернулся в Лос-Анджелес писать меморандум, который назвал «Практическое руководство по “Тысячеликому герою”», знаменитое (или пресловутое) семистраничное руководство, которое стало быстро проникать в голливудскую традицию сторителлинга (оно воспроизведено целиком в главе 6).

Первый экземпляр я отправил Маккенне, а дальше стал раздавать друзьям-аналитикам и важным боссам в Disney. Большинство из этих людей, заглянув в

Memo, говорили что-нибудь вроде «Ну, любопытно». Но я знал, чувствовал: я нащупал нечто важное. Мне представлялось, как экземпляры моего меморандума, словно малыши-роботы, выходят со студии и ныряют в бурный поток голливудских теорий, и все происходит само собой. Тогда только что изобрели факс-аппарат, и я воображал, как копии документа разлетаются по всему городу: именно так и вышло.

По реакции людей было понятно, что я попал в точку. Я слышал, как мою работу обсуждали молодые администраторы, рассказывали друзьям. Она стала хитом сезона и обязательным атрибутом актерских агентств и кабинетов студийных боссов вроде Дон Стил из Paramount. Самый искренний из комплиментов, плагиат, тоже не обошел мой меморандум: не один честолюбивый молодой управленец пытался присвоить авторство, поставив на обложке свое имя. Ты понимаешь, что и впрямь нашел нечто дельное, когда появляются люди, считающие, что твою находку стоит украсть.

И это одна из ситуаций, когда путешествие героя и архетипы пригождаются в реальной жизни. Я понял, что плагиаторы были теми самыми привратниками, как «самозванцы», возникающие в волшебных сказках, чтобы объявить, будто дракона убили они, а не настоящий герой. В этом случае герою, чтобы получить законную награду, приходится пройти еще одно испытание. И я сделал дерзкий шаг: написал письмо Джеффри Катценбергу, который одобрительно отозвался о моем Memo на совещании. Я объявлял о своем авторстве и испрашивал награды – большего участия в принятии решений сценарного отдела.

Джеффри исполнил мое желание, послав меня работать на студию Disney Feature Animation, которая тогда возрождалась после долгого упадка, начавшегося со дня смерти Уолта Диснея. Оказавшись там, я увидел, что моя методичка меня опередила и мультипликаторы уже строят раскадровки по этапам «путешествия героя».

Свою первую версию Memo я раздавал слушателям, когда стал преподавать начала сторителлинга на писательских курсах в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе. Она распухла до двенадцати или четырнадцати страниц: я немного развил свои мысли и добавил примеров. Наконец, я включил туда рассуждения об архетипах, и скоро материала набралось столько, что впору было задуматься о книге, и так из скоромного семистраничного желудя выросло «Путешествие писателя».

Тем временем мы с Дэвидом по-прежнему где-то раз в год встречались, чтобы посмотреть старое кино и поделиться знаниями, почерпнутыми на работе и вычитанными в свободное время. Мы вместе работали над разными текстами и вроде бы не теряли интереса к тем удивительным штукам, которые можно узнать об историях. Дэвид оказался восхитительным учителем, как я всегда и предполагал, он и теперь раз за разом удивляет меня своей прозорливостью, идет ли речь о кино, сторителлинге или жизни.

В один прекрасный день мы поняли, что за все эти годы нарассуждали и наговорили об историях на целую книгу, и вот она появилась. Что ж, откроем ящик с инструментами и заглянем: что там есть?

Глава 1

У вас должна быть тема

Воглер

Один из самых главных и важных вопросов, которые вы задаете себе, сочиняя историю: «Какова моя тема?» Тема – это инструмент, помогающий автору сфокусироваться, связно выстроить произведение вокруг той единственной идеи или человеческого свойства, которые исследуются в каждой сцене.

О чем вы рассказываете? Не в том смысле, что «Макбет» – повествование о шотландском аристократе, убившем многих, чтобы занять трон, а в том, какое одно слово определяет суть вашей истории. По мнению драматурга Лайоша Эгри, писавшего об этом в работе «Искусство драматургии», тема «Макбета» – честолюбие, стремление к господству.

Когда артисты и режиссеры рассказывают о своих новых фильмах, они обычно говорят: «Наш фильм о том-то и о том-то». Например, о доверии или предательстве, дружбе или жестокости, но, какое бы слово ни было выбрано, оно многое сообщает о содержании фильма. Это потому, что они много и напряженно думают об истории, которую рассказывают, пока не дойдут до самой сути.

