



# Александр Наумович Митта

## Кино между адом и раем

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=147495](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=147495)*

*Митта, А.Н. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасае, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... : АСТ; Москва; 2014*

*ISBN 978-5-17-078388-5*

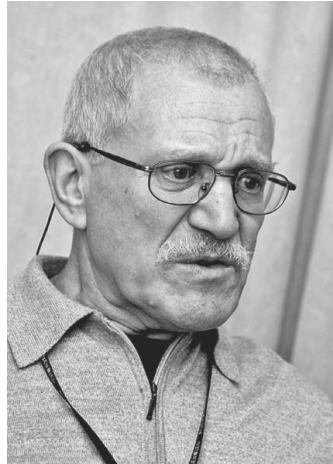
### **Аннотация**

Эта книга и для человека, который хочет написать сценарий, поставить фильм и сыграть в нем главную роль, и для того, кто не собирается всем этим заниматься. Знаменитый режиссер Александр Митта позволит вам смотреть любой фильм с профессиональной точки зрения, научит разбираться в хитросплетениях Величайшего из искусств. Согласитесь, если знаешь правила шахматной игры, то не ждешь как невежда, кто победит, а получаешь удовольствие и от всего процесса. Кино – игра покруче шахмат. Эта книга – ключи от кинематографа. Мало того, секретные механизмы и практики, которыми пользуются режиссеры, позволят и вам незаметно для других управлять окружающими и разыгрывать свои сценарии.

# Содержание

Часть первая	5
Глава 1. Базовые принципы формы	5
От Шекспира до Толстого	5
«Формула успеха» и форма драмы	6
Почему Лев Толстой терпеть не мог Шекспира	9
Коллективный Лев Толстой	13
Глава 2. Стратегия вовлечения	17
Аудитория и фильм	17
Первый шаг	18
Любопытство – ворота любви	18
Второй шаг – сопереживание и симпатия	21
Гамлет – это я	21
Третий шаг – идентификация, эмпатия	22
Общие базовые ценности	22
Волшебное время Эйзенштейна	26
Саспенс или удивление	27
Часть вторая	29
Глава 3. Драматическая ситуация	29
Выбирайся из безвыходных положений	29
Драматическая ситуация как боль характера	34
Как начинать историю	36
Альтернативный фактор	36
Удар по самоуважению	37
Профессиональный провал	39
Физический вред	40
Угроза смерти	40
Угроза жизни семьи	41
Угроза жизни популяции	41
Угроза человечеству	41
Архетипы в драматических ситуациях	42
Глава 4. Конфликт	47
Борись лицом к лицу, победи лоб в лоб	47
Развитие драматической ситуации в конфликте	51
Развитие конфликта в исполнении	54
Разность потенциалов	55
Ориентиры для конфликта	57
Барьеры в конфликте	59
Три ступени в рай или в ад	59
Конец ознакомительного фрагмента.	64

**Александр Митта**  
**Кино между адом и раем**  
***Кино по Эйзенштейну, Чехову,***  
***Шекспиру, Куросаве, Феллини,***  
***Хичкоку, Тарковскому...***



Иллюстрации А. Митты Издание второе, дополненное и переработанное

© Митта А.Н., 2011

© ООО «Издательство Астрель», 2014

## Часть первая

# Сделай классное кино

*Смех, жалость, ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством.*

*А. С. Пушкин*

*Смешить, пугать и вызывать слезы сострадания – это кино делает лучше всего.*

*Стивен Спилберг*

## Глава 1. Базовые принципы формы

### От Шекспира до Толстого

Все талантливые люди талантливы по-разному. Если вы хотите открыть своему таланту путь к тем, кто вас поймет и оценит, эта книга вам поможет.

Эта книга для человека, который хочет написать сценарий, поставить фильм и сыграть в нем главную роль.

А пока вы размышляете, когда этим заняться, эта книга позволит вам получать больше удовольствия от фильмов. Согласитесь, если знаешь правила шахматной игры, то не ждешь как невежда, кто победит, а получаешь удовольствие во время игры. Кино – игра покруче шахмат. Зрители в ней – наши партнеры, и любой фильм хорош настолько, насколько хорошо мы его сыграли вместе с вами. Изучите правила игры и получайте удовольствие.

Эта игра всегда имеет несколько уровней. Конечно, самый простой первый, когда зритель скользит по поверхности.

Я слышал, как зритель первого уровня вышел с «Гамлета» со словами:

– Ну и кино – шесть трупов сразу!..

Что тут возразить? Покойников на самом деле еще больше. Такой зритель сам себе пират. Он срывает с фильма перстни и топит в себе его бессмертную душу.

Через нас с утра до ночи потоками идут фильмы по 6–10 каналам TV одновременно. Они не задерживаются в сознании: один вытесняет другой, чтобы тут же быть вытолкнутым третьим. В бесполезную жвачку превращаются хорошие продукты.



Но если вы попадете на второй уровень, многие фильмы откроют вам двери в свои сокровищницы. То, что я хочу вам дать, – это ключ, которым открывают заветные двери.

Не совсем обычный ключ: от входа в студию художника.

Представьте, что вы тайно проникли в мастерскую Микеланджело. Видите Моисея и «Ночь», наполовину спрятанные в камне. Волнующее приключение? Нравится? Тогда счастливого пути!

Драма – это мир идей. Каждый сценарий толкают вперед десятки идей. В основу каждого фильма положены сотни идей. Но в каждом деле есть немного фундаментальных идей,

которые лежат в основе всего. Это относится и к драме, частью которой является кинематограф.



Как-то знаменитый французский эссеист Поль Валери спросил у Альберта Эйнштейна: «Скажите, как вы записываете ваши идеи? У вас есть записная книжка или вы набрасываете ваши озарения на крахмальной манжете сорочки?» – «Идеи, знаете, приходят редко. Я их все помню», – ответил Эйнштейн. Для эссеиста Поля Валери парадоксальная связь двух разрозненных явлений является идеей. Для Эйнштейна идея – это что-то, фундаментально объясняющее принцип, по которому функционирует наш мир.

Основополагающие идеи нашего искусства не делят его на высокое искусство и низкое развлечение. Идеи массовой индустрии развлечений родились не в кабинетах киномагнатов. Они рождены гениями – Станиславским, Эйзенштейном, Чеховым, и задолго до них – Шекспиром, Аристотелем и такими же гигантами. Этим идеям немного.

Индустрия развлечений лишь использует и успешно развивает фундаментальные идеи драмы.



Как сказал один исследователь драмы: «Из того факта, что коммерческие драмы создаются по определенным рецептам, совсем не следует, что хорошие драмы создаются по другим рецептам». Сказано по-английски осторожно. Но можно сказать грубее: «Шекспир и телесериалы функционируют по одним и тем же базовым принципам, лежащим в основе каждой драматической конструкции».

## «Формула успеха» и форма драмы

«Формула успеха» – это сочетание слов я привез из Японии в семидесятых годах прошлого века. Связано это было с мелодрамой «Москва, любовь моя», которую «Мосфильм» снимал вместе с Японской компанией «Сигото».

В центре фильма была японская звезда, прекрасная актриса Курихара Комаки, любимица всей японской молодежи. Простая и трогательная история: японская балерина приезжает в Москву, влюбляется, танцует в Большом театре и неожиданно умирает от лейкемии.

Японцы в работе до того приятны, что не описать. Во-первых, дружны как единая семья. Во-вторых, никто не сидит без дела ни минуты. Надо переставить кадр – все от продюсера до осветителя кидаются, и вмиг рельсы уложены, прожектора перекачаны, а в те годы они весили по 200–300 кг. И на работе кормят, чего советская власть никак не могла освоить.

В гостинице, где нас разместили, маленькие номера, каждый? как стальная мыльница, был составлен из двух половинок. Причем все: кровать, тумбочка, стол, стул и туалет были выбиты в едином теле. Над туалетом на комиксе было нарисовано в картинках – как с ним взаимодействовать: на четвереньки не садиться – это зачеркнуто, садиться как на стул, сняв штаны, и по завершении нарисовано, как использовать туалетную бумагу. Русских объяснений не было, видимо пояснялось японцам. Но одна подробность озадачивала: телевизор был прикован к столу железной цепью. Это в Японии, где честность абсолютная?



