

# ОСНОВЫ КИНОСЦЕНАРИЯ

Адаптация (часть 2)





**Цель:** В этой лекции мы познакомимся со спецификой адаптации (экранизации) театральных пьес и некоторых других форматов.

## Основные идеи

### 1. Мы продолжаем все ту же большую и сложную тему – экранизация литературных произведений.

Только речь пойдет об адаптации произведений театральной драматургии, то есть пьес. Как адаптировать пьесу для экрана?

Нет ничего проще! – скажет начинающий сценарист и попытается подловить любого коуча на его же утверждениях: сценарий – это описание картинок и действий плюс диалоги героев. А что представляет собой театральная пьеса? Те же самые картинки, только выставленные на сцене, те же действия плюс диалоги героев. И все это уже разбито на акты, есть завязка, развитие и финал. Одним словом, ничего делать не надо, все уже сделано, гонорар в кармане. Тем более, почти весь Шекспир уже поставлен на экране, и никто не жаловался. Давайте разбираться.

Дело в том, что помимо картинок, действий и диалогов существует еще и киноязык. Я могла бы начать говорить о киноязыке, но – и это мое кредо! – каждый должен заниматься своим делом. Сценарист должен заниматься кинодраматургией и рассказывать о ней, а говорить о киноязыке – все же должны режиссеры. Но в любом случае, киноязык есть, и это, наверное, главное достижение кинематографа.

### 2. Реальные действия в пьесе происходят в форме слов, которые произносят персонажи.

Теперь о пьесах. В театре есть авансцена, и все действие, все сцены, фоновые события, декорации оказываются навсегда зафиксированы в ее рамках. Аудитория становится «четвертой стеной», что обеспечивает нам во время спектакля эффект присутствия, мы словно находимся среди персонажей и наблюдаем изнутри ситуации, в которые они попадают. Мы «ловим» их мысли, чувства и эмоции, ощущаем повествовательную направленность сюжетной линии. Но реальные действия в пьесе происходят в форме слов, которые произносят персонажи, через драматургический язык. В общем, в пьесе на сцене находятся «говорящие головы».

А вы помните, что и Сид Филд, и я – почти в каждой теме настаиваем: герой то, что он делает, а не то, что он говорит. Самое страшное, во что может превратиться киносценарий, это смена кадров с постоянно говорящими головами.



Даже в сценариях сериалов, формате, рассчитанном как раз на говорящие головы, мы всегда стараемся усадить эти головы в машины, заставить их работать, красться в темноте, бежать по холоду, тонуть в воде, а иногда красноречиво молчать в то время, когда на экране происходит что-то интригующее. Но о сериалах – потом. Сейчас о сцене и о том факте, что она (сцена) – это все же «условное» место действия, слегка «намеченное», это мощный «образ» места, созданный законами театрального языка.

Иными словами, театр – это особое искусство с древней историей, с железными законами, с особенной формой воздействия на зрителя. И просто так взять и перенести театральную пьесу на экран – то же самое, что, не адаптируя, заставить живых взрослых актеров играть по сценарию тех же анимационных фильмов, где герои летают, прыгают до небес, могут оторвать себе голову, подпрыгнуть и откусить кусочек солнца, и у них всегда по четыре пальца. Потому что это уже будет – язык анимации.

### 3. И не всегда величайшая театральная пьеса может трансформироваться в столь же великий фильм.

Потому что эта пьеса – писалась на условный театральный язык комбинации сцены, действий и реплик. Законы киноязыка всегда будут ограничены рамками языка театрального. Недаром про некоторые сцены в кино говорят – у, театральщина пошла. И, кстати, наоборот – некоторые новшества, заимствованные из



языка кино, которые современные театральные режиссеры пытаются привнести в театральное действие, не всегда становятся органичны этому спектаклю.

Сам Шекспир не раз проклинал ограничения, которые накладывает сцена. В «Генрихе V» он отзывался о сцене как о «жалких подмостках» и «деревянном круге». Он умолял аудиторию: «Игрой воображенья / Прошу восполнить наше представленья» (Генрих V. Акт III. Пролог). Он понимал, что на этих подмостках нельзя воплотить огромную сцену противостояния двух армий, сошедшихся под ясным небом на холмистых равнинах Франции. Только завершив «Гамлета», Шекспир сумел преодолеть ограничения, накладываемые сценой, и создать произведение театрального искусства.

