

ОСНОВЫ КИНОСЦЕНАРИЯ

Форма киносценария





Цель: В этой лекции мы попытаемся проникнуть в суть формы написания киносценария.

Основные идеи

1. Странное дело, но почему-то... все хотят быть сценаристами.

У меня почти нет ни одного знакомого (кроме, естественно, близких, друзей и коллег) который бы в свое время не сказал мне фразу, звучащую из разных уст до боли, до смеха, до слез одинаково: «Слушай, у меня есть грандиозная идея для сценария! Я бы написал ее сам, но мне некогда. Давай напишем вместе? Гонорар пополам. Вот увидишь, это будет бомба!» Я уверена, что именно такую фразу, составленную из слов именно в такой последовательности – слышал в своей жизни каждый сценарист. И не раз. Но вот что я вам скажу, уважаемые занятые носители грандиозных идей. Предложить написать совместно сценарий профессиональному сценаристу – то же самое, что, предложить архитектору... совместно построить дворец. А почему нет? У вас ведь наверняка есть грандиозная идея по поводу будущего дворца. И такого дворца нет нигде в мире, и это будет бомба. Архитектору остается лишь слегка подсуеетиться на определенной стадии проекта, поскольку вам некогда, ну а вы за это – поделитесь с ним своим гонораром.

Хорошо, я с добрым юмором слушаю эту фразу из уст дантистов, летчиков, банкиров, парикмахеров, бизнесменов и других людей, вообще далеких от писательского ремесла. Но иногда ко мне обращаются люди, которые понимают, что такое писать. Писать в формате. И не просто писать для себя, а писать для организации некоторого последующего производства. Например, шоу или любого другого ивента. И такие люди, как правило, хотят сами написать сценарий и просят просто помочь им в этом. Отлично. Почему бы и нет?

2. Часть моей профессии – помогать другим учиться писать киносценарии.

Так вот, однажды ко мне обратился очень талантливый копирайтер, работавший в рекламном агентстве. У него была идея, хорошая тема, он очень хорошо излагал свои мысли, обладал отличным чувством юмора и, что меня подкупило, прекрасно ориентировался в киноязыке.



То есть виртуозно мыслил картинками. Причем, немыми картинками. Я была просто заворожена его способностями! Кстати, рекламщики, работающие над рекламными клипами, прекрасно ориентируются как в психологии восприятия зрителя, так и в законах чисто визуального решения драматургических моментов. Ну, например, вот какие вещи мне нравятся у рекламщиков. Они показывают красивую женщину с длинными, темными, блестящими ухоженными волосами.

Дальше они показывают что-то маленькое и белое, портящее вид таких прекрасных и чистых волос. И текст: «С шампунем таким-то ваши волосы может испортить только типографский брак. Это не перхоть, это пиксель». Или что-то вроде этого.

3. Возможно ли написать сценарий своим способом?

Я начала с ним работать. После пары занятий стало совершенно ясно, что он чрезвычайно талантлив, много работает (что меня всегда подкупает) и дисциплинирован (это немаловажно). И да, у него была отличная идея, из которой можно было сделать хороший сценарий, если правильно к ней подойти.

Подчеркну: «Если правильно к ней подойти».

А вот дальше произошло то, чего я очень боялась. Заручившись моей поддержкой и тем, что мне понравилась идея, он расправил крылья и решил все сделать быстро, круто (что я, собственно, приветствую), но в той форме, в какой он привык работать. То есть он решил написать сценарий на своих условиях, своим способом, а не так, как это делают все профессионалы кино во всем мире. Как профессиональный копирайтер рекламного агентства он был полон решимости написать сценарий в той форме, которую знал лучше всего и в работе над которой он чувствовал себя наиболее комфортно. Он хотел написать сценарий в формате... двадцати-тридцати как бы рекламных роликов, «прошитых» жизнью одного героя.



4. И даже на этой стадии я еще не волновалась...

