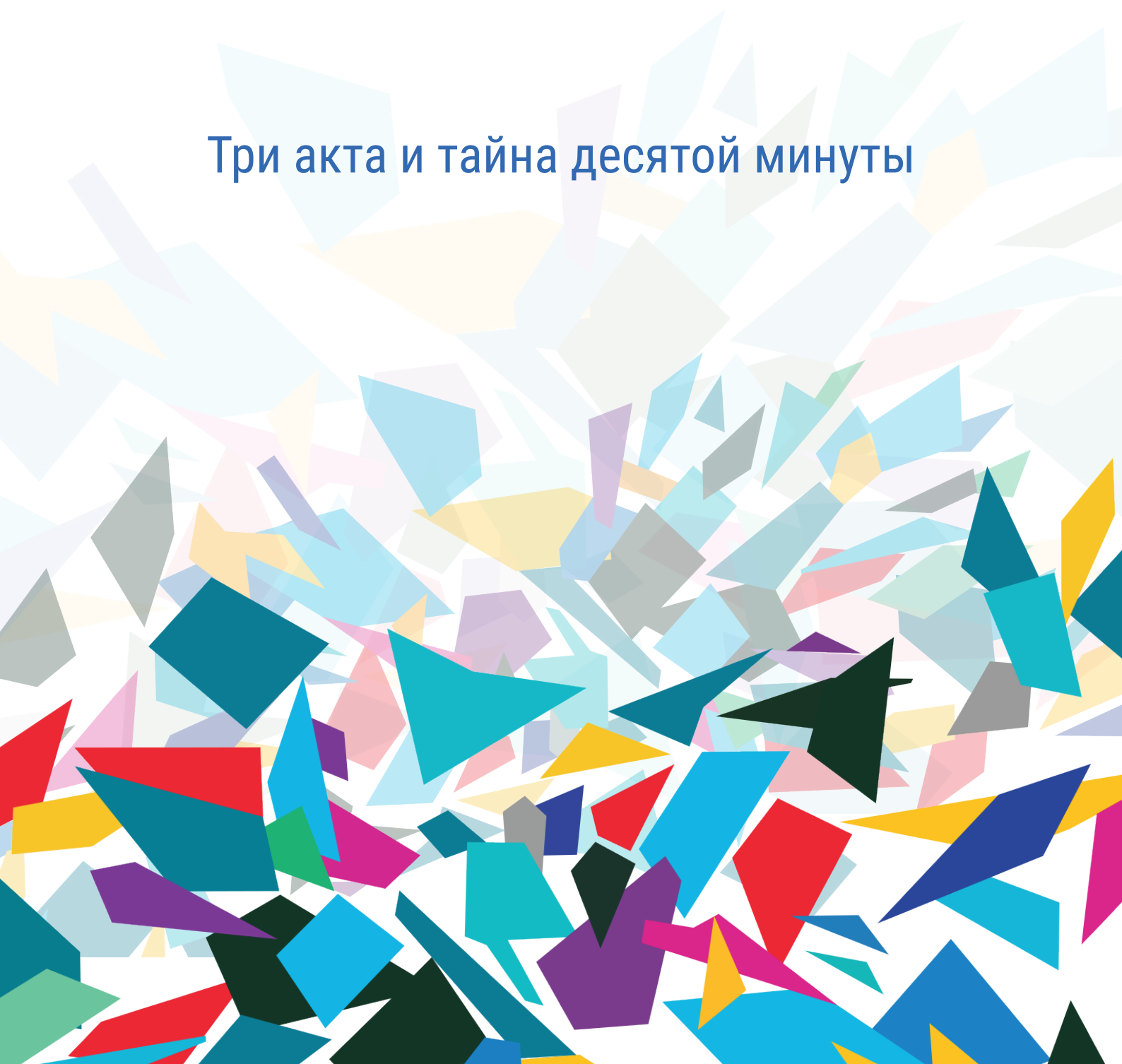


ОСНОВЫ КИНОСЦЕНАРИЯ

Три акта и тайна десятой минуты





Цель: В этой лекции мы поговорим о парадигме киносценария и трехактной структуре Сида Филда. Узнаем, что такое тайна десятой минуты сценария. Научимся вычленять общее в построении киносценария как особого драматургического формата.

Основные идеи

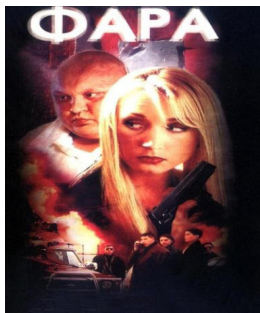
1. В мире нет двух похожих сценариев.

Даже сценарии одного автора – формой подачи сюжета и стилистикой повествования - часто отличаются друг от друга, как небо и земля. В одних случаях уместно взять зрителя под руку и спокойно провести его, как по аллее парка, от начала к концу фильма. Возможно, в парке вы покажете ему пару трупов, но это уже не имеет значения. В других же случаях – нужно «хватать зрителя за горло», вводить его в шоковое состояние и уже в таком виде транспортировать по своей истории до той самой минуты, где «запланировано очищение катарсисом». Допустимы все средства! Главное, чтобы зритель не ушел с картины или не переключил канал.

Я рассказываю об этом, чтобы, следуя мысли Сида Филда, вычленив общее в столь непохожих друг на друга фильмах и подойдя к теме парадигмы создания успешного киносценария. И говорить мы сегодня будем параллельно о трех картинах, вышедших на экраны приблизительно в одно время. Это картина «Фара» Абая Карпыкова, снятая по моему сценарию (1998 год), картина Сэма Мендеса «Красота по-американски» по сценарию Алана Болла (1999 год) и фильм Квентина Тарантино «Убить Билла» по его же сценарию (2003 год).

2. Каким может быть начало истории?

Можно начать историю, как в одном из любимых фильмов Сида Филда «Красота по-американски».



С 30 секунды и до 1 минуты 6 секунд мы видим девушку, которая говорит, как ей осточертел ее отец. Ее невидимый собеседник спрашивает, хотела бы девушка, что бы он убил ее отца. Девушка отвечает: «Да. А ты убьешь?» И уже на 1 минуте 19 секундах мы видим спящего мужчину - видимо, отца девушки - и слышим его голос: «Меня зовут Лестер Бернэм. Здесь я живу. Это моя улица, это моя жизнь. Мне 42 года, и меньше, чем через год я умру. Конечно, пока я этого не знаю. К тому же, я уже мертв».

Фильм по сценарию Алана Болла «Красота по-американски» вышел в 1999 году. Фильм по моему сценарию «Фара» был снят в 1998 году и вышел на экраны также в 1999 году.

Но герои обоих фильмов заявлены приблизительно в одном формате. Герой говорит о себе, напрямую декларируя свое драматургическое предназначение.

3. Сложное, нелинейное построение сценария.

На 8 минуте 13 секунде фильма зритель знакомится уже со взрослым Фарой, он видит его на аэродроме, рядом со странной сомнительной барышней, в окружении личной охраны, встречающего свой самолет: «Я Фара Ахметов. Мне 37 лет. Все считают меня ненормальным. Честно говоря, я и сам так думал, пока не сделал то, что сделал». И в «Фаре», и в «Красоте по-американски» главные герои заявлены парадоксально, и этим самым как бы ставится своеобразная красная метка: особо странный тип, история будет о Времени с большой буквы, об эпохе – через внутреннее состояние человека.

Структурно сценарий «Фары» был очень сложным. Мы начинали с детства, глава «СССР, 1972 год», где маленький Фара уже сидит в инвалидном кресле. Потом в главе «1999» показывали взрослого абсолютно здорового Фару за пять минут до финала всей истории, когда еще никто не знал, кого этот странный увалень-повар встречает на личном самолете. После этого на 13 минуте истории мы ставим главу «Отец», в которой видим гибель отца Фары. И ровно на 20 минуте (запомните это время, оно пригодится нам при разборе парадигмы трехактной структуры сценария) в сюжет фильма врывается глава «Незнакомка».

А вот начало фильма «Убить Билла» - титр на черном фоне: «Мечь - это блюдо, которое лучше подавать холодным». Те же главы, белым по черному фону, та же абсолютная разорванность линейного сюжета,



прыжки во времени и взгляд на ситуацию глазами крайне странной героини.

4. «Киносценарий – это история, рассказанная в картинках».

В «Фаре» зритель сначала видит мальчика в инвалидном кресле. Потом видит взрослого мужчину с лицом Фары-ребенка, абсолютно здорового и богатого, который продолжает играть в странные детские игры.

Позже мы снова ныряем в детство Фары и видим, как его лучший друг Боб чуть не сбрасывает его с крыши и погибает сам. Так что сделал взрослый Фара и кого он ждет у трапа самолета?

«Убить Билла». Некую женщину убивают. После – она мстит по списку неким людям, ища Билла. И только потом мы видим, как именно произошел переход от ее «убийства» к ее «путешествию мести» - Ума Турман встает после комы.



«Если киносценарий – это история, рассказанная в картинках, то что общего у всех историй? – задается вопросом Сид Филд, прочитавший тысячи рукописей сценариев.

Начало, середина и конец, но не обязательно в такой последовательности; это история, рассказанная в картинках с использованием диалогов и описаний, помещенная в контекст драматургической структуры.

Если бы мы захотели повесить киносценарий на стену, как картину, то он выглядел бы следующим образом.



5. Одна страница сценария – это минута экранного времени.

Эта схема рассчитана на длительность фильма 120 минут или 2 часа. Казахские картины, а также фильмы стран постсоветского пространства, как и фильмы советского периода, в основном, имели хронометраж 80-90 минут. Поэтому приведенную схему можно подать несколько иначе, сохраняя пропорции: первый и третий акт вместе – приблизительно должны быть равны по времени второму акту. То есть, первый акт – примерно 22,5-23 минуты, второй акт – 45 минут, третий акт – также 22,5-23 минуты.

Как правило, длительность голливудского фильма не превышает двух часов или 120 минут; иностранные фильмы обычно немного короче, хотя сейчас это меняется, так как фильмы становятся языком международного общения. Однако большинство фильмов длится два часа, плюс-минус несколько минут. Это стандартная продолжительность, и сегодня в Голливуде в контракте между кинорежиссером и продюсерской компанией оговаривается, что длительность готового фильма не будет превышать двух часов восьми минут. Приблизительно это равняется 128 страницам сценария.

В Казахстане сегодня сценарий также рассчитывается на 90-110 минут, то есть он не должен быть более 110-120 страниц. Другими словами, одна страница сценария – это минута экранного времени.

6. Почему хронометраж фильмов именно таков?

«Это экономическая модель, выработанная годами. На тот момент, когда пишутся эти строки, – говорил Сид Филд еще в первом издании своей книги, которая вышла на вторую половину прошлого века, и цены в Голливуде были на несколько порядков ниже. – Одна минута обходится голливудской студии в 10–12 тысяч долларов (причем стоимость растет год от года)».

Кроме того, двухчасовые фильмы имеют весомое преимущество для кинотеатров просто из-за того, что за день они могут показать больше сеансов. Чем больше сеансов, тем больше денег; чем больше



кинотеатров, тем больше сеансов, тем больше прибыли. Как ни крути, кино – это шоу-бизнес, а с учетом того, что стоимость производства фильма высока и по мере развития технологий с каждым годом становится все выше, сегодня фильм – это в большей степени бизнес, чем шоу.

Та же самая тенденция прослеживается и в Казахстане. Тем более теперь, когда принят долгожданный Закон о Кино, и инвестиции в кинобизнес должны быть крайне выгодными.

7. Что такое парадигма?

Но возвращаемся к нашей схеме.

Первый акт – начало (завязка), второй акт – середина (конфликт), третий акт – конец (развязка).

Это парадигма драматургической структуры. Под парадигмой мы понимаем модель, пример или концептуальную схему. К примеру, парадигмой стола является столешница с четырьмя ножками. Парадигма допускает, что стол может быть низким или высоким, узким или широким; стол может быть круглым, квадратным, прямоугольным или восьмиугольным; он может быть сделан из стекла, дерева, пластмассы, металла или другого материала – но парадигма остается неизменной: столешница на четырех ножках. Точно так же, как чемодан остается чемоданом, невзирая на его размеры и форму, это все равно чемодан. Можно ли прикрепить столешницу под углом? Можно. Но в таком случае все, что стоит на столе – упадет. Нарушение парадигмы приводит к исчезновению заявленного объекта.

8. Итак, парадигма создания киносценария.

Первый акт. Завязка. Начало.

Давайте рассмотрим его внимательно.

Акт первый, начало, представляет собой фрагмент драматургического действия, который занимает примерно 20–30 первых страниц и является частью драматургического контекста, известного как завязка действия.

В этой же части драматургического действия, в первом акте, сценарист завязывает историю, вводит персонажа, передает драматургический замысел (то, о чем будет история), обрисовывает ситуацию (то, что происходит за рамками самого действия) и закладывает отношения между главным и второстепенными персонажами. Как у сценариста, на все это у вас есть не более десяти минут.

Вот теперь внимание! Далее Сид Филд говорит, возможно, о самом главном в схеме построения сценария. О той «золотой минуте» действия, которую мне, как сценаристу, всегда было трудно вычислить. Иными словами, в своих сценариях я всегда чуть тороплюсь, образно говоря, «ударить зрителя под дых». Своих сценаристов я учу виртуозно захватывать зрительское внимание в самом начале картины и поддерживать его на протяжении всей истории. В сценариях сериалов это особенно важно, чтобы зритель, во-первых, остался на этом канале и не переключился, во-вторых, дождался следующей недели и досмотрел историю. Это я называю «дофаминовой» или сериальной драматургией, от упрощенного названия гормона мотивации, приносящего радость от ожидания предстоящего события. Но моя нетерпеливость как сценариста, захватывающего зрительское внимание – сразу, порой приводит к перегрузке первого акта, а, соответственно, эмоциональной «перекачке» зрителя раньше времени.

9. Тайна десятой минуты.

Поэтому дальше привожу рассуждения Сида Филда дословно:

«Десять минут! Обычно у зрителей, осознанно или бессознательно, к этому времени уже складывается понимание того, нравится им этот фильм или нет. Если они не понимают, что творится на экране, или начало кажется им смутным и скучным, они перестанут концентрироваться на происходящем на экране. Проверьте сами. В следующий раз, когда пойдете в кино, сделайте небольшое упражнение: определите, сколько вам нужно времени для того, чтобы понять, нравится вам этот фильм или нет. Хорошим указанием на это послужат мысли о покупке чего-нибудь в кафе кинотеатра или ерзанье в кресле. Если такое происходит, то это означает, что режиссер потерял вас как зрителя. Десять минут – это десять страниц киносценария. Я не могу по-другому подчеркнуть всю важность этой десятистраничной части драматургического действия, она является альфой и омегой всего сценария».

Я проверила несколько «оскароносных» фильмов.

Вы не поверите, но на десятой минуте каждого хорошего фильма стоит оно – судьбоносное



«провоцирующее событие», которое усадит назад в кресло даже уже собиравшегося было уйти зрителя.

10. Примеры провоцирующего события.

Итак, знаменитый фильм «Свидетель» («Оскар» 1986 года за лучший сценарий).

Сначала долго, в пасторальных деталях показывается жизнь поселения амишей, смерть мужа некоей женщины, оставшейся с маленьким сыном на руках. Далее женщина с сыном оказывается на вокзале в Филадельфии, и уже кажется, что ничего интересного не случится... Как вдруг, ровно на десятой минуте, после окончания вступительных титров... мальчик уходит один в вокзальный туалет и становится единственным свидетелем того, как зарезали полицейского. Единственным свидетелем!



Естественно, зритель остается с картиной, поскольку дальше события развиваются с такой интригой, что уйти, не досмотрев историю, просто невозможно.

Вернемся к моему сценарию «Фара». Не зная о тайне десятой минуты, мы приблизительно рассчитали время, когда нужно захватывать зрительское внимание. Это были две точки в действии, между которыми мы цепко держали зрителя на крючке саспенса (состояние тревожного ожидания).

Посмотрите сами: где-то на 8 с четвертью минуте мы заявляем взрослого Фару с его странной историей исцеления, женитьбы и богатства, а на 13 минуте 55 секунде показываем – страшное убийство отца. По наитию я искала момент, когда пора уже было не только показывать странные события из жизни Фары, но и давать толчок действию провоцирующим событием. Середина между 8 и 13 минутами – как раз приблизительно десятая минута. И, кстати говоря, одна из самых потрясающих сцен десятой минуты, которую мне приходилось видеть - это сцена из казахстанского фильма «Подарок Сталину».



На забытом богом казахском полустанке останавливается поезд с пленными. Выгружают умерших в дороге, чтобы зрители их похоронили. Тела выгружают в мешках, которые местный мент прокалывает ножом, чтобы убедиться, что все мертвы. И ровно на десятой минуте оказывается, что в одном из мешков – спрятанный еврейский мальчик, которого герой Нуржумана Ихтымбаева решает спасти. Грандиозная сцена.

11. В первые десять минут раскрывается драматургический замысел всего фильма.

А что успевает произойти к десятой минуте в сценарии «Убить Билла»? Мы понимаем, что у женщины, к которой героиня фильма приехала мстить первой, есть четырехлетняя дочь. У героини Умы Тур ман дочери – тоже могло бы быть сейчас четыре года.

Также героиня объясняет, что кодовое имя женщины – «медноголовка, мокасиновая змея», а ее «черная мамба». И что-то страшное произошло именно четыре года назад, за что героиня идет убивать – каждого.

Помимо представления героя, приблизительного описания его характера и образа жизни, яркой провоцирующей сцены – в первые десять минут сценария зрителю должен быть ясен драматургический замысел фильма. Этот замысел должен породить в голове зрителя много вопросов, для получения ответов на которые он (зритель) должен захотеть посмотреть картину до конца. Драматургический замысел – это суть киносценария; именно он будет продвигать сюжет к завершению.

Схематично говоря, в первые десять минут первого акта (в завязке действия) зритель должен понять главного героя, почувствовать драматургическое предназначение, разобраться в обстоятельствах дела и определить для себя – интересно это ему или нет, останется он смотреть дальше или прервет трансляцию.

Скажу больше – на серьезных студиях чаще всего никто не будет читать ваш сценарий дальше десятой страницы, если за это время в нем ничто не цепляет и не проясняется. Знать это должен каждый, кто мечтает увидеть свое сценарное детище воплощенным на большом экране.



12. Суть и задачи второго акта.

Второй акт - конфликт.

«Второй акт представляет собой часть драматургического действия, которая занимает примерно шестьдесят страниц (в нашем случае 45, прим. Л.А.), следует сразу за первым актом, то есть начинается после 20-30-й страницы, идет до конца второго акта, примерно до 85-90-й страницы, и является частью драматургического контекста, известного как конфликт. В течение второго акта главный герой одно за другим преодолевает препятствия, мешающие ему исполнить свое драматургическое предназначение: выиграть, достать, получить или добиться чего-то по мере развития сценария. Если вы знаете драматургическое предназначение своего персонажа, то можете создать для него препятствия, после чего сюжет превратится в преодоление этих препятствий героем на пути к исполнению его предназначения».

Расшифруем.

Когда в середине 90-х после окончания ВГИКа я училась у сценаристов ВВС профессии сторилайнера, один из моих наставников, писавший несколько десятков лет сценарии к английскому сериалу «EastEnders» (по состоянию на июль 2016 года – это 5312 серий!), повертел передо мной ладонь и сказал: «Знаешь, как поддерживать интерес к герою, которого зритель наблюдает уже много лет? Герой должен быть то «хэппи» (показывает ладонь), то «анхэппи» (тыльная сторона ладони)». Вот эта, простая на первый взгляд, схема «хэппи-анхэппи», «счастлив-несчастлив», и есть по сути основа второго акта. Конфликта.

Во втором акте персонажу придется справляться с препятствиями, расставленными у него на пути.

13. Любая драма – это конфликт.

Заторможенный на первый взгляд увалень Фара, как кажется, не будет больше реагировать на жизнь – так сильна его детская боль.



Даже гибель отца и тема наследства не приводят его в движение. Для этого мы прямо на 21 минуте и начинаем второй акт. Помните, что мы говорили о времени начала второго акта при хронометраже фильма полтора часа? Начинаем его резко, с главы «Незнакомка».

С этой сцены в жизни Фары включается метроном, отсчитывающий часы жизни сына Незнакомки, которому Фара должен помочь. Параллельно Фаре движется его враг с детства Баха, который жаждет денег.

Но он не знает кода банковской ячейки, хоть и убил отца Фары. И Фара не знает. Но он – вспоминает. Через любовь, дружбу и великую нежность отца, нашедшего способ передать сыну тайну этих цифр.

Любая драма – это конфликт. Без конфликта нет действия, без действия нет героя, без героя нет истории, а без истории нет и сценария.

14. Третий акт - развязка.

Третий акт представляет собой часть драматургического действия, которая занимает 20–30 страниц и следует за вторым актом. Развязка не обязательно подразумевает концовку; развязка означает логический финал. Какой логический финал в вашем сценарии? Герой остается жить или умирает? Женится или нет? Приходит к финишу первым или проигрывает? Побеждает ли он на выборах? Удастся ли ему спастись? Третий акт – это та часть действия, которая подводит историю к развязке, что не равносильно концовке; так как концовка – это обособленная сцена, кадр или последовательность кадров, которыми заканчивается сценарий.

Начало, середина и концовка; первый, второй и третий акты. Завязка, конфликт и развязка — вот три слагаемых любого сюжета. Это и есть части, определяющие единое целое.

А как можно перейти от первого акта, завязки, ко второму, конфликту? А потом от второго к третьему? Для этого нам потребуются написать сюжетные повороты в конце первого и второго актов.

Сюжетный поворот — это любое событие, эпизод или происшествие, внедренное в действие и коренным образом разворачивающее ход событий. Запомните! Сюжетный поворот всегда связан с главным героем.

Третий акт «Фарь» начинается тогда, когда Фара, вспомнив, как друг возил его в детстве через катакомбы, бежит на помощь Незнакомке и оказывается у замурованной стены.



И вот здесь он впервые принимает решение. И пробивает стену. И спасает Незнакомку. И вспоминает код к сейфу с деньгами. И возвращает с того света мальчика. И женится на Анджеле. И осуществляет свою детскую мечту.

15. Не забывайте, что парадигма – это форма киносценария.

Она определяет то, как он будет выглядеть. Любые указания по страницам - это не более чем совет, который призван помочь определить, где история переходит к следующему этапу, а не как она это делает. Вы сами должны выбрать, как это сделать. Форма сценария гораздо важнее, чем номер страницы, на которой будет сюжетный поворот.

Все ли хорошие сценарии придерживаются этой парадигмы? Да. Но удачный сценарий или кино не получается только благодаря хорошо структурированному сценарию и соответствию парадигме.

Об этом мы поговорим на следующей лекции.

А сейчас запомните: первый акт – завязка, приблизительно на десятой минуте – провоцирующее событие, в конце первого акта – первый сюжетный поворот; второй акт – конфликт, в конце второго акта – второй сюжетный поворот; третий акт – развязка.

Основные термины: парадигма киносценария, трехактная структура, катарсис, драматургическое предназначение, драматургическая структура, тайна десятой минуты, провоцирующее событие, саспенс, завязка, сюжетный поворот, конфликт, развязка.

Список рекомендуемой дополнительной литературы

1. Роберт Макки «История на миллион долларов»
2. Линда Сегер «Как хороший сценарий сделать великим»
3. Блейк Снайдер «Спасите котика! И другие секреты сценарного мастерства»
4. Александр Мигта «Кино между адом и раем»
5. Скип Пресс «Как пишут и продают сценарии в США»
6. Уильям Индик «Психология для сценаристов»