#### **4. Но не факт, что из Шекспира, живи он в наше время, получился бы хороший кинодраматург.**

Потому что кино-мышление и театральное мышление – это абсолютно разный взгляд на мир. Но, может быть, относительно Шекспира я ошибаюсь! Кстати, один из популярнейших фильмов нашего (моего, во всяком случае) советского детства, фильм «Вам и не снилось» - я бы назвала ни чем иным, как экранизацией все того же Шекспира. Поскольку повесть Галины Щербаковой «Роман и Юлька», по которой поставлен фильм (то есть, он уже и есть экранизация) это те же «Ромео и Джульетта» Шекспира. Я хочу сказать, что такая интерпретация – тоже имеет право на жизнь.

В любом случае, пьеса, как исходный материал для экранизации, имеет другую форму, но подходить к нему надо так же, как к экранизируемой книге. Потому что никаких «облегчающих моментов» в адаптации пьесы – нет.

#### **5. Пример удачной адаптации театральной пьесы.**

А вот в казахском кино совсем недавно появилась картина, которую я считаю одной из наиболее успешных – в формате экранизации (адаптации) театральной пьесы. Это картина режиссера Игоря Пискунова «Раз в неделю», поставленная по пьесе Джефа Барона «Визиты к мистеру Грину».

Молодой перспективный сотрудник банка превысил скорость на дороге и чуть не сбил 86-летнего мистера Грина. По приговору суда молодой человек должен либо провести шесть месяцев в тюрьме, либо еженедельно посещать одинокого старика, безвозмездно оказывая ему всевозможную помощь.

Эти визиты кардинально меняют жизнь этих двух человек. Казалось бы, два человека в кадре в одной комнате. Театр в чистом виде. В чистейшем! Тонкая пьеса, пронизанная мягким юмором.

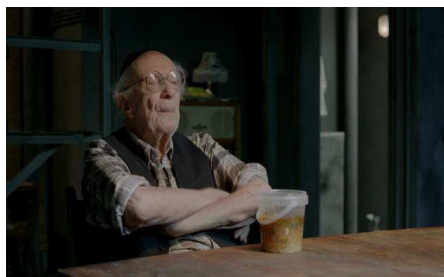
Прекрасно выписанные характеры, замечательные роли. Идеальная бенефисная роль для актера старшего поколения Юрия Померанцева...

Но что мы видим? Начиная с декорации, света, костюмов и - как бы это объяснить? - лапароскопической что ли степени проникновения в нутро зрителя (а это бывает только в кино) на экране, в одной комнатке с двумя актерами – это самое Кино (с большой буквы) бьет по сознанию зрителя с мощностью самых навороченных киношных блокбастеров.

Попробую еще раз объяснить. Это получилось кино, которое хочет показать театр нашей жизни, в который она и превращается. Но этот маленький театр – как крошечная планета в круговерти огромной жизни, которое это кино едва сдерживает. В любом случае, надо смотреть. Я бы даже вставила это кино в учебник по кинодраматургии в разделе «адаптация театральной пьесы».

#### **6. На премьере фильма, признаюсь честно, я плакала.**

Я, человек, который в силу многих причин терпеть не может театр и обожает кино. На этой же пьесе в театре я бы извертелась.





А здесь рыдала и думала: о человеческой старости, об еврейском одиночестве, о геях и не геях, о nepозволительной простоте и в то же время бездонности жизни. Даже декорация квартиры, которая намеренно выстроена как «декорация» – а ведь фильм мог бы сниматься и в реальной квартире – она все равно киношная! На уровне декораций «Однажды в Америке». Помните бар, как бы срисованный со знаменитой картины Эдварда Хоппера «Полуночники»?

Я даже где-то писала, что художник картины Бопеш Жандаев материализовал самую маленькую, но самую гениальную, на мой взгляд, декорацию в истории казахского кино. Эдакий космический лофтик-каморка, где вполне удобно как повеситься, так и вознестись мессией!

Это я и называю хорошей адаптацией пьесы.

А теперь выкладки Сида Филда:

Для того чтобы адаптировать пьесу для сценария, вы должны визуализировать некоторые события, которые в ней упоминаются или описываются. Пьеса построена по законам театральной драматургии. В таких пьесах, как «Трамвай “Желание”» и «Кошка на раскаленной крыше» Теннесси Уильямса, «Смерть коммивояжера» Артура Миллера или «Долгий день уходит в ночь» Юджина О’Нила, действие происходит на сцене, в декорациях, а актеры говорят, обращаясь к себе или друг к другу. Вы увидите это в любой пьесе, будь то «Проклятье голодающего класса» Сэма Шепарда или «Кто боится Вирджинии Вульф?» Эдварда Олби, или один из шедевров Ибсена.