Потому что я думала: отлично, сейчас мы придумаем, как это сделать. А что тут думать? – спросил меня мой подопечный и показал мне – ни больше, ни меньше – тридцать мини-сценариев рекламных роликов в той форме записи, которая была принята в их рекламном агентстве. Что означало – таблицу ячеек, где был указан «продукт» (герой, как я поняла), способ съемки продукта и слоган (небрежно переделанный в реплику героя). Дальше шли еще столбцы с непонятными мне обозначениями, да я и не обратила на них внимания. Очевидно, что эта форма категорически не подходила для сценария; возможно, она была пригодна для рекламных продвижений продукта, но не для киноиндустрии. Но я и на это закрыла глаза. Привело в смятение другое: я поняла, что мой копирайтер – и мыслит, и пишет, и мир воспринимает в формате тридцатисекундных убойных всплесков информации. Он привык выкладывать идею за тридцать секунд – окончательно и исчерпывающе. И весь кошмар ситуации был в том, что он и писал – так же.

5. Завершение нашего недолгого сотрудничества.

На мое предложение – все же разобрать структуру и найти большую драматургическую форму для того, чтобы показать – да! по его же идее! – этот наш мир, раздробленный на клипы; показать мир, не способный дать цветку раскрыться, потому что ни у кого не хватает времени и терпения дожидаться секунды, когда дрогнет бутон, мой ученик ответил отказом. Я убеждала его, что нельзя показывать про клипы – клипово. Это и будут только клипы, против которых он, собственно, и выступает. Это будет даже не «масло масляное», это просто «чертово море масла», от которого будет разить, и все. Одним словом, мы поругались. Я не могу долго объяснять, когда вижу, что человек все понимает, но считает, что уж он-то сделает по-другому и выиграет. Я не зануда, не цепляюсь за форматы, готова даже в качестве сценария принять все тот же пресловутый телефонный справочник, если он меня убедит, и если история будет выстроена драматургически. Всё. И для того, чтобы показать мир, дробящийся на клипы, нужно придумать невероятное количество ходов, сюжетных поворотов и – да! – наверное, очень и очень много длинных последовательностей сцен, чтобы затянуть зрителя в свою идею. Он стоял на своем, я тоже – и мы разошлись.

Потом я узнала, что он разнес во все мыслимые продакшн-студии свой «сценарий», но, к моему сожалению, получил не просто отказы, но и совет – заниматься своим делом и не лезть туда, где он ничего не понимает.

Мне было жалко не его. Мне было жалко историю. Она была хорошая. Вернее, могла бы стать – даже блестящей. Поэтому я предложила ему еще раз: послушай меня – ты ничего не можешь с этим сделать, потому что на твоём пути встает формат.

6. Еще одна похожая история – от Сида Филда.

А вот, как может происходить дальше – лучше расскажет Сид Филд, у которого в практике было несколько подобных историй. Вот рассказ об одной из них, где упрямым учеником был – телевизионный журналист. История – одна к одному! Что еще раз подтверждает наличие одних и тех же ошибок у людей, которые не верят в обязательность особых структурных канонов, необходимых для того, чтобы любая история – стала киносценарием.

Итак, в отличие от меня, более опытному Филду все же удалось уговорить своего ученика попробовать написать свою историю в форме сценария... Но, увы.

«Я предложил ему вернуться к началу и изложить его историю в виде сценария принятой формы. Он отказался, аргументировав это тем, что хотел бы рассказать свою историю в привычной для себя форме. Я ничего на это не ответил, полагая, что он сам сделает выводы. Таким образом, он продолжал писать в формате новостей, а я продолжал говорить ему, что у него будут проблемы с переводом написанного в сценарий надлежащей формы.



Он мне не поверил и настаивал на том, что никаких трудностей в переформатировании его сценария не возникнет. Я посмотрел на него, он посмотрел на меня, и в этот момент я понял, что его мечта разобьется о жесткие реалии Голливуда.



После того как этот студент закончил первый акт, я попросил его переделать сценарий и представить его в надлежащей форме. «Все равно вам когда-нибудь придется это делать, – сказал я ему. – Так, может, лучше сделать это сейчас?»

7. Написание истории в формате новостей не помогло автору создать настоящий сценарий.