Часто слова «тема» и «исходная предпосылка» используются как синонимичные, но мы с вами, рассуждая об устройстве историй, будем понимать под темой однословное определение какого-либо человеческого устремления или качества, которое на протяжении всей истории служит связующим фактором. А предпосылкой мы будем считать более распространенное описание темы, превращающее одно слово в короткое предложение, содержащее мысли автора по поводу того самого устремления или качества. Одна из возможных форм предпосылки похожа на математическое уравнение: поведение X ведет к последствиям Y.

«Тема» (слово из греческого) означает некое записанное положение, предположение или депозит. Предпосылка предполагает нечто, посланное вперед, или опять-таки предположение. В логике «предпосылка» означает предположение, утверждение, первое в цепи рассуждений, от которого будут зависеть все остальные мысли.

Если тема «Макбета» – властолюбие, то исходная предпосылка Шекспира состоит в том, что некоторый его вид, не знающая жалости жажда власти, неизбежно ведет к краху. Пьеса, разворачиваясь сцена за сценой, доказывает эту мысль.

Сам Макбет осознает это слишком поздно. Предпосылка, на которой он выстраивает свою жизнь: «Лишь жалости не знающая жажда власти доро?гой верною ведет на трон». Это классический пример истории, которая учит: «Проси не то, чего захочешь, а то, в чем действительно нуждаешься». Макбет мог бы выбрать иную посылку, например: «Властолюбие без самозабвения, смиренное милосердием, ведет к долгому и счастливому царствованию». Но нет, он хотел быть монархом любой ценой, не понимая, что в итоге это отсечет его от человечества и обречет на погибель.

Я обычно за то, чтобы тема или исходная предпосылка были ясно сформулированы в диалоге где-нибудь в начале первого акта. Это может быть высказанная героем вслух мечта или взгляд на жизнь, заявляемый другим персонажем. Герой может его принять или оспорить, но мысль должна затем прослеживаться до конца истории. Она будет висеть вопросом над последующими сценами. Ее будут проверять всеми возможными способами, и нам придется взвесить множество аргументов как в ее пользу, так и против. Если посылка звучит в словах утешения несчастного влюбленного: «Не бойся,

любовь побеждает все», то дальше это утверждение будет со всех сторон оспорено персонажами, цинично считающими любовь ловушкой и блажью для дураков. В конце мы вернемся к исходной идее, возможно чуть изменив ее – добавив то, чему научились, – или просто повторив, но уже с гораздо более глубоким пониманием благодаря вынесенным из этой истории урокам о каких-то человеческих особенностях.

Не всегда тема или посылка заявляются столь прямо. В иных сценариях они проникают в сознание зрителя исподволь, за счет повторения некоторых слов, фраз и ситуаций. Однажды я подрядился переписать сценарий приключенческого фильма, в котором на первый взгляд не было никакой видимой темы или исходной идеи. В истории не было ни драматического, ни эмоционального уровня, только последовательность сцен. Перелопатив добрых семьдесят страниц, я заметил, что в диалогах, написанных мной, то и дело из уст разных персонажей раздается одно и то же слово, например в таких строках: «Я больше не доверяю своему чутью», «В этом деле тебе придется довериться мне» и «Почем мы знаем, что тебе можно доверять?» До меня дошло, что именно доверие может стать отличной темой для этого фильма о молодой необстрелянной женщине-офицере, внезапно попавшей в ситуацию противостояния. Я тут же вернулся к первой сцене и перестроил так, чтобы ее центром стало доверие, показал, что героиня не доверяет собственным инстинктам. И двинулся дальше, стараясь в каждой сцене разрабатывать тему доверия. Посылку я решил сформулировать так: «Научись доверять себе, и тогда тебе будут доверять другие». Фильм, к сожалению, так и не сняли, но мне этот опыт открыл глаза на то, насколько более стройным и драматически интересным становится сценарий, если появляются связующая тема и исходная посылка.

Понимание темы и посылки последовательно облегчает выбор художественных средств. Если вы знаете, в чем суть вашей истории, о чем она рассказывает, вам ясно, какое настроение и какие эмоции нужно создать и вызвать, а значит – в какие цвета окрасить декорации, какой взять темп, какую использовать музыку. Творение становится органичным, логичным, связным и осмысленным, как живой организм, имеющий хребет и центральную нервную систему.