## 7. Действие пьесы выражается через слова.

Вам же необходимо показать его - визуально. Для этого, возможно, придется добавить сцены и диалоги, которые были только упомянуты в тексте, а затем структурировать, сконструировать и записать их таким образом, чтобы они подводили зрителя к главным сценам, происходящим на подмостках. Исследуйте диалоги в пьесе, поищите способы расширить действие визуально.

Пьеса и фильм существуют отдельно друг от друга, но каждое из этих творений – это дань труду и драматурга, и режиссера.



Теперь предположим, что вы адаптируете для сценария чью-то биографию. Чтобы сценарий, касающийся биографии человека (не важно – живого или ушедшего), эффективно работал, он должен быть избирательным и сфокусированным на небольшом числе эпизодов. Помните, что жизнь вашего персонажа – это только часть биографического сценария.

Так, в сценарии фильма «Амадей», который написал Питер Шеффер, рассматривается лишь несколько эпизодов из жизни Вольфганга Амадея Моцарта и его отношений с Антонио Сальери.

## 8. Выбирайте из жизни персонажа лишь несколько случаев или событий.

А затем соединяйте их в драматургическую сюжетную линию. Для примера рассмотрим фильм «Ганди». Сценарист Джон Брайли рассказывает историю этого современного святого, сосредоточив внимание на трех этапах в жизни Ганди. Во-первых, на времени, когда он был молодым студентом-юристом и на себе испытывал гнет англичан, поработивших Индию; во-вторых, на времени, когда он начал практиковать свою философию ненасильственного протеста; в-третьих, на периоде, когда он пытался установить мир между мусульманами и индусами.

Другими примерами того, что из жизни персонажей нужно выбирать только несколько случаев, а затем переходить к их кинематографическому воплощению, могут также служить такие фильмы, как «Лоуренс Аравийский» (авторы сценария Роберт Болт и Майкл Уилсон), «Гражданин Кейн» и другие.

Несколько лет назад одна из моих студенток, - рассказывает Филд, - Получила права на написание сценария фильма о жизни первой женщины – редактора крупной столичной газеты. Она попыталась затолкнуть в сюжет все: юные годы, «потому что они очень интересны»; ее замужество и рождение



детей, «потому что у нее был такой необычный подход к браку»; первые годы ее работы в качестве репортера, когда она написала несколько крупных материалов, «потому что они были совершенно захватывающими»; наконец, рассказ о том, как она стала редактором, «потому что это ее прославило».

### **9. Это не была история, это была хронология – и это было скучно.**

Я пытался убедить студентку сосредоточиться только на некоторых событиях из жизни этой женщины, но она была слишком тесно связана с темой, чтобы посмотреть на нее объективно. Поэтому я дал ей упражнение: попросил на нескольких страницах изложить сюжетную линию. Она вернулась с двадцатью шестью страницами, на которых была описана только половина жизненного пути ее персонажа! Это не была история, это была хронология – и это было скучно. Я сказал ей, что материал не годится, и предложил сосредоточиться на одной-двух ступенях карьеры редактора. Неделю спустя она вернулась и сказала, что она не смогла выбрать «правильные» истории. Измученная собственной нерешительностью, она впала в уныние и депрессию и, наконец, в отчаянии сдалась.

Она позвонила мне в слезах через несколько дней. Я предложил ей вернуться к материалу, выбрать три наиболее интересных события в жизни женщины (работа сценариста, как вы помните, это отбор и выбор), а в случае необходимости просто поговорить с самой этой женщиной и спросить ее, какие события своей жизни и карьеры она считает самыми интересными. Студентка так и поступила, и ей удалось создать сюжетную линию, основанную на том, как женщина подавала новости, что и привело к ее назначению на должность редактора. Это стало «зацепкой», основой всего сценария.

### **10. У вас есть только 120 страниц, чтобы рассказать свою историю.**

Поэтому тщательно отбирайте события, чтобы они подчеркивали и иллюстрировали сюжетную линию хорошими визуальными и драматургическими компонентами. Сценарий должен быть основан на драматургическом предназначении героя. В конце концов, исходный материал есть исходный материал. Это отправная точка, а не самоцель.

Почему-то именно журналистам особенно трудно дается преобразование статьи или новости в сценарий. Возможно, причина в том, что методы построения драматургической сюжетной линии в фильме противоположны тем, что используются в журналистике.

Журналист, приступая к заданию, идет путем сбора фактов и получения информации. Он просматривает источники и берет интервью у людей, связанных с данным делом. Только после того, как журналист соберет все факты, он сможет понять, что произошло. Чем больше фактов журналист смог собрать, тем больше информации у него есть. Другое дело, что он может использовать некоторые из фактов, все факты или ни один из них. После того как он собрал факты, он формулирует свою точку зрения на проблему, а затем пишет историю, используя только те факты, которые подчеркивают и поддерживают его понимание происходящего. Такова хорошая журналистика.

### **11. Но факты поддерживают историю и в сценарии; можно даже сказать, что они создают эту историю.**

Так в чем же разница? А в том, что в журналистике вы идете от частного к общему; вы собираете факты, а затем строите историю. При написании сценария вы поступаете в точности наоборот, идете от общего к частному. Сначала вы находите историю, а потом подбираете под нее такие факты, чтобы история заработала.

Известный журналист писал сценарий, основанный на спорной статье, которую он написал для национального журнала. В его распоряжении были все факты, но внезапно он обнаружил, что ему очень трудно не воспользоваться частью из них, чтобы драматизировать оставшиеся элементы и сделать из них хороший сценарий. Он застрял на поиске «правильных» фактов и «правильных» данных и потому не смог выйти за пределы первых 30 страниц сценария. Он увяз, запаниковал и, в конце концов, положил на полку потенциально очень хороший сценарий.

Он не мог позволить статье быть статьей, а сценарию быть сценарием. Он хотел быть абсолютно верным исходному материалу, а такой подход не работает.

### **12. Многие люди хотят написать кино- или телесценарий на основе журнальной**



### или газетной статьи.

Если вы собираетесь адаптировать статью для сценария, вы должны подойти к ней с точки зрения сценариста. О чем эта история? Кто главный герой? Какова будет концовка? Возможно, речь идет о человеке, который задержан, отдан под суд по обвинению в убийстве, а затем оправдан – и только мы после суда знаем, что он действительно виновен? Или это история о молодом человеке, который проектирует и строит автомобили, участвует на них в гонках и, в конце концов, становится чемпионом? Или это фильм о докторе, который ищет лекарство от диабета? Или об инцесте? О ком эта история? О чем эта история? Только ответив на эти вопросы, вы сможете представить свой рассказ в виде истории с драматургической структурой.

При адаптации статьи или рассказа для кино- или телесценария возникают юридические вопросы. Прежде всего вы должны получить разрешение на то, чтобы написать сценарий. Это означает, что вы должны получить от причастных к истории людей права на нее. Для этого нужно вступить в переговоры с автором, его агентом, журналом или газетой. Как правило, люди готовы сотрудничать в попытках перенести свои истории на кино- или телеэкран. Но в любом случае, если ваши намерения серьезны, нужно проконсультироваться с адвокатом, который специализируется на этих вопросах, или с литературным агентом.

### 13. Не попытавшись писать, вы никогда не узнаете, способны вы на это или нет.

Впрочем, вы можете написать сценарий или первый набросок, даже зная, что без получения прав нет никаких шансов его продать. Если материал чем-то привлек вас, вы можете попробовать написать сценарий, основанный на статье или рассказе, чтобы посмотреть, как это у вас получается. Если получается хорошо, то можно показать его заинтересованным людям. Не попытавшись писать, вы никогда не узнаете, способны вы на это или нет.



Существует универсальное правило для всех сценаристов – независимо от того, делают они адаптации либо начинают писать с нуля. «Просто продолжайте писать! – говорит Стюарт Битти. – Главное, что вы можете сделать как писатель, – это писать, писать и писать. Я часто говорю начинающим сценаристам, что один из самых ценных товаров в Голливуде – это дешевый талант. Вот им и являетесь вы, начинающий писатель. Неверно думать, что в гильдию сценаристов невозможно пробиться: многим это удается.

И ваша цена, цена дешевого таланта, – это достойная цена. Читайте и перечитывайте великие сценарии. Читайте «Китайский квартал». И не сдавайтесь».

Вдохновляющие слова, правда?

Итак, в чем же состоит искусство адаптации?

НЕ быть верным оригиналу! Книга – книгой, пьеса – пьесой, статья – статьей, а киносценарий есть киносценарий. Адаптация – всегда оригинальный сценарий, основанный на другом материале. Это просто разные формы. Как яблоки и апельсины.

**Основные термины:** адаптация, экранизация, театральная пьеса, картинка, действия, диалоги, киноязык, драматургический язык, «говорящие головы», сцена, язык анимации, кино-мышление, театральное мышление, сюжетная линия, адаптация биографии, адаптация статьи, дешевый талант, гильдия сценаристов.

### 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. Слип Пресс «Как пишут и продают сценарии в США»
6. Уильям Индик «Психология для сценаристов»