

# ОСНОВЫ КИНОСЦЕНАРИЯ

Адаптация (часть 1). Экранизация  
литературного произведения





**Цель:** В этой лекции мы познакомимся с одним из очень сложных и специфических форматов работы сценариста – адаптацией литературного произведения (или экранизацией).

## Основные идеи

### 1. Что такое адаптация?

Не помню, кто из кинематографистов сказал, что сможет снять кино по телефонному справочнику, то есть экранизировать даже телефонную книгу. Я тоже уверена, что это можно сделать. И получится крутое кино! Но только при одном условии: если по телефонной книге будет сначала написан – отличный сценарий, то есть телефонная книга будет адаптирована.

Адаптация (или, как принято говорить у нас – экранизация) – это интерпретация средствами кино произведений другого вида искусства, чаще всего, литературных произведений.



Сид Филд, считает, что адаптация (или экранизация) – это вообще особое искусство, в чем я его с большим удовольствием поддерживаю. Адаптировать уже существующую работу, будь то роман, игра, статья, биография, и сделать из нее сценарий – это очень трудно, если не сказать больше. Спросите у Чарли Кауфмана, который написал сценарий «Адаптации» – фильма-хроники о жизни сценариста, который пытается адаптировать для кино роман об орхидеях.

Хорошую адаптацию может сделать не каждый. Каждая ее форма настолько отличается от другой, что к любой адаптации нужно подходить как к оригинальному сценарию.

### 2. Чаще всего можно услышать такую фразу: «Книга лучше, чем фильм».

Что это значит? Это значит, что была плохая адаптация. А почему она вышла плохой?

У меня на этот счет есть свое видение ситуации:

1. Вот что, к сожалению, случается чаще всего: сценарист написал сценарий «левой ногой», решив, что раз есть хорошая литературная основа, зачем напрягаться? Эту книгу знают и любят, уберу из нее литературщину, запишу в сценарном формате и все. И тогда – действительно, все! Полный провал. Потому что читать книгу – это одно, видеть историю на экране – это совсем другое. И, порой, приходится полностью переписывать историю, чтобы – вот здесь самое главное! – найти ей кинематографический эквивалент.

2. Плохая экранизация гениального произведения может получиться таковой... наоборот, из-за робости сценариста. Сценарист так прижат авторитетом писателя, что боится и шевельнуться. Чем на корню убивает жизнь произведения этого писателя – на экране.

3. Да простят мне мой цинизм, плохая экранизация может получиться в том случае, когда в дело активно вмешивается сам живой автор литературного произведения. Он, как правило, считает себя и автором фильма, хотя вообще не понимает, что такое – сценарий. Сценариста на «своей» (в кавычках) картине он считает кем-то вроде секретаря-стенографа и периодически устраивает скандалы: «Вот эта сцена самая главная, куда вы ее дели?! Как вы смеете перевернуть мои слова?! Почему вы поменяли ель, растущую за домом, на тополь? Ведь написано – «в окне он видел ветви ели!»» Обычно таким авторам пытаются объяснить: «Вы написали прекрасный роман! Ваш роман настолько прекрасен, что его решили экранизировать. Вы – не знаете законов экранизации, вы не знаете, какие киноэквиваленты дадут зрителям то же самое счастье, что испытывают ваши читатели». Умный писатель в этой ситуации – все поймет и отойдет в сторону. И, возможно, получит блестящее кино, которое принесет его роману еще большую славу. Писатель же, который не сможет «отпустить» свое произведение – рискует сломать работу сценариста и погубит не кино, нет – он может погубить свой собственный роман, теперь отягченный плохой экранизацией! Уже слышу голоса авторов-писателей: «Но это мой роман! Я лучше знаю, что там можно убирать, а чего нельзя даже двигать!» В таких случаях хочется ответить: «Когда вы садитесь перед художником, вы же не начинаете указывать ему, какими красками и в каком стиле писать вас? Хотя лицо – ваше». То же самое и с литературным произведением. Лицо ваше, но как оно будет выглядеть на экране – это уже мастерство сценариста.



### 3. В моей практике мне всего трижды пришлось столкнуться с экранизацией.

Первой адаптацией стал сценарий по роману Юрия Домбровского «Хранитель Древностей» - это была моя курсовая работа на четвертом курсе во ВГИКе, которая так и осталась только сценарием. Чудовищно сложная экранизация, очень непростая тема, но мой мастер Исая Кузнецов дал мне именно этот роман Домбровского. Может, потому что я из Алма-Аты, и действие романа тоже происходило в Алма-Ате.

Вторая экранизация прошла для меня достаточно комфортно, поскольку мы с режиссером Талгатом Теменовым экранизировали его же повесть «Гульназ» (фильм «Станция любви»). Писатель в этом случае был режиссером и прекрасно понимал, что для кино его историю нужно будет писать особенным образом, для чего и пригласил меня. История была простой и милой – о юношеской любви.



Но для меня было главным – найти стилистический образ фильма, чтобы обычная история влюбленности мальчика в красивую девочку – ковырнула бы в сердцах зрителей какие-то особые тайные струны. И мне почему-то пришла в голову тема – если кто из моего поколения помнит – «песенника», который делали девочки, записывая в него песни, имена мальчиков и тайные мысли про любовь, которые практически ничем не отличаются от сегодняшних статусов в соцсетях. Только делали это тогда так мило, так трогательно, так честно, что над «песенниками» можно было бы ухохатываться, но почему-то хочется плакать.

### 4. Есть произведения, адаптировать которые – легче. Поскольку написаны они – кинематографично.

А что такое «кинематографично»? Это картинки и герои. То есть герои и их действия. Или просто картинки. Или очень много картинок, действий, как бы не связанных друг с другом – а потом... все складывается воедино. И только потом слова. На что это похоже? Конечно, на детективы. Потому что герой в детективе – работает как сценарист. У него обязательно очень четкая драматургическая цель – украсть, убить или подставить. Он – обязательно действует, и действует интересно. Иначе не было бы преступления, либо его раскрыли бы сразу. И в детективе у всех героев четко прослеживается эволюция. Как у преступника, так и у того, кто его ловит. Преступник – замышляет/совершает/попадает, а детектив начинает расследование/вступает в конфликт с преступником/ловит его. Еще очень неплохо экранизировать литературу приключенческого жанра. Там тоже много визуального действия и неплохо закручен сюжет.

Самый трудный тип экранизации – экранизация серьезного романа, философско-этического, исторического, психологического. Особенно, если этот роман пишет мощный автор.

Вы знаете, что знаменитый фильм ужасов «Сияние» (для меня, кстати, самый страшный в этом жанре) является одной из самых известных экранизаций Стивена Кинга? Но сам писатель – посчитал её одной из самых худших киноадаптаций своих книг: из-за творческих разногласий с Кубриком он даже отказался участвовать в рекламной кампании фильма и позже заявил, что, по его мнению, главная проблема фильма была в том, что Кубрик, решив снять фильм ужасов, не имел точного представления об этом жанре.



И это о фильме «Сияние», на котором посидели от ужаса несколько миллионов зрителей!

### 5. Самой сложной экранизацией в моем арсенале стала картина «Абай» режиссера Ардака Амиркулова.

Сложна она была не только тем, что мы находились под пристальным вниманием, поскольку обратились к знаковому произведению, к культовой классике - роману «Путь Абая» Мухтара Ауэзова. Дело в том, что мы взяли один отрезок – юность Абая и попытались понять истоки становления его характера, его позиции, его творчества.



Нам хотелось показать юного Абая чуть ближе, и мы позволили себе придумать несколько сцен, которых не было в романе. Книга вспарывала ножом целиком то время, показывая ситуацию в степи через этот кровавый разрез. Мы хотели найти такой же эквивалент препарации души молодого Абая. Он любил отца, но был против жестокости. Гуманитарий по духу, не воин изначально, Абай видел кругом только кровь.

И, помню, мне пришла мысль – а давайте во время битвы Абай просто пройдет пеший в самую гущу, чтобы понять, ощутить эту кровь, чтобы исчезнуть в ней, погибнуть, потому что он больше не мог жить с этим, и его буквально тошнит, выворачивает на поле боя. Это было очень рискованным решением. Но мы все же сделали это.

## 6. Экранизация может быть строгой, может быть вольной.

Но важно не это. Важно – попасть неким разрядом по тем же рефлекторным точкам сознания зрителя, в которые направлял свой разряд и писатель... Но только его объектом был человек, читающий текст, а в нашем случае – человек, видящий картинку. Это очень сложно. Найти визуальный эквивалент написанному слову – вот задача адаптации (или экранизации).

Но у экранизации есть еще одна сторона, правовая. И это тоже нужно обязательно знать сценаристу.

Что говорит Сид Филд?

Вы можете заключить опционный контракт на сценарий по книге. Если вы хотите адаптировать книгу или роман, то должны получить права на их экранизацию или постановку. Чтобы выяснить, как это делается, обращайтесь к издателю, который выпустил печатный вариант произведения. Запросите отдел смежных прав этой компании по почте, электронной почте или по телефону/факсу и узнайте, может ли издательство предоставить право на экранизацию или постановку книги. Если может, то вам сообщат об этом или направят вас к литературному агенту, представляющему интересы автора. Свяжитесь с агентом, и он объяснит вам, доступны или нет запрашиваемые права.

У нас права на экранизацию нужно получать у автора произведения или его наследников.

## 7. Адаптация – это создание оригинального сценария на основе другого материала.

Если вы решили адаптировать материал без получения прав на экранизацию, - продолжает Филд. - То можете обнаружить, что впустую потратили свое время, поскольку права недоступны или ими владеет кто-то еще. Если вам удастся выяснить, кто обладает данными правами, то, возможно, этот человек или эта компания согласятся прочитать ваш сценарий. А может, и не согласятся...

С другой стороны, если вы захотите адаптировать материал просто в качестве упражнения, то сделайте это. Главное – чтобы вы понимали, что делаете, и не тратили зря свое время.

Когда вы адаптируете роман или любой другой исходный материал для сценария, рассматривайте свою работу как создание оригинального сценария на основе другого материала. Вы не можете перевести роман в его первоизданном виде в сценарий и сразу начать с ним работать. Искусству адаптации пришлось учиться даже Фрэнсису Форду Копполе, когда он адаптировал роман Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби». Коппола – известный кинорежиссер, автор таких фильмов, как «Разговор», «Крестный отец», «Апокалипсис сегодня» и многих других значимых лент, один из самых потрясающих и деятельных сценаристов в Голливуде. В процессе адаптации «Великого Гэтсби» он написал сценарий, который абсолютно точно следовал роману. В результате получилась визуально прекрасная, но драматургически провальная вещь, совершенно нерабочий сценарий.

## 8. В романе драматургическое действие или линия повествования обычно видятся глазами главного героя.

Читатель знает мысли героя, его чувства, воспоминания, надежды и страхи. Конечно, в книге могут быть главы, написанные с точки зрения других персонажей, но драматургическое действие, как правило, привязано к главному герою.



Другое дело – сценарий: это история, рассказанная с помощью картинок, диалогов и описаний, помещенная в контекст драматургической структуры.

Фильм – при внимательном взгляде на него – показывает прежде всего действие, поведение.

Вот почему в фильме «Абай» мы искали и искали действия для героя. Самые разные. Мы думали и придумывали, как он вел себя со сверстниками, как общался с девушками, что делал при встрече с Тогжан... Но все время голову сжимала мысль: «Но ведь это же Абай!» Повторяю, это была очень и очень сложная работа.



Показать человека, являющегося символом казахской культурной и философской мысли – через ежедневные простые действия. Это было вызовом.

### 9. Каждый сценарист подходит к адаптации по-своему.

Оскаровский лауреат Элвин Сарджент, автор сценариев фильмов «Обыкновенные люди», «Человек-паук 2», «Джулия» и других, читает исходный материал столько раз, сколько нужно, чтобы «сделать его своим», то есть до тех пор, пока эта история не станет его историей. Далее он пишет отдельные сцены в случайном порядке, раскладывает листочки на полу и из этих отдельных сцен формирует сюжет.

Тед Тэлли, тоже лауреат премии «Оскар», автор сценариев фильмов «Молчание ягнят» и «Присяжная», говорит, что он «разламывает книгу на сцены». «Я стараюсь проследить структурные линии, связывающие события; происходит одно событие, потом другое, а затем то-то и то-то... Важным в книге является то, что застревает у меня в голове. Потом я наношу эти сцены одна за другой на карточки и воссоздаю историю, опираясь на основные требования адаптации».

«Но последнее, чем вы должны быть озабочены, – говорит Тэлли. – Это сочинением чего-то ради собственного удобства. Если сцена (оригинала) не ломается, не трогайте ее». Это означает, что если в рамках вашего сценария те или иные сцены (оригинала) работают, то изменять их не нужно. Если же вы не можете использовать какие-то из сцен в книге, то, скорее всего, вам придется создавать новые: для кино действие нужно переводить с литературного уровня на визуальный.

### 10. Еще один пример удачной адаптации.

«Вы не должны быть рабом книги», – продолжает Тэлли. Что он имеет в виду? Что вы должны придерживаться линии повествования, но не допускать, чтобы она взяла вас в плен. В ходе написания сценария вам чаще придется заглядывать в собственные записи, чем в роман. А написав первый черновик, вы вообще перестанете заглядывать в первоисточник. На этом этапе сценарий становится самодостаточным, адаптация начинает обретать собственную логику и свой смысл.

Кстати, если вы хотите узнать, что такое на самом деле хорошая адаптация, то прочитайте повесть Айтматова «Прощай, Гульсары!», а затем посмотрите одноименный фильм и обратите внимание на мастерство, с которым режиссер Ардак Амиркулов ухватил целостность и дух исходного материала.



Открою небольшой секрет – адаптировать эту повесть режиссер сначала пригласил меня.

Но у каждого сценариста есть свои фобии.

Две повести Айтматова всякий раз, с самого детства, вызывали во мне ощущение неотвратимой всепланетарной катастрофы и какого-то первобытного ужаса – это были «Белый пароход» и «Прощай, Гульсары!». И, кстати, предыдущие экранизации этих повестей вызывали то же чувство. С этими иррациональными «детскими страхами» нельзя было приступать к сценарию, и я приняла решение отказаться от экранизации «Гульсары». И вы знаете, сценарий написали наши с Амиркуловым ученики. В частности, наш когда-то общий студент Ерлан Нурмухамбетов. Я считаю это суперрезультатом нашей с Ардаком педагогической деятельности. Поскольку все рифы и вершины этой повести молодые ребята



взяли с такой виртуозностью, что «неуютная» проза Айтматова неожиданно стала реальным катарсисом целого поколения, выросшего на литературной глыбе Чингиза.

## 11. Исходный материал и сценарий – это две различные формы повествования.

Всю тему «тяжелого коммунизма» повести Айтматова молодые сценаристы с легкостью перевели в плоскость ретро-ностальгии. Уверена, это было под силу только поколению, не коснувшемуся коммунизма – по факту! Аплодирую сцене прощания Танабая с Чоро. «Ромашковой» сцене возвращения Чоро и Танабая с фронта. Надо было родиться гораздо ближе к концу XX века, чтобы, не моргнув глазом, описать это в совершенно новом формате. Вот это тоже важно.

Может случиться так, что при адаптации вам придется ввести каких-то новых персонажей, убрать старых, создать новые происшествия и события, а возможно, даже изменить структуру книги, - говорит Сид Филд. Сценарист «Джулии» Элвин Сарджент создал фильм всего лишь по одному эпизоду из автобиографической книги Лилиан Хеллман «Пентименто» (Pentimento). Фильм «Английский пациент» создан по отрывку, который в романе занимал... всего несколько абзацев.

Исходный материал и сценарий – это, как правило, две различные формы повествования (как яблоки и апельсины). Когда вы адаптируете для сценария роман, пьесу, статью или даже песню, вы превращаете одну форму в другую. Вы пишете сценарий на основе данного материала, но по существу это оригинальный сценарий. Так к нему и надо относиться.

## 12. Адаптация сиквелов – это еще одна разновидность творческой задачи.

«Если что-то хорошо работает, – гласит старая голливудская истина. – Значит, это нужно сделать снова». Но при создании таких серий фильмов, как «Рокки», «Смертельное оружие», «Крепкий орешек», «Чужие», «Шрек» и «Терминатор», возникали самые разные проблемы.

Готовя книгу «Четыре сценария...», я получил возможность поговорить с Джеймсом Кэмероном о фильме «Терминатор 2: Судный день» и о том, как удалось написать сиквел к очень популярному «Терминатору».

«С точки зрения сценариста, – говорил Джеймс Кэмерон, – меня в основном интересовали персонажи. Хитрость была в том, как обратиться к зрителю, который не помнит или не видел первого «Терминатора». У меня получался персонаж, который в определенном смысле высказывал на экран из ниоткуда, поэтому мне пришлось создавать для него предысторию. Я сказал себе, что должен написать сценарий так, как будто первого фильма нет и не было.

Тема адаптации настолько сложна и велика, что я решила посвятить ей еще одну лекцию – следующую.

**Основные термины:** адаптация, экранизация, литературная основа, кинематографический эквивалент, писать кинематографично, драматургическая цель, эволюция, визуальное действие, визуальный эквивалент написанному слову, права на экранизацию, драматургическое действие, драматургическая структура.

## 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»