Разгадка всему появилась на рассвете. В пять утра я увидел, как на рынке только что отловленных тунцов разгружают с подплывающих катеров, с криками продают на аукционе, и развозят по ресторанам. В хребет каждого воткнута табличка с часом улова. До тарелки едока должно пройти не больше четырех часов. Гостиница стояла около рынка и, видимо, предназначалась для самых отдаленных крестьян с гор и побережий.



В Японской киногруппе работали по 14 часов, в России раньше строго по 8 часов. Что дало японцам повод сказать на прощальном обеде: «Спасибо, это наш лучший отдых во время работы».

Но вернулись из России на премьеру, и все ждут волшебного мига, что скажет компьютер (это в 75 году прошлого века). Предварительно было заказано восемь кинотеатров на шесть недель. Для нас в то время это вообще ничто, «Экипаж» в СССР печатали в два тиража по 2600 копий. Но Япония, наверное, потому и богата, что все считает заранее.

Японцы подготовили компьютерную программу, чтобы точно было ясно, сколько и где надо показывать фильм. Тогда, в 70-е годы, это было еще в диковинку, по крайней мере для нас.

И к субботней премьере два кинотеатра в двух городах Токио и Осака стартовали в один час, в одну минуту. С программой: как покупали билеты – заранее и в день показа, семейные и холостые, в дождь и солнце, по утрам и к вечеру.

В три часа два продюсера застыли у телефона. Он зазвонил и сообщил что-то, отчего они покраснели как ошпаренные и стали шипя кланяться друг другу. Переводчик у нас был с коммунистическим настроем, он говорит: «Смотрите, вот так капиталисты богатеют».

Оказывается, компьютер им выдал ошеломляющий ответ – 46 кинотеатров, 16 недель. Ничего похожего они не ждали. Но верят в компьютер как в Бога. И тут же без паузы называют по разным городам, один скупает кинотеатры с кинофильмами, оплачивает все время показа, другой заказывает в лаборатории недостающие копии нашего фильма, чтобы поставить их вместо тех, что были.

А я с частью группы возвращаюсь на премьеру в Токио. Но помещают меня уже не в стальную мыльницу с телевизором на цепи, а во что-то невероятное. В самом центре Токио в районе Гинза «Принц Отель», что-то типа для японских олигархов. Спальня размером с кинозал. В ванной полотенца меняют три раза в день, каждый раз другого оттенка. Прямо за окном огромные афиши нашего фильма – Курихара Комаки в объятиях русского блондина-красавца. На завтрак в номер два официанта привозят две тележки с разносолами. А вечером прием на две сотни гостей. В центре ледяная пагода, и на всех ее этажах шевелятся полуживые съедобные гады. «И все это, – простодушно думаю я, – по поводу моего фильма!» Спрашиваю у посольского приятеля: «Может, по российскому обычаю сказать какой-то тост, приветствие, все-таки такое внимание?» А он мне: «Не дергайся. Ешь, пей. Ты ночью спать пойдешь, а они до утра будут догуливать. И все по твоему поводу».

– То есть?



– А у них хорошие законы. Пока иностранный партнер в стране, можно списать на его прием 20 % от налога на доход. Похоже, доход свалился сверх всякой меры, надо успеть потратить. Так функционирует весь развлекательный район Гиндза – тысячи ресторанов допоздна принимают гостей. И это все фирмы и бизнесы.

Утром я подошел к окну и увидел прямо внизу очередь из восторженных девочек километра на полтора. И она не убывает. Прошелся вдоль очереди, чувствую себя именинником.

Помогал нам доброжелательный режиссер Ямамото-сан. Спрашиваю его:

– Как любой режиссер, я свои картины люблю. Но по правде сказать, у меня были по искусству и покруче. Как-то талант фильма и его необычный успех не находятся в полном соответствии.

Он с удивлением смотрит на меня.

– А какое отношение талант имеет к успеху?

– Как какое? Принято думать, что у талантливого фильма успех должен быть больше.

– Это вредное заблуждение. Все равно что считать, что длинная вещь должна быть тяжелой, а короткая легкой. Удочка, она же не тяжелее утюга? У вашего фильма успех потому, что в основу положена отличная **«формула успеха»**.

– Чего? – спрашиваю я. Тут он изумлен.

– Вы хотите сказать, что снимали фильм, не зная его формулы успеха?

– Первый раз слышу.

Ямамото-сан понимает, что мне надо объяснить суть дела на простых примерах, желательно с картинками. И говорит:



– Как вы думаете, если бы в Советском Союзе был снят фильм о безумной любви Юрия Гагарина и английской королевы...

– Это невозможно! Гагарин – наша святыня.

– Ну а королева может в него влюбиться?

– Королева может делать все, что хочет.

– А как вы думаете, если не нарушить вашу национальную святыню для успеха такого фильма, что самое важное?

– Ну, если Юрий Гагарин похож, и королева похожа, наверное это главное.

– Конечно! – радуется Ямамото. – Это и есть «формула успеха». В вашем фильме любимца Японии, нежнейшая хризантема, цветок сакуры в объятиях русского медведя. И это интересно увидеть каждой ее поклоннице. А их миллионы.

И я вспоминаю, что ту самую сцену, где Курихара Комаки в объятиях, я хотел пере-снять. Но продюсеры сказали – все что угодно, кроме этой сцены. Оказывается, сцену снял фотограф, и она уже пошла в работу. И к нашему приезду на завершение, задолго до выхода фильма на экраны, тысячи этих объятий заклеивали собой все заборы.

В этой «формуле успеха» у режиссера достаточно скромное место. Сейчас много главных по этому делу: мастера маркетинга, дистрибьюции, менеджмента, маркенчайзинга и всякого такого...

Но эти рекламные трюки не наше дело. Нам надо рассказать внятную историю с началом, серединой и концом. Как ее когда-то определил философ Аристотель и поддержал



Шекспир. У драмы должна быть форма. **Не формула, а форма.** Она помогает выразить вашу идею, и зарядить зрителей эмоциями. Предел нашего успеха в рассказывании истории – довести эмоции зрителей до максимума, который с древнегреческих времен называется **«катарсис»** – очищение души через страх и сострадание.

С этого можно начать разговор о сути нашего дела.

Она не так проста, как **«формула»**, но без трюков и обманов.

Наверное, лучше всего об этой форме сказал Ингмар Бергман: «Мы вначале имеем интеллектуальный замысел. И наша задача опустить его в область сердца, не задерживаясь по дороге в области мозга». То есть «наше дело – обмен эмоциями со зрителями» – это сказал Лев Толстой. Об этом мы будем говорить, разбирая форму драмы.

В нашем деле главное, конечно, воображение, фантазия. Она должна убеждать, как сама жизнь. Но кое-что полезно знать. Все таки мы усаживаем миллионы людей в темных залах. И они, дружно вытянув шеи, смотрят на то, что мы им показываем. И волнуются, и смеются, как один человек, и если с фильмом повезет, жизнь покажется им полней, разнообразней, ярче.



И тут не меньше таланта важно умение. Проще сказать, ремесло. Оно помогает таланту избежать наиболее распространенных ошибок.

Нильс Бор – великий физик – говорил о таланте: «Сумасшедшая теория, но недостаточно сумасшедшая, чтобы быть верной». Уверенное ремесло раскрепощает безумие таланта, дает ему зеленый свет.

Об этом книга, она не теоретическое размышление, а практический советчик: вот молот, вот гвозди, как забить гвоздь с одного удара.

Я знаю успешных покорителей рынка. Они изворотливы. Но форма драмы складывается не из «формул», а из любви, волнений, ярости и сути. Вся эта книга разбирает скелеты фильмов, чтобы понять, как конструкция внутри истории помогает сложным, противоречивым характерам завоевать внимание и любовь зрителей. Эта книга что-то вроде прагматического руководства – вот молоток, вот гвозди – забивай их в доску.