Прорабатывая сценарий, не стесняйтесь модифицировать его тему и посылку. Зачастую ясно увидеть их можно лишь на каком-то этапе развития истории, и ваши изначальные соображения о ней на одном из поворотов могут разойтись с тем, во что она выливается по сути. В какой-то момент писатель или режиссер должен избрать тему и посылку, и потом весь сценарий или постановка должны

соответствовать главной идее и поддерживать ее, открывая зрителю возможность соучаствовать во всесторонней оценке человеческой природы в данной ситуации.

О ЧЕМ НАДО ПОДУМАТЬ

Каким одним словом можно определить тему вашей жизни? Как сформулировать вашу посылку? Не хочется ли вам там что-нибудь изменить?

Каким одним словом можно обозначить тему вашего любимого фильма или книги? Каковы их посылки? Выражают ли они определенную точку зрения на какое-то человеческое качество?

Поскольку книгу мы пишем в четыре руки, то я иногда буду вклиниваться и комментировать написанное Крисом, а он будет дополнять мои главы.

Как и Криса, производители сценариев нередко подряжают меня на критический разбор своей продукции. Применение инструмента «тема» сразу же вызывает доверие клиента и задает направление для дальнейшей работы. Если клиент видит, что я понимаю суть его истории, у нас возникает хороший контакт и стартовая площадка для доработки сценария.

Недавно один адвокат, ставший сценаристом, пригласил меня проанализировать его сценарий о громком судебном деле, в котором он участвовал. В сценарии мастерски были описаны юридические тонкости, но в целом он тянул скорее на глубокомысленную документалку, чем на вызывающую сильные эмоции драму.

Когда мы сели все это обсуждать, я сказал, что этот судебный случай интеллектуально меня увлек, но эмоционально оставил чувство неудовлетворенности. Мне не хватало осязаемой темы. Мы стали перебирать

темы своих любимых фильмов про юристов (вспомнились «Анатомия убийства», «Эрин Брокович» и «Приговор») и обнаружили, что эти картины эмоционально воздействуют, потому что в них юридический спор приправлен еще и личными историями.

Волновало бы нас загрязнение окружающей среды капиталистами, если бы в фильме не было сюжетообразующего противостояния голодранки Эрин и ее чопорных коллег из имущего класса? Дэвид Мэмет в «Приговоре» хорошо показывает дело о врачебной халатности. Но история цепляет нас из-за пьяницы-адвоката, который идет против равнодушной системы, чтобы спасти собственную душу.

Мы с клиентом перебирали разные варианты темы, и вдруг он сказал кое-что занятное. Он признал, что рассмотрение того дела поставило его на небывалый прежде уровень ответственности. Бинго!

Можно ли тему ответственности провести во всех сюжетных линиях? Это оказалось возможным. Строго говоря, выходило, что эта тема пряталась там повсюду, как бы выжидая: хватит ли у нас ума ее разглядеть? Ура! После того как мы выманили тему из логова, новая концепция сюжета уже заботилась сама о себе. Из подробного изложения судебного казуса сценарий превратился в серию эффектных стычек, заставляющих персонажей осознавать, что они сами ответственны за то, как будут жить.

За несколько недель мой клиент написал новый вариант сценария: крепкий судебный триллер о громком деле, которое преображает жизнь почти всем, кто в него вовлечен. При помощи самого примитивного инструмента мы подняли простой фактаж до уровня настоящей драмы.

Глава 2

Список «хотений»

Маккенна

Есть три правила сочинительства, и никто не знает какие.

– Сомерсет Моэм

Приведенные в эпиграфе слова принадлежат одному из лучших писателей XX столетия, и они помогают мне, преподавая, не задирать нос. Я не знаю, как люди создают свои творения. Это таинство, для которого нужны вдохновение, упорный труд и еще что-то необъяснимое, – этому не научишься по учебникам и книгам (слышу стон моего издателя).

К счастью, мастерству (если не искусству) научить можно. Тут есть свои твердые правила, которые в руках художника обретают пластичность. Понимающий художник сначала проходит «базовую подготовку», усваивая эти правила, а затем с ними играет.

Однако, похоже, что чаще писатели-неофиты сразу бросаются творить, пропуская начальную ступень – обучение ремеслу.

В театральном училище мы с однокурсниками не понимали всей важности школы. Мы стремились стать актерами, нами двигали страстные порывы, и мы слегка презирали необходимость приобретать знания. Исполненные юношеского задора и самых лучших намерений, мы играли сцены перед нашими учителями. По большей части эти этюды были так себе.