Несколько дней он не появлялся, а потом позвонил мне и сообщил, что должен уехать из города. Во время нашего разговора я спросил его, как там дела со сценарием? Он замялся и, поколебавшись, обошел эту тему. Так я понял, что он узнал правду. Киносценарии имеют специфическую форму, и если вы игнорируете ее, думая, что в какой-то момент сможете придать своему сценарию «правильный» вид, то такой подход не пойдет на пользу ни сюжету, ни вам, ни, тем более, сценарию. Скала твердая, вода мокрая, а форма киносценария есть форма киносценария...

Мой студент не давал о себе знать неделю, но на очередном занятии показал мне свой текст. Я увидел, что он не уверен, стоит ли давать мне читать эти страницы, а после того как просмотрел их, понял, почему он сомневался. Там не было линии повествования, не было действия; это были эпизоды с весьма скучными и нудными образами. Это не будет работать вообще, и он это понял. Журналист знал, что он хотел написать, но не знал, как это сделать. На его пути к оригинальному построению сценария в виде препятствия встала форма сценария. Для него это был удар. Он не вернулся на семинар, и я до сих пор не знаю, завершил он свой сценарий или нет».

Каков же вывод из обеих этих историй? Вывод таков: если вы хотите что-то сделать, то делайте это правильно. Журналист хотел писать киносценарий, но отказался изучать стандартную сценарную форму. А это уникальная и строго рекомендуемая форма. Это так просто понять, но вместе с тем - это понять очень трудно. Почему?

8. Главный миф о правилах написания сценария.

Мне очень нравятся рубрики из серии: «все мифы о такой-то профессии»! Есть такие мифы и о написании сценария. И вот главный из них.

Главное и самое популярное заблуждение состоит в том, что когда автор пишет сценарий, он якобы... обязательно должен вписать в него – и инструкцию по съемке: то есть дать указания режиссеру, оператору и всем остальным, как снимать, где ставить свет, делать ли наезд на актера или не делать наезд на актера и прочие рекомендации о том, как вообще снимать это кино.

Забудьте. Это полная ерунда. Режиссеры смеются, если видят что-то подобное в сценариях.



Задача автора состоит в том, чтобы написать сценарий и заставить читателя перелистывать страницы, а не в том, чтобы определить, как следует снимать сцены или их последовательности, - говорит Сид Филд. - Вы не должны навязывать режиссеру, оператору и редактору свои соображения и советовать, как им делать свою работу.

Ваша задача – вписать в сценарий столько образной информации, чтобы режиссер и съемочная группа могли оживить написанные на странице слова, показать сильное, образное, драматургическое действие и сделать это ярко, доступно и эмоционально.

Но, похоже, каждый имеет собственное представление о том, какой должна быть форма сценария, а какой она быть не должна. Некоторые считают необходимым прописать в сценарии ракурсы для камеры. Но если вы спросите их, почему это необходимо, то они начнут бормотать что-то типа «чтобы режиссер знал, что снимать!» Иными словами, они выполняют сложное и бессмысленное упражнение под названием «описание ракурсов». В результате сценарий изобилует пометками о ракурсах, дальних и ближних планах, различными инструкциями об использовании зумов, панорам, тележек с камерами и т. п., которые только засоряют страницы и демонстрируют ридеру, что перед ним – начинающий сценарист, который не понимает, что делает.



9. Задача писателя – написать сценарий.

Работа режиссера – снять сценарий, взять слова с бумаги и превратить их в образы на пленке. Функция оператора – осветить сцену и установить камеру так, чтобы получилась захватывающая киноистория.

Кино – это сотрудничество людей, которые вместе работают над созданием фильма. Не заботьтесь о ракурсах! Забудьте об описании сложных движений камеры, установленной на операторском кране. Ваша задача – написать сценарий: сцену за сценой, план за планом.

И не занимайтесь чужими делами.

В описании сцены должно излагаться только то, что мы увидим. Бывают случаи, когда начинающий сценарист пытается передать в описании различные мысли и чувства героев, чтобы читатель узнал, что персонаж думает и чувствует. Но если читатель не сможет понять эти чувства через жесты или мимику, не сможет распознать их через диалог, то в этой строке лучше о них не писать. Если сценарий написан правильно, то вам не нужно рассказывать читателю, что происходит в голове вашего персонажа. В нескольких прошлых лекциях мы уже говорили о том, как передавать чувства через картинки и как создавать настроение персонажа.

Дальше – интересный момент, который я, пожалуй, переняла бы у Филда, поскольку сама пишу очень много пояснений в скобках. Сейчас поймете, о чем речь.

«При записи диалогов имена персонажей, набранные заглавными буквами, - пишет Сид Филд. – Например, ДЖО или ЭНДИ, даются по центру строки. Ниже – их реплики. Если вы хотите описать какие-то физические действия или эмоции персонажа при разговоре, используйте круглые скобки. Персонаж может кричать, лежать, быть в ярости, в нерешительности, быть счастливым, грустным, уставшим – все эти пояснения о состоянии персонажа можно разместить в скобках. При написании сценария, - продолжает Филд. - Я использую много ремарок в скобках, чтобы объяснить, как, по моему мнению, должен реагировать персонаж. (О, я тоже пишу довольно большие ремарки в скобках!) Но когда сценарий завершен, - говорит Филд. - Я прохожусь по нему и снимаю все ремарки. Актеры будут играть так, как они захотят, а не так, как я это представляю».

10. Что такое читка сценария и зачем она нужна?

Вот это мне сделать всегда очень трудно – снять ремарки – но, скорее всего, это нужно делать. Но при условии, что я, автор сценария, обязательно буду присутствовать на читке. Читка сценария актерами в присутствии режиссера и автора сценария – это одно из важнейших технологических звеньев производства телесериалов. Особенно долгоиграющих. Именно в этой точке – и больше нигде – официально сходятся вместе сценарист, режиссер и актеры, чтобы всем вместе разобраться, о чем история и как ее надо интерпретировать. Ведь одно слово «да» можно сказать с десятью разными интонациями, означающими совершенно разное. Какое «да» имел в виду сценарист? Какое «да» прочитал режиссер? Как это слово «да» удобнее произносить актеру? В некоторых сериалах, где не практикуются читки, и сценарист иногда вообще в глаза не видит режиссера, поскольку работает в виртуальном офисе – режиссер или актеры могут так исказить задуманное сценаристом, что иногда теряется весь дальнейший смысл повествования.

Дальше.

Диалог размещают по центру страницы, через один интервал, и содержит он только реплики персонажей. При написании сценария подтекст сцены, то есть то, что не сказано, может оказаться более важным, чем то, что сказано. Напомним, что диалог служит в сцене двум основным функциям: либо он развивает историю, либо дает информацию о персонаже. Если вы даете, например, двум героям – просто поболтать о том, о чем вы сами хотели бы поболтать, но не было подходящего места, напишите этот диалог, «выболтайтеся». А потом – вырежьте его на корню и забудьте. Даже самые, казалось бы, пространственные и «атмосферные» диалоги должны жестко «работать» - либо двигать сюжет, либо давать информацию о персонаже.

Как уже говорилось ранее, писать о ракурсах съемки – не дело автора сценария. На самом деле, в современных сценариях слово «камера» используется достаточно редко. «Но, если не использовать слова «камера» и «кадр» (то, что видит камера), то как описать съемку?» - спрашивают новички.

11. Ответ прост: НАЙДИТЕ ПРЕДМЕТ СЪЕМКИ!

Его и описывайте.

Что видит глаз – это «камера», размещенная чуть ниже лба. Что происходит в рамках каждого ее кадра?



Если Билл выходит из квартиры и идет к машине, то что является объектом съемки? Билл? Квартира? Машина? Билл, конечно. Он – объект съемки.

Если Билл садится в машину и едет по улице, то что является объектом съемки? Билл, машина или улица? Машина, если только вы не хотите описать сцену, которая происходит внутри нее: ПАВИЛЬОН. МАШИНА – ДЕНЬ. В последнем случае машина может двигаться или не двигаться, но все равно ваше внимание будет сфокусировано на Билле.

После определения объекта съемки вы должны в образах описать действия, которые происходят в кадре или в сцене.

Далее Сид Филд делится списком терминов, призванных заменить в сценарии слово «камера». Никогда не используйте в описаниях слово «камера». Используя при описании кадра общие термины, приведенные в словарики Филда, вы сможете написать свой сценарий просто, эффективно и «визуально».

Но предупреждаю сразу, что, скорее всего, эти термины вам понадобятся, если вы будете пытаться продать свой сценарий в Голливуд.

Я этими терминами не пользуюсь, я просто стараюсь так писать ремарки, что и без «направляющих взгляд терминов» все абсолютно ясно. Но иметь в виду эти термины – нужно! Чтобы описывать сцену, как бы используя их. Но – не использовать! Вот высший пилотаж.

12. Итак, КИНОСЦЕНАРНЫЕ ТЕРМИНЫ от Сида Филда.

1. ВЗГЛЯД НА

человека, место или вещь – ВЗГЛЯД НА Билла (объект съемки), выходящего из своего дома.

2. ВНИМАНИЕ НА

также на человека, место или вещь – ВНИМАНИЕ НА Билла (объект съемки), выходящего из своей квартиры. Объясню сразу разницу. Например, Билл выходит из квартиры, но внимание может быть направлено на змею, висящую над дверью. Тогда пишется ВНИМАНИЕ НА змею.

3. ДРУГОЙ РАКУРС

Это вариант КАДРА – ДРУГОЙ РАКУРС Билла, выходящего из своей квартиры.

4. ШИРОКИЙ РАКУРС

Это изменение фокуса в сцене – переход от ВЗГЛЯДА НА Билла к съемке с широким охватом. Теперь кадр может включать не только Билла, но и его окружение.

5. НОВЫЙ РАКУРС

Еще одна разновидность съемки; часто используется для «разрыва страницы» и перехода к более «кинематографическому» кадру. НОВЫЙ РАКУРС: Билл и Джейн танцуют на вечеринке.

6. СУБЪЕКТИВНЫЙ ПЛАН

Съемка С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ человека, то есть как кто-то/что-то выглядит, на его взгляд. ВЗГЛЯД НА Билла, танцующего с Джейн, то есть, Билл С ЕЕ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ: он улыбается, ему хорошо.

7. ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Изменение ракурса, как правило, противоположное снятому с чьей-либо ТОЧКИ ЗРЕНИЯ. Например, сначала мы видим Джейн С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ Билла, а затем дается ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА, то есть что видит Джейн, глядя на Билла.



8. ЧЕРЕЗ ПЛЕЧО

Часто используется для съемок С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ кого-либо и для создания ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ. Обычно на переднем плане кадра виден затылок персонажа, а тот, на кого или на что он смотрит, составляет фон кадра.

9. В ДВИЖЕНИИ

Камера фокусируется на движущемся объекте. В ДВИЖЕНИИ снимается джип, мчащийся по пустыне, Билл и Джейн, которые идут к двери, Тед, который тянется к телефону, чтобы ответить на звонок. В этих случаях вы указываете – В ДВИЖЕНИИ. Забудьте о съемках с грузовика, панорамах, углах наклона, тележках с камерами, зумах и операторских кранах. Я бы добавила – вообще не отвлекайтесь на это. То,



как что-то снимать в движении – это забота режиссера и оператора.

10. КРУПНО

То есть близко. Этот прием используется редко и предназначен для акцентирования. КРУПНО можно показать Билла, который тарашится на соседку Джейн по комнате. Когда бандит подносит нож к носу Джейка Гиттеса в «Китайском квартале», Роберт Таун пишет: КРУПНО – и это один из немногих случаев, когда он использует в сценарии этот термин.

11. ВСТАВКА

Это съемка крупным планом чего-либо: фотографии, газетной статьи, заголовка, циферблата наручных часов, номера телефона.

И запомните одно: форма написания сценария - это не спущенный с небес канон. Это то, что работает. Написав несколько сценариев и увидев их воплощение на экране, вы без всяких словарей и подсказок поймете, что надо было сделать, как правильно надо было написать, на что обратить внимание, а на что вообще не тратить время. Итак, пишите. Нарбатывайте мастерство.

Основные термины: форма написания киносценария, формат, линия повествования, действие, образная информация, драматургическое действие, ракурсы съемки, ридер, реплики, читка сценария, камера, кадр.

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 Митта «Кино между адом и раем»
5. Слип Пресс «Как пишут и продают сценарии в США»
6. Уильям Индик «Психология для сценаристов»