## Почему Лев Толстой терпеть не мог Шекспира

Знаете ли вы, что Лев Толстой на дух не принимал Шекспира? Чехов, смеясь, рассказывал:

– Он не любит моих пьес. Он сказал: «Вы знаете, что я терпеть не могу Шекспира. Но ваши пьесы еще хуже».

Положим, Чехова-то Толстой не просто любил, а обожал. Рассказ «Душечка» он как-то за один вечер два раза прочел домочадцам вслух (как я его понимаю!). А вот к Шекспиру гений был суров.

«... Прочел «Макбета» с большим вниманием – балаганные пьесы. Усовершенствованный разбойник Чуркин».

«... Прочли «Юлия Цезаря» – удивительно скверно».

«... Какое грубое, безнравственное, пошлое и бессмысленное произведение «Гамлет».

«Чем скорее люди освободятся от ложного восхваления Шекспира, тем будет лучше».

Эта неприязнь кажется необъяснимой. Литературоведы разводят руками, говорят: «Такой вкус». Это про гения? Как можно усомниться в том, что все в литературе он видел острее, чем мы?

Подумаешь, проблема – скажете вы. Но за этой «мелочью» прячется что-то познательней. Поищем, как Шерлок Холмс: сперва нашли окурочок, а потом труп в шкафу.

Чтобы прояснить туман, нам надо понять, чем проза отличается от драмы. Кажется, то и другое – литература. На самом деле между ними пропасть. И на сотню прозаиков хорошо если найдется один хороший драматург.

Прозаик создает картину мира словами, как художник красками. Текст прозы богат разнообразными речевыми оборотами, стиль передает невыразимые тонкости. Прозаик описывает зыбкие настроения, формулирует глубокие и парадоксальные мысли. Такова проза Бунина, Набокова. Главное – в стиле, который создают отточенные фразы.

Текст драмы (в том числе сценария) отличается от прозы как день от ночи. Описания безлики и стереотипны. Диалог функционален. Главное – это увлекательная история, где характеры попадают в затруднительные положения. Поэзия таится в действиях актеров драмы, играют ли они в театре или в кино, в спектакле или в фильме.

Особенно эта разница заметна, когда сравниваешь прозу и драму гения, которого Бог наградил обоими дарами. У Чехова текст рассказов непередаваемо изыскан, а в пьесах только краткие диалоги и простые ремарки. Поэзия где-то внутри. (Мы разберем, где она прячется и как ее оттуда вытащить.)

**Талант рассказчика истории.** Немногие люди обладают талантом рассказчика историй. Толстой и Шекспир оба обладали этим даром. Но для Толстого сочинить историю значило сделать только первый шаг. Романы Толстого – это созданные одним человеком кинофильмы, где точнейшим образом описан каждый кадр. Вы читаете, и в вашем мозгу как будто вспыхнул огромный экран со стереозвуком.

Толстой не только создавал великие характеры, он был режиссером своих романов. Сенсационное зрелище в его фильмах потрясало зрителей новизной.

**Зрелище как элемент истории.** Анна Каренина бросилась под поезд. Ну и что за сенсация? А то, что тогда в России большинство читателей ни разу не видели железной дороги. На всю Россию была одна только что построенная – из Петербурга в Москву. Броситься под паровоз – это было все равно что сейчас сгореть в дюзах космической ракеты. Железный огнедышащий дьявол сожрал нежное тело героини – вот что это было для зрителей «кинотеатра в мозгу», которым являлись романы Толстого. (Вообще-то в 1860-е годы железные дороги в России строились ОЧЕНЬ активно, а роман был написан уже в 1870-е, так что это легенда.)

А знаменитая сцена скачек в «Анне Карениной»! Впервые на экране весь высший свет Петербурга! Зримо, как в суперфильме.

А потрясающие сцены в тюрьме и на каторжной пересылке в «Воскресении»! Впервые на экране так откровенно и яростно вопиет российское бесправие.

Уже не говорим о гигантской массовой сцене Бородинского сражения в «Войне и мире», где десятки тысяч людей превращаются прямо на ваших глазах в окровавленное пушечное мясо. И все показано в деталях, портретах с невероятной фантазией и точностью. В реальном кино до сих пор не снято ни одной сцены, сравнимой с толстовским «кинотеатром в мозгу».

**Сердце истории.** Толстой предлагает роман-кинофильм, а Шекспир сочиняет сердце истории. Вы берете это сердце в руку – оно и через триста лет живое. Шекспир пишет пьесу, потом собирает артистов и говорит:

– Ребята, вот история, давайте вместе разовьем ее в спектакль. Не будем мелочиться: воткнем в сцену палку, на табличке напишем «лес», на другой – «замок». Пусть зритель досочинит, довообразит.



Толстому это решительно не по душе. Но тысячи режиссеров умирают от счастья, когда могут идеи Шекспира развить и превратить в свои. К энергетическому ядру Шекспира прилипает все талантливое. Каждый найдет свое развитие. Для этого и работает драматург: он пишет не для читателей, а для артистов. Итог работы – спектакль, кинофильм, сериал.



Выходит, по сравнению с прозой, где писатель все делает сам, драма – полуфабрикат? Нет, друзья, драма – это такой жанр, она обладает потенциалом самого глубокого проникновения в человеческие характеры (об этом мы еще поговорим). Толстой это прекрасно знал, будьте уверены. Гений проникает в суть вещей глубже, чем мы. Может, в этой глубине спрятана непонятная нам тайна несовместимости?

Кто хорошо помнит Шекспира и Толстого, усмехнется. Ему понятно: Толстой – реалист, у него все как в жизни. А у Шекспира все поэтически преувеличено. Между ним и Толстым – пропасть разных взглядов на искусство. Как бы не так!



**Драма – искусство крайности.** В каждой драматической истории есть свой скелет. Подберемся к скелету какой-нибудь истории Толстого.

Самый реалистический и социально затребованный роман Толстого – «Воскресение». Это кровотокающий срез российской жизни от дворцов аристократии до борделей и смрадных тюрем. Редко какой роман так сильно влиял на умы людей. А какая история лежит в основе? Что в скелете романа?

Молодой красавец граф соблазнил невинную девицу и бросил. Она покатила в пропасть жизни. Ее несправедливо обвинили в убийстве. И тут граф, будучи присяжным в суде, узнает в убийце совращенную им девицу. Он потрясен, хочет ее спасти, жениться – словом, искупить вину. Граф бросает пустую светскую жизнь и следует за Катюшей Масловой, осужденной на каторгу, в Сибирь.

Что-то я не слышал жизненных историй про таких графов. Как будто граф Шереметев женился на крепостной актрисе. Но это совсем другая история долгой и преданной любви. А вот так – спасти девицу из борделя, перечеркнуть свою жизнь, сословие, карьеру... Есть одно место, где такие графы пасутся табунами. И вы его знаете. Это заповедный край бульварной литературы.

Неужели мы, выйдя на охоту за тайной презрения Толстого к Шекспиру, совершенно случайно открыли тайную страсть Толстого к бульварным мелодрамам?



Нет. Мы открыли нечто совершенно иное. Будьте уверены, если бы Толстому понадобилось придумать историю покруче этой, он на раз выдал бы их десяток. Но лучше, чем эта, не придумать. Эта – именно та, что надо. В сильном драматическом сюжете всегда сталкиваются крайности: жизнь и смерть, благородство и предательство, богатство и нищета, отчаяние и надежда. Чем ближе смрадное дыхание ада к ангельским кушам рая, чем плотнее они смыкаются в сюжете, тем глубже пронзает драма душу зрителя. В столкновениях контрастов таится поэтическая мощь драмы. Такая история заставит не отрываясь впитаться в текст. И все идеи автора застрянут в вашем сердце. Именно такая история лежит в основе «Воскресения». Выходит, Толстой сам был поэтом драмы? А как же! На то он и гений.

А что он в таком случае не поделил с Шекспиром? Забудьте. Не играет никакой роли. Гораздо важнее, что мы открыли: в драме действуют универсальные законы для всех, в том числе и для гениев, даже таких разных, как Толстой и Шекспир. (О присутствующих не говорим!)

Для корректности все-таки дождем вопрос: что там случилось между Толстым и Шекспиром? Мое мнение таково: придумав историю, которая схватит зрителей за горло, Толстой сделал правильный, но первый шаг. Если именно такую историю без затей разыграть в Художественном театре тех времен, то Станиславский, великий режиссер и гений правды, вскочит с кресла и завопит на весь театр: «Не верю!» А может, даже упадет с сердечным приступом.



**Катарсис. От Аристотеля до наших дней.** Есть *правила*, которые помогают избежать наиболее частых ошибок. Это правила профессионального, ремесленного опыта. Эти правила облегчают вам работу по привычным алгоритмам. Вот «это» у вас получилось несколько раз, и значит, получится еще раз.

Но *принципы* — это что-то другое. Они подсказывают вашей интуиции необычные решения. Принципы опираются на грамотность, но помогают вам играть с правилами.

*Принципы* соединяют воедино две основы драмы – ваше самовыражение и волнение зрителей. Чем глубже вы постигаете принципы, тем полнее ваш контакт со зрителями. Принципы – это то, что помогает вам двигать зрителей к катарсису.

Схема действительно груба. А нужно, чтобы не только простаки, но и самые взыскательные зрители поверили всему, увидели свет истины и пали на колени с криком: «Грешен! Прости меня, Господи!»

Говоря терминами драмы, зрители должны испытать *катарсис* — очищение путем страха и сострадания чужому горю. Для этого надо мелодраматическую выдумку превратить в трепетную жизнь.

Решение этой задачи потребует долгих месяцев непрерывного труда, оно впитает тысячи маленьких идей и открытий.

Дилетант полагает, что эмоциональные впечатления достигаются в документально-жизненных фактах. Если так, тогда надо читать газеты и рыдать. Там очень крутые факты. Но как-то никто не плачет. Потому что факты для драмы – ничто. Главное – то, как мы работаем с этими фактами. Этим мы и займемся.

Толстой первоначальный замысел развивал до великого романа-кинофильма, снятого один раз и на века. В своем кинофильме он все делает сам. Он сценарист и режиссер, оператор и художник. И все герои от главных до самых второстепенных, мелькающих на горизонте, одухотворены и рождены только его талантом.

А Шекспир полагал, что замысел надо развить так поэтично, чтобы сердце истории пульсировало жизнью и вдохновляло художников на сотворчество. Его пьесы – это энергетический сгусток, сердце фильма или спектакля.



Анна Каренина может быть только одна. Вы смотрите на звезду в этой роли и говорите: «Не похожа!» Потому что Толстой создал ее в романе как живую, предельно точно.

А Гамлетов может быть тысяча, и все разные. Даже женщины играли Гамлета – например, Сара Бернар. Гамлет – гениальное сердце персонажа, гениальный энергетический заряд роли. Два совершенно разных итога в создании истории – у Шекспира и у Толстого. Но оба исходили из универсальных законов драмы, открытых еще Аристотелем (мы о них поговорим).

«Сердце истории» – образное выражение. Оно – эмоциональный центр структуры драмы. Каждая драма имеет жестко сконструированный скелет-структуру. Этот факт – большое разочарование для любителей свободного полета поэтических фантазий.



**Структура** – вот основа каждой драмы, от древних греков до наших дней. Она контролирует развитие эмоций зрителей до максимально возможной степени. И вы по личному опыту знаете, что никакое другое искусство не может увлечь и возбудить вас на полтора часа так, как хороший кинофильм или спектакль. В самом центре бьется сердце истории, рожденное драматургом и режиссером.

Поэтому первый совет: *начинайте, как Шекспир, а завершайте, как Лев Толстой*. То есть начните историю, кардиограмма которой бьется между жизнью и смертью, надеждой и отчаянием. А завершайте фильм с максимальной тщательностью малейшей детали.

Хорошенький совет. Остается прояснить, как это – стать Шекспиром? Честно скажу. Шекспирами вы не станете. Толстыми тоже.



Но вы поймете законы, по которым хаотическая энергия жизни превращается в стройное здание драмы.

В драме много места занимает творческая интуиция. Много, но, заметим, не все. Есть принципы, которые не сковывают воображения, а, наоборот, раскрепощают его. Принципы драмы возносят вашу интуицию в чистое небо творчества, дают вам крылья и указывают путь к цели.

## Коллективный Лев Толстой

Любое творчество – это диалог художника с миром. Он по одну сторону, все остальные – по другую. Одинокий художник перед холстом, композитор у рояля, писатель – перед листом бумаги или компьютером.

А в драме нас всегда много. В театре, может, и не так много – десяток-два. А в кино?! Это просто Вавилон! Посмотрите в конце любого фильма на длинную вереницу титров – это все одна команда. Вы не можете без нее шагу ступить.

Самый универсальный гений кино – Чаплин, он был продюсером, сценаристом, режиссером, звездой-актером, композитором, монтажером и наверняка еще кем-то. Как минимум известно, что он любил вечерами обучать молоденьких актрис, то есть был большим педагогом. Но с ним на съемках работала команда – оператор, ассистенты, звукооператоры и многие другие.

Орсон Уэллс – другой универсал. У него не было денег на фильмы, он всю жизнь искал их. Однажды, подрабатывая лекциями, он приехал в провинциальный университет и обратился к полупустому залу: «Дамы и господа! Я известный кинорежиссер, театральный режиссер и радиорежиссер. Я писатель: пишу сценарии и пьесы; я актер – играю главные роли в кино и в театре. И я не понимаю, почему меня здесь так много, а вас так мало».

Чтобы собрать зрителей на фильм, нужны агенты и прокатчики, директора кинотеатров, хозяева телевидения, адвокаты... Если еще и их поминать в титрах, то для музыкального сопровождения вереницы имен понадобится песенка в три куплета.

Режиссеру вполне хватает его команды. Как ее воодушевить?

Я верю в позитивный опыт дружбы. Но в кино он, увы, не всегда является нормой. Слишком яркие личности связаны общим делом и слишком разные.

На одной премьере я увидел обычную, в общем, картину: режиссер и сценарист взялись за руки, подняли их вверх и, улыбаясь, во все стороны кланяются аплодирующим зрителям.

– Счастливые, – сказал я соседу. – У них все есть: талант, успех, дружба.

– Да? Сейчас пойдем на банкет, последи, сколько раз один из них подойдет к другому. Я точно знаю сколько. Могу поспорить.

– Сколько? – спросил я.

– Ни разу...

– Шутишь...

– Да. Один из них сказал мне о другом: «Говорят, что я его ненавижу. Какая чушь! Как можно ненавидеть человека, который заслуживает только одного – презрения?! Я борюсь не с желанием его ударить. Нет! Нет! Я борюсь только с тошнотой. Единственное, что меня утешает, это то, что вырвет меня именно на него. Впрочем, он этого даже не заметит. Потому что сам состоит из рвоты... Все его идеи уже были кем-то однажды съедены и переварены». И так далее. А теперь еще раз посмотри на их улыбки.

Мрачная картина? Конечно. Кое-что я, признаюсь, преувеличил. Однако не слишком много.

Давным-давно я был студентом ВГИКа. К нам в гости приехал известный сценарист Андре Спаак. С ним работали знаменитые режиссеры, у него были успешные фильмы.

Он казался нам пришельцем из какого-то заоблачного мира, где блещут звезды и люди плавают в бассейнах успеха. Но сценарист был грустным, делился опытом неудач и в конце концов махнул рукой: «Ах, кино – это вообще такой вид сотрудничества, где каждый последующий стирает следы работы предыдущего». Память меня может подвести, но, по-моему, он процитировал слова своего друга Чезаре Дзаваттини. Если основоположник неореализма, священная корова итальянского кино, Чезаре Дзаваттини и преуспевающий европейский сценарист думают одно и то же, значит, для этого есть немалые основания.



Это негативное описание итога пути, где все участники относятся к фильму как к части своей личности, как к самовыражению. «Зачем ты изуродовал моего ребенка?!» – говорит один другому. И каждый уверен, что ребенок его.



Среди начинающих довольно часто возникает один стереотип властного творца – «гения», который хочет контролировать все до последней мелочи. Он проклинает бестолковых сотрудников, получает в спину угрюмые взгляды и, что печальнее, инфаркты и нервные срывы. Иногда у них получается хорошее кино.

Но чаще, гораздо чаще великий итог возникает, когда множество счастливых людей могут честно поздравить друг друга на премьере и каждый имеет право сказать по крайней мере жене или подруге: «Это мой фильм!» Ну, режиссер-то, конечно, знает, что это его фильм.

Но это относится к профессиональному итогу. Бывает и другой. Как-то я снимал кино в Африке, в Уганде, и увидел такую картину: стадо обезьян налетело на мандариновое дерево. Обезьянки хватили мандарины, надкусывали и выбрасывали, хватили новые, надкусывали и выбрасывали. Им казалось, что следующий слаще. Через пару минут стая сорвалась и убежала. Под опустевшим деревом валялась куча надкусанных мандаринов. Это стадо напоминает мне действия безграмотного «гения» – оно так же деструктивно.

Дилетант хватается за все и ничего не может довести до ума.

Но есть в искусстве что-то, что, кажется, стоит за пределами грамотности. «Свежая кровь», интуиция нового поколения, убеждение, что ты можешь сказать новое слово. Это невозможно сделать без профессионального контроля за созданием фильма.

Проблему всех поколений режиссеров сформулировал Феллини:

«Режиссер – это Колумб на корабле. Он хочет открыть Америку, а команда хочет домой». Как увлечь матросов? Это большое дело.

Минимум вы должны знать, что контролируете только вы. **Профессия – это и есть умение держать что-то под контролем.** Не все, а главное. По этому поводу режиссер и писатель, умом которого я восхищаюсь, Дэвид Маммет сказал студентам в первой лекции:

**1) Объяснить о чем эта сцена: что в центре конфликта.**

**2) Показать оператору, куда поставить камеру**

**3) Объяснить актерам, какие у них действия и что им грозит. После этого надо улыбаться.**

**После этого надо улыбаться.**

Классно сказано.

Что надо знать актеру? Не много. Какие у него действия? Что ему грозит? Почему он должен делать это именно сейчас?

Определите действия актера, развивая ваш замысел сцены, но не контролируйте его эмоции. Эмоции – это актерская территория, его талант, его свобода. Дайте ему шанс играть. Помогайте актеру развивать его эмоции в действиях.

2. Покажите оператору точку съемки, скажите, что хотите получить – угрозу, счастье, холод, – и он сам осветит ее волшебным светом своего умения.

3. Все должны быть уверены: Колумб знает, как доплыть до Америки, поэтому улыбайтесь и воодушевляйте.

Но если вдуматься, то это совет, который легче дать, чем выполнить. Он нуждается в опыте ремесла.

Похожий совет, но честнее, дал молодым писателям Исаак Бабель: У писателя на полке должно стоять немного книг. Всего десять-пятнадцать. – Какие? – заорали молодые писатели. – О! Для этого надо прочесть тысячи книг.

Иначе говоря, никакие советы не исключают путь личного опыта.

Вернемся к Феллини. Вы на корабле, рука на штурвале, и вы улыбаетесь матросам. Этого мало. **В фильме не только артисты, но и все сотрудники должны получить от вас роли.** Что это значит?

Как-то в молодые годы я пригласил в фильм легендарного звукооператора. Он пришел, но ничего героического не совершает. И я говорю Ролану Быкову, который его порекомендовал: «Что это все говорят: Рабинович! Рабинович! Такой же потухший, как все». А Ролан отвечает:

«Саша, ты его зажег? Роль ему написал? Что ему играть в твоей команде?»

Пишите сотрудникам роли. Дайте им возможность раскрыть свои таланты. Каждый человек мечтает, чтобы его труд помог великому проекту.

Есть пример и покруче. Вадим Юсов – несомненно, лучший оператор целого поколения. Венецианский фестиваль наградил его призом за лучшую операторскую работу. У него множество других наград. Но знаете ли вы, что в молодости через шесть лет работы на «Мосфильме» его уволили со студии за бесперспективность и отсутствие способностей? В этот момент Андрей Тарковский позвал его, и талант Юсова взорвался ослепительным фейерверком в «Ивановом детстве» и «Андрее Рублеве». Малоспособные ремесленники «Мосфильма» не могли дать Юсову роль по его таланту. Он умирал в духоте бездарности. А Тарковский ставил невыполнимые задачи, и Юсов находил необыкновенные по ясности решения. Я начинал рядом с ними и уверен: без Юсова талант Тарковского имел бы другие масштабы.

**Жан Вилар**, французский реформатор театра, сказал: *«В театре коллектив единомышленников может заменить гениальность»*.

Кино – искусство более авторитарное, чем театр, но тезис Вилара действует.

Запомним: в начале пути в вашей руке бьется шекспировское сердце истории. А в конце – огромный коллективный Лев Толстой, преодолев все бури, входит в порт «Премьера фильма».

Великие тени высказались. Напутствия получены. Теперь к делу.





## Глава 2. Стратегия вовлечения

### Аудитория и фильм

Попробуйте сесть на полтора часа перед стеной и, глядя на нее, концентрироваться на чем-то одном, важном для вас. Ничего не выйдет, вы довольно быстро начнете отвлекаться, скучать и чувствовать принуждение. Именно это и происходит на фильмах, которые вам неинтересны. Человеку не свойственно просто так войти в состояние длительной концентрации.

Но создателям фильма необходимо именно это. Аудитория должна погрузиться в фильм.



Дилетант полностью поглощен проблемой самовыражения. А профессионал думает о том, как овладеть вниманием зрителей. Если мы хотим вести аудиторию в нужном нам направлении, мы должны постоянно думать о ней. Полтора часа аудитория сидит в темном зале, и, если о ней не заботиться, внимание каждого зрителя будет вянуть. Вы потеряете зрителей.

Фильм должен сообщать нечто такое, что непрерывно повышает зрительский интерес, так, чтобы в финале он достиг максимума. Тогда зрители довольны.

История, которую мы рассказываем, должна обладать энергией, заряжая щей аудиторию. ***В хорошо рассказанной истории энергия растет и передается зрителям.***

Если повезет, в кульминации они забывают обо всем. В состоянии максимальной внутренней энергии зрители могут достигнуть вершины счастья, дарованного искусством, — ***катарсиса***. Но мы не можем рассчитывать на везение, на интуицию. Нам необходимы расчет и структура энергии вовлечения.



**Хорошо рассказанный фильм – это, помимо всего, еще и машина, производящая и излучающая в зал энергию, неслыханную энергию, заставляющую миллионы волноваться, плакать и смеяться.** Стратегия профессионального рассказа в значительной степени – план, по которому растет эта энергия. Вы можете использовать эти знания с любой степенью свободы. Но если вы безграмотны, индустрия развлечений отвергнет вас с доброжелательным презрением, как это и происходит в настоящее время с российскими фильмами в мировом прокате: наших фильмов практически нет на широком мировом экране.



Между тем эта грамотность была свойственна российскому искусству, и не массовому, а самому элитарному. Романами Толстого и Достоевского зачитывался весь мир. На спектакли Чехова в первых постановках Станиславского московская молодежь неделями выставляла в тысячных очередях. Попав в Америку, МХАТ не только ошеломил зрителей и про-

фессионалов, но и заложил основы того, что обеспечило сегодняшнему американскому шоу-бизнесу господство во всем мире. Американцы этого не скрывают. Эти всем известные факты почему-то принято трактовать исключительно как магию высокого искусства. Да нет же! Толстой, Чехов и Станиславский были художники на рынке. Идеология контакта с аудиторией была естественной частью их художественной жизни. Они не представляли себе творчества без власти над аудиторией. Это традиция мировой культуры.

«Гамлет», помимо всех глубин философского осмысления сути бытия, еще и боевик с детективной интригой, убийствами, отравлениями и кучей трупов в финале. «Макбет» – не только трагический эпос, но и мистический триллер с призраками, ведьмами, духами и ожившей отрубленной головой. А «Воскресение» Льва Толстого – не только самая откровенная социальная критика общества, но и мелодрама о графе, соблазнителе невинной девицы. Потому что, как сказал Бернارد Шоу, «мы выбираем не тот путь, который предлагает нам наименьшее сопротивление, а тот, который дает наибольшие преимущества».

Наибольшее преимущество драма имеет тогда, когда она максимально использует возможность пробудить эмоции зрителей. Зритель приходит к нам холодный, как собачий нос, загруженный проблемами. Мы должны вырубить его из его мира и погрузить в наш. Для этого нам надо *возбудить в нем эмоции, поддерживать эмоции и развивать эмоции* до максимальной степени.



## Первый шаг

### Любопытство – ворота любви

Когда-то в давние времена, еще до войны, на студии им. Горького снимали один из первых звуковых фильмов «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». По сюжету свинья должна была пробежать по длинному лабиринту коридоров в департаменте, выхватить из рук чиновника бумагу и съесть ее.

Задача казалась невыполнимой. Свинья не собака – как ее обучить трюкам? Естественно, позвали легендарного дрессировщика всяческой живности, в том числе свиней, – Дурова. Он заломил неслыханную сумму – кажется, 700 рублей. По тем временам что-то небывалое.

Директор фильма говорит:

– Это невозможно!

Режиссер кричит:

– Это для искусства! Для Гоголя!

Не закрывать же фильм... И директор обещал заплатить. Кроме того, Дуров потребовал пять свиней на дубли, два ящика варенья и ящик коньяка. После этого на два месяца удалился и просил не беспокоить.

За неделю до съемок директор поехал в цирк узнать, как идут дела. Дуров успокаивает: все будет в порядке. Коньяку надо бы добавить, тот, что дали, весь использован. Добавили еще ящик коньяка. Накануне съемок директор посылает администратора с машиной за свиньями. Но в загоне у Дурова только одна свинья.

– Где остальные?

Простодушный сторож говорит:

– Съели.

– А где коньяк?

– Выпили.

Директора трясет от страха – неужели съемка сорвется? Привезли на студию единственную свинью и поместили драгоценное животное в кабинете директора. От нее все теперь зависит.

В день съемки появляется Дуров. Никаких особых приспособлений у него нет – ни бичей, ни шестов с крючьями. Говорит:

– Покажите, где свинье бежать.

Режиссер объясняет:

– Вот наша декорация. Так будет выглядеть мизансцена: свинья выходит отсюда, идет по коридору, поворачивает, еще раз поворачивает, здесь стол чиновника. Отсюда она должна взять лист важной бумаги, съесть его и убежать обратно. Сколько дней вам необходимо для подготовки этой мизансцены?

– Дней? – удивляется Дуров. – Всё сразу снимем.

– Вам, наверное, лучше репетировать без света, чтобы животное привыкло к новой атмосфере? – спрашивает оператор.

– Нет, у меня все прорепетировано. Зажигайте свет, включайте киноаппарат. Свинья все сделает.

– А пробные съемки вам не нужны?

– Никаких проб. Все сделаем сразу.

Оператор устанавливает свет. Дуров со свиньей ждут. Все готово к съемке, группа напряглась, директор сосет валидол. Дуров достает из портфеля банку варенья и мажет вареньем пол, через метр-полтора, – весь будущий путь свиньи. Затем мажет вареньем нижний край важной бумаги и кладет ее на стол. После этого говорит:

– Мы готовы!

Свинья напряглась, ее пяточок дрожит и дергается. Она рвется из рук.

Режиссер командует:

– Мотор! Начали!

Дуров выпускает свинью. Она бежит по коридору, на ходу слизывая с пола варенье. Подбегает к столу, где чиновник держит в руках важную бумагу, хватает ее, съедает и бежит назад. Все снято.



– Еще дубль можно снять? – спрашивает режиссер.

– Хоть десять, – отвечает Дуров. – Пока свинья не наестся варенья.

И тут директора фильма прорвало:

– Вы обманщик! Вам не надо ни пяти свиней, ни коньяка! Я не буду платить бешеные деньги за такой простой трюк!

– До свиданья! – говорит Дуров. – Вы всё видели. Второй дубль снимайте сами – вот вам свинья, вот варенье.

И уходит. Свинья хрюкает. Люди растеряны. Режиссер кричит:

– Верните Дурова! Наверняка у него есть секрет! Не может быть, чтобы все так просто получилось!

Дурова возвращают. Извиняются. Платят полный гонорар. И он делает пять дублей – один в один.

Вовлечение зрителей в мир вашей истории имеет такое же простое решение. Весь путь мажьте для зрителей вареньем. И поросенок побежит, куда вы захотите. Вареньем является информация, удовлетворяющая любопытство. Ее надо разделить на маленькие порции – и в путь. Некоторые интеллектуалы будут шокированы этой грубой шуткой. Почитайте Зигмунда Фрейда или Карла Густава Юнга. Там, где они говорят о вознаграждении, которое должен получить зритель и читатель за свои эмоциональные усилия.



Нам надо так же разделить всю информацию, которой мы владеем, на маленькие кусочки. 1 бит = 1 капля информации, возбуждающая действие.

На поверхностном уровне это несложно. Самая глупая телевизионная передача, где надо угадать слово по буквам, приковывает внимание миллионов. Почему? Человек любопытен. У него есть чувство симметрии – он хочет знать отгадку всем загадкам.

Любопытство – это первый уровень заинтересованности. Кто убил эту уважаемую даму? Почему ее дворецкий дергается и потеет на допросе в полиции? Что в это время делала ее очаровательная племянница со своим дружком в спальне на чердаке? Почему не лаяла собака?

Фильм задает аудитории вопросы, мы по капле цедим ответы. **В каждом ответе содержится новый вопрос.** И так, контролируя информацию, мы можем поддерживать внимание зрителей. Вопрос – ответ, вопрос – ответ... Аудитории нравится из кусочков информации составлять цельную картину.

Любопытство заставляет всех нас искать, как открыть что-то закрытое. Есть несложные правила, как разжигать зрительский интерес, рассказывая историю.

**1. Выдавайте информацию маленькими порциями.**

**2. Каждый раз сообщайте меньше, чем хочет узнать аудитория. Пока вы контролируете информацию, вы хозяин положения.**

**3. Самые лакомые кусочки информации утаивайте до самого конца.**

**4. Ничего не сообщайте просто так, заставьте персонажей бороться за каждую каплю информации. Чем больше труда будет вложено в поиск информации, тем ценнее она для аудитории.**

В фильме «Эпидемия» полное уничтожение грозит городу, охваченному эпидемией. Сам президент США отдал распоряжение сбросить на город атомную бомбу, чтобы предотвратить развитие эпидемии на всю страну. Но в этот момент ученые догадались, что где-то неподалеку находится кто-то, какое-то животное, кровь которого является вакциной. Ученые ищут спасения.

Первый шаг. Полковник Даниэлс (его играет Дастиин Хоффман) обманом овладевает вертолетом. Под угрозой убийства он вылетает в Сан-Франциско.

Там он, также с трудом, находит в списках кораблей, разгрузившихся в порту, один, не прошедший должного контроля. Корабль уже снова в море.

Даниэлс узнает, где он находится в данный момент, и летит к кораблю. На море туман. Найти корабль трудно. Но Даниэлс находит корабль и с риском для жизни прыгает на палубу с вертолета.

На корабле, преодолевая трудности, он находит фотографию обезьянки, проникшей в Америку без карантинного контроля.

Обратите внимание – **весь процесс получения информации разделен на мельчайшие частицы-биты. И каждая часть достается герою с большим трудом.** Чего авторы доби-

ваются этим? Того, что зрители внедряются в историю, они хотят узнать, как все это повернется. Этот процесс идет с нарастающим драматизмом.

Даниэлс с оружием в руках врывается на телевидение и требует, чтобы ему немедленно дали эфир. Он показывает на экране фотографию обезьянки. Люди, которые ее видели, узнают животное.

Теперь обезьянку надо извлечь из леса. Это предлагает нам новые трудности. А тем временем враги хотят уничтожить Даниэлса.

Когда он наконец добыл обезьянку и везет ее в лабораторию на маленьком вертолете, за ним гонятся два огромных военных вертолета.

Смотрите:

- эпизоды в лаборатории,
- на военной базе,
- в вертолете,
- в офисе морского управления,
- в тумане над морем,
- на корабле,
- на телевидении,
- в лесу,
- в горах, где идет охота на вертолет Даниэлса.

Всё только для того, чтобы найти и доставить обезьянку в лабораторию.

Информация каждого эпизода лаконична, визуальна, получена с трудом, через конфликт и опасности. Все это до предела распяляет наше любопытство.

В подаче информации *самыми важными моментами являются поворотные пункты, когда глоток новой информации поворачивает всю историю в неожиданное новое русло*. Такие повороты определяют класс истории. Чем повороты необычнее, тем увлекательнее истории.

То, что приключенческие ленты играют в секреты с информацией, неудивительно. Но серьезные фильмы, скажете вы, не унижаются до маленьких тайн и спекулятивных задержек. Вы так думаете?

Герой Джека Николсона – Мак Мерфи в «Кукушке» – попадает в психиатрическую тюремную больницу. За полчаса фильма проходит месяц реального времени. Казалось бы, Мак Мерфи должен узнать о больнице в сто раз больше нас. Ничего подобного. Почему? Потому что режиссер хочет, чтобы зрители, узнавая новое по капле, напрягли все свое внимание. Мак Мерфи неожиданно узнает, что он является вечным пленником больницы: срок принудительного лечения в ней неограничен. Значит, прощай свобода? Это ошеломляющее известие он получает за неделю до окончания своего тюремного срока. Режиссер выжимает из информации максимум эмоций. В плохом рассказе авторы поторопились бы сообщить эту важную новость. Но умелый рассказчик приберегает лакомые кусочки, чтобы с их помощью резко повернуть историю.

## Второй шаг – сопереживание и симпатия

### Гамлет – это я

Следующий, более глубокий уровень эмоциональной вовлеченности в драматическую историю – *сопереживание*. Оно вырастает из любопытства.

Оно возникает у аудитории, когда персонажи близки и понятны ей, когда зрители имеют общие моральные ценности с персонажами. *Сопереживание порождает иденти-*

**фикацию.** Мы как бы живем и действуем вместе с героем, переживаем вместе с ним, его проблемы становятся нам близки и понятны, мы желаем ему победы над противником.

Этот уровень как бы яснее ясного. Но нелишне заметить, что идентификация происходит в значительной степени на подсознательном уровне. Коллективное бессознательное нашего «я» побуждает нас испытывать сочувствие и заботу о персонажах, которые понятны и близки нам, имеют общие с нами моральные ценности.

На эту тему написаны блестящие психологические труды, например немецким ученым Карлом Юнгом. Но и без философии ясно: **чем понятнее персонаж, тем понятнее его тревоги и проблемы.** В числе твердых правил «хорошо рассказанной истории» есть такое: **сперва покажи привлекательные качества героя, помоги зрителю полюбить его или испытать сочувствие, а уже потом обрати внимание зрителей на его недостатки.**



## Третий шаг – идентификация, эмпатия

Вы показали редактору сценарий. Он его похвалил, а в конце сказал: «Но я не чувствую возможности идентифицировать себя с героиней...» Забудьте о комплиментах – ваш сценарий зарублен на корню. Разве что у вас есть в запасе другая героиня. Редактор знает: **идентификация – это главный козырь истории,** потому что она определяет, получат ли эмоции зрителей шанс к развитию или все застынет на точке простого любопытства.

Что может быть дальше от нас, чем проблемы средневекового юноши, да еще и принца? Вернулся из-за границы, прервал курс учебы, так как отец помер. Нам бы его заботы... И вдруг оказывается, что отец не помер, а убит. Не кем-нибудь, а дядей. А мать спит с убийцей в одной постели. Друзья предают, невеста с ума сходит, не может решить, любить ей принца или предать... тень отца говорит принцу – отомсти за меня. А принц хочет решить эту проблему по-новому – собрав улики, выяснив вину. О, как ему не хочется брать в руки меч мести! Но мир погряз в предательстве и зле. Кто-то должен выступить на стороне света и добра.

– Если не я, то кто же?! – говорим мы вместе с Гамлетом. Что сделает этот парень? То, что нас интересует, не исчерпывается любопытством. Мы на его стороне. Вокруг нас похожие проблемы. Столетия прошли, а воздух не очистился от лжи, предательства, крови. Мы сопереживаем Гамлету, и наша жизнь становится богаче на несколько столетий культурного контакта.

## Общие базовые ценности

Есть безошибочный способ возбудить наше сочувствие к персонажу: поставить его в драматическую ситуацию. На человека обрушиваются беды, которые сильнее, чем возможности его характера, – мы автоматически сопереживаем ему. Это происходит помимо нашей воли. Так запрограммирован наш организм: если кто-то в стрессе, в нашем мозгу возникают биотоки аналогичного стресса. Это научно доказанный факт. Теперь пойдем дальше – от сопереживания и идентификации к саспенсу.

**Саспенс – это момент, в котором вовлечение в фильм аудитории проявляется наиболее полно.**

**Саспенс** — это чисто английское слово. Знатоки языка говорят, что «напряжение» – это неточный и неполный перевод. Точнее оно означает «напряженное невыносимое ожидание».

*Саспенс* возникает, когда опасность угрожает персонажу, которому аудитория сопереживает. Когда смерть грозит хорошему парню, которого мы полюбили. Сколько же этого саспенса содержится в хорошем фильме? Сегодня 95 % фильмов текущего репертуара – это саспенс, чистый саспенс, и ничего, кроме саспенса. Саспенс подчинил себе все прочие элементы киноязыка.

Так что неплохо бы разобраться в этом инициаторе энергии фильма. Тем более что для русской литературной и кинематографической традиции он до недавнего времени был неорганичен.

*Саспенс* – это реакция аудитории на то, что происходит здесь и сейчас. Он возникает, если у *аудитории и персонажа есть моральная общность*, если у зрителей и характера один и тот же эмоциональный заряд (он боится, и я боюсь за него; он хочет найти убийцу, и я хочу, чтобы убийцу нашли). *Если аудитория заботится о герое – чтобы он не погиб, не потерпел поражения, – возникает саспенс.*

*Саспенс – это эмоциональная реакция*, это волнение, тревога, беспокойство, отчаяние, страх... В то же время любопытство, то есть категория интеллектуальная, толкает вас узнать, что же произойдет с героем в следующую секунду. И вы внедряетесь в историю и интеллектом, и эмоциями с наибольшей полнотой.

Итак:

1-й шаг – *любопытство*.

2-й шаг – *сопереживание, симпатия*.

3-й шаг – *идентификация, эмпатия и саспенс*.

Вы разделяете базовые ценности жизни героя. Поэтому переживаете за него полнее всего.

Саспенс – это что-то вроде экзамена, который выдерживают перед зрителями конструктивные элементы структуры. Если драматическая ситуация хороша, она порождает саспенс. Если драматическая перипетия развита правильно – вы получите все, что хотели, плюс саспенс в развитии. Если событие правильно вскрыло конфликт, саспенс будет расти вместе с угрозой герою и неожиданными поворотами действия.

Режиссер, который ввел в обиход термин «саспенс», – Альфред Хичкок. Он назвал саспенсом *«самое интенсивное представление о драматической ситуации, которое только возможно»*. Хичкок рассказывал, что, когда он начинал снимать фильмы, будучи еще неизвестным режиссером, он подумал: «Как бы сделать так, чтобы все звезды захотели сниматься в моих фильмах? Надо соблазнить их историей, в которой есть что-то таинственное и спокойное, надо пробудить в них чувства». Вот это и приводит историю к саспенсу.

Хичкок как-то сказал французскому режиссеру Трюффо:

– Когда я сочиняю истории, меня больше всего волнуют не характеры, а лестницы, которые скрипят.

– Что это такое? – спросил Трюффо.

– Лестницы, которые скрипят и могут обрушиться под героем. Я называю это «саспенс».

Герой куда-то идет, а мы знаем, что лестница под ним подпилена злодеем и может рухнуть в любой миг. *То есть мы знаем больше, чем герой, и волнуемся за него*. Догадается ли он? Успеет ли пройти опасный путь? Это самый активный саспенс.

Сестра убитой девушки тайно проникает в дом, где произошло убийство. Она не знает, что убийца прячется в доме и сейчас. А мы знаем. Это ситуация из «Психо». Саспенс.

А что, до Хичкока никто не знал о саспенсе? Быть не может. Шекспир про искусство драмы знал все и использовал все, и, конечно же, саспенс. И именно там, где ему полагается быть, – в момент наибольшего напряжения.

Ромео, узнав о смерти Джульетты, мчится к ее гробу. Он не знает, что Джульетта только кажется умершей. А мы знаем это и полны отчаяния и сочувствия к Ромео, когда он умирает рядом с любимой за миг до ее пробуждения.



Первое впечатление о саспенсе я получил ребенком в детском театре. Зайчика в виде полногрудой трагедии прыгал по сцене и говорил:

– Какой прекрасный домик! В нем я спрячусь от лисицы. Там она меня не съест!

Заяц не видит, что лисица уже взгромоздилась на крышу и злорадно клацает зубами. А зрители в зале видят и переживают. Они за зайца, в моральном единстве с ним. Девочка из первого ряда, приставив ладошку ко рту, подсказывает зайцу:

– Зайчик, не ходи в дом. На крыше прячется лисичка!



Но зайчик не слышит. Он прыгает по сцене и поет песенку о том, какой прекрасный домик он нашел в лесу. Тогда рядом с пятого пара мальчишек уже погромче предупреждают:

– Эй, заяц! Посмотри наверх! На крышу!

Но зайчик не слышит. Сейчас он зайдет в дом, уже взялся за ручку двери. И тогда рядом со мной с места вскакивает веснушчатый паренек лет восьми, с зубами через два на третий, и орет на весь зал:

– Эй, косой, падла, канай! Лиса на крыше!!



Вот это и есть саспенс. Герой в опасности. Мы знаем больше, чем он, и волнуемся за него. Это **открытый саспенс**.

Но есть также **закрытый саспенс**. Мы знаем, что опасность существует, но не знаем, где она прячется, и герой не знает. Он должен добраться до цели, но сможет ли победить врагов?

Это, к примеру, и есть саспенс футбола. Мы хотим, чтобы благородная и любимая команда хороших парней, за которую мы болеем, выиграла чемпионат. А ей мешают негодяи из враждебной команды, где собрались плохие парни. Сколько крови пролито, сколько драк и увечий! Всё потому, что саспенс приводит зрителей в состояние крайнего возбуждения. Он – невероятный генератор энергии зрителей.

Майкл Корлеоне в одиночку отправился во вражеский лагерь, чтобы наказать убийц своего отца. Мы знаем, что в туалете ресторана спрятан пистолет, которым он должен воспользоваться. А убийцы не знают. Как повернутся события?



Майкл Корлеоне нашел пистолет, спрятанный за бачком унитаза. Сейчас он выстрелит в убийц. Они что-то говорят ему, он отвечает, в последний раз убеждается в том, что, только убив врагов, спасет жизнь отца. Но нас волнуют не слова, а футбол этой сцены. Как забьет Майкл свои два мяча в головы врагов? Мы вместе с Майклом идем путем опасности, угрозы



и полной непредсказуемости. Никто не может предположить, что произойдет в следующий миг. Угроза действует здесь и сейчас. Враги сильнее, чем герой. Но он должен победить! Мы так этого хотим! Это саспенс.

Немного раньше безоружный Майкл навестил раненого отца в больнице и обнаружил, что отец беззащитен, охрана снята. Вот-вот к нему придут убийцы. Майкл поднимает воротник пальто, засовывает руки в карманы: он выглядит как вооруженный охранник. Только мы знаем, что он беззащитен и безоружен. Враги этого не знают. Как он выпутается из этой ситуации? В такие моменты фильм схватывает нас и буквально втаскивает в экран. Мы там, в теле горячо любимого Майкла, мы боеем за него, как за себя. И все это с нами делает саспенс.

Тайные любовники счастливы в объятиях друг друга. Они не знают, что муж героини прервал свою отлучку, он близок... он рядом... вставляет ключ в дверь. Ситуация из анекдота? Нет, нам не до смеха, мы напряглись. Это саспенс. Он бросает героиню и нас от счастья к отчаянию.

Герой во вражеском офисе ищет важные документы. А охранник в это время осматривает помещение. Саспенс выявляется в действиях.



Красная Шапочка идет по лесу к бабушке. А волк из-за елок следит за ней, клацая зубами, – саспенс. Глаза детей горят от возбуждения. Бабушка в чепце под одеялом встречает Красную Шапочку. Она не знает, что это не бабушка, а волк. А дети знают и дрожат от страха и желания узнать, что будет дальше. Это саспенс.

Легендарный успех «17 мгновений весны» сделал саспенс – герой все время в центре опасности, невероятно превосходящей его силы. Мы верим в него, любим его, боимся за него. Чем сильнее враг, тем сильнее саспенс.



Саспенс – это угроза, когда преследователь дышит в спину, – один неверный шаг, и ты погиб. Угроза по телефону из другого города для зрителя несет гораздо меньший заряд саспенса. Смерч на горизонте – любопытно, не больше. Если же смерч срывает крышу дома героя, вы получаете хороший саспенс.

Какие условия помогают развитию саспенса, когда герои борются с антагонистами:

1. **Неуверенность в ближайшем будущем.**
2. **Враг сильнее.**
3. **Риск и опасность в развитии.** Опасность растет, и риск растет.
4. **Отвага против страха.** Герой не супермен. Ему страшно, но он бьется с врагом за победу, преодолевая страх.
5. **Надежда против страха** – зрители надеются на победу героя и боятся его поражения.
6. **Вдох – выдох.** Напряжение чередуется с расслаблением. Саспенс дышит, и зрители не устают от перегрузок.

Чем меньше шансов на спасение, тем больше саспенс. **Саспенс – регулируемый фактор.**

Вы поморщитесь: ах, как примитивно! Нет! Саспенс – это нечто, что находится в самом сердце поэтики кино. Все правила и условности киноязыка действуют в нем с предельной убедительностью.

## Волшебное время Эйзенштейна

Саспенс сжимает или растягивает время по нашему желанию. Хичкок предупреждает: в ключевой момент саспенса время должно быть растянуто. Каждая секунда может длиться хоть в десять раз дольше. Это помогает эмоциональному вовлечению зрителей.

Как это происходит? Мы растягиваем время в монтаже, показывая один и тот же миг с разных точек зрения. У Хичкока такие сцены есть почти в каждом фильме.

Но впервые мы увидели это не у Хичкока. Это показал Эйзенштейн в знаменитой сцене «расстрел на одесской лестнице» в фильме «Броненосец «Потемкин». Там время нескольких мгновений было растянуто в 5–6 минут за счет того, что расстрел был показан одновременно с разных точек зрения. Кроме того, там было задействовано и условное пространство. Реальная лестница в 10–12 раз короче, чем ее образ на экране.

Значит, не только индустрия развлечений использует агрессивные элементы киноязыка. На самом деле нет такого рубежа, как граница между искусством и развлечением.

Условное, растянутое время я много раз использовал в фильме «Экипаж». Например, в эпизоде землетрясения, когда самолет мчится по охваченной огнем полосе. На экране в монтаже она выглядит раз в 10 длиннее, чем ей полагается быть по технологической правде. Никто не замечает, что самолет катится километров двадцать по дороге, охваченной огнем, взрывами, наводнением и всем, что может прийти в воспаленную голову режиссера, впервые дорвавшегося до катастрофы на экране. Мне говорили: остановись, это противоречит здравому смыслу, ты тратишь дни, снимая кадры, которые все равно окажутся в корзине. «Одесская лестница» длиннее, думал я, и не ошибся: всё до последнего кадра вошло в окончательный монтаж.

Но удивительнее в этом смысле другой эпизод, когда лавина горящей нефти катится с горы на лётное поле. Судя по тому