Дотерпев нашу игру до конца, наш педагог неизменно начинал разбор с простого вопроса: «Чего хочет этот персонаж?» За семестр мы играли в десятках сцен, и вопрос звучал всякий раз, без исключений. И всякий раз ответом было мычание и невнятное бормотание. В нашем упорном невежестве мы были довольно забавны.

И такая традиция сохраняется. Мне тоже пришлось преподавать актерское мастерство и пересмотреть сотни сыгранных студентами сцен. И так же, как мои учителя, я почти всегда спрашиваю: «Чего хочет ваш персонаж?» И как и мы десятилетия назад, нынешние студенты, потупив глаза, мямлят что-то в смысле «ну, я не знаю».

Поэтому во имя нашего ремесла я хочу, чтобы вы и я (в основном вы) составляли список возможных «хотений». Когда мы знаем, что нас обязательно спросят, мы должны, если хотим выглядеть хорошими студентами, заготовить какой-то ответ.

Так чего же могут хотеть люди? Начнем с самых первичных потребностей: еда, одежда, кров. Можно ли сочинить историю о таких простых желаниях? Почему бы и нет? Не они ли движут героями «Виктора/Виктории» Блейка Эдвардса?

Отсюда можно двинуться дальше. Алкоголик хочет выпить: спросите, например, героя Николаса Кейджа в «Покидая Лас-Вегас». Грешники хотят искупления. Почти все мы жаждем любви и признания. Уильям Уоллес из «Храброго сердца» жертвовал всем ради свободы, а Мик Джаггер никак не может получить удовлетворения.

И если мы забыли, Синди Лопер сообщает, что девочки хотят веселиться.

На самом деле поп-музыка – это настоящий учебник всевозможных желаний. Ребята из Fame хотят вечно жить. Арета хочет УВАЖЕНИЯ, а в комедии «В джазе только девушки» Мэрилин Монро хочет «быть любимой тобой, только тобой, и никем другим». У Мэрилин это выглядит как сладкое томление, а вот у Гленн Клоуз в «Роковом влечении» ее простое «хочу» становится по-настоящему страшным.

Майклу Корлеоне нужна семья, и, чтобы ее обрести, он готов убивать. В этом его трагедия, верно? Сколько людей тоскуют без спутника жизни и детей? На какие драматические поступки мы способны ради таких простых вещей?

И может, не очень деликатно такое говорить, но большинство из нас готово попасть в глупое положение, лишь бы исполнить свои сексуальные желания. А что сказать о второстепенном персонаже комедии Мери Чейз «Харви», который мечтал сидеть под деревом с пивом и в компании с девушкой, которая бы гладила его руку и говорила: «Ну ладно, ладно»? На первый взгляд ничего особенного, но на этом держится целая сюжетная линия.

Деньги до той или иной степени мотивируют большинство из нас, а Джеймс Бонд заскучал бы без дела, если бы не бесконечная череда негодяев, стремящихся завоевать мир. Сам Джеймс, похоже, вполне счастлив, пока у него не иссякает

запас экзотических сигарет, смертельно опасных фам-фаталь и коктейлей мартини («взболтать, а не смешивать»). Если подумать, я бы тоже такого хотел.

Спортивные команды хотят выигрывать призы, и не в одной сотне фильмов показано, на какие жертвы спортсмены ради этого идут.

Песенкой со словами «Я хочу» начинается едва ли не каждый бродвейский мюзикл. Этакий гимн, провозглашающий главное устремление героя, которое дозреет и подвергнется испытаниям в ходе дальнейшего сценического действия. Красавица из «Красавицы и чудовища» музыкально тоскует о приключениях, как у героев книг, которые она читает. Элиза Дулиттл из «Моей прекрасной леди» мечтает о «миленькой» комнате с огромным креслом. Песня «Обалдеть, чуваки» из «Блондинки в законе» сообщает нам, что Элли Вудс хочет замуж за Уорнера, и исполнению этого желания посвящена вся остальная история.

Конец ознакомительного фрагмента.

notes

Сноски

1

Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017.

2

Harry the Explainer – персонаж некоторых историй в жанре «фурри» (с героями в образе антропоморфных животных – furry stories), склонный дотошно все объяснять. – Прим. ред.

Купить: https://tellnovel.com/makkenna_kristofer/memo-sekrety-sozdaniya-struktury-i-personazhey-v-scenarii

надано
Прочитайте цю книгу цілком, купивши повну легальну версію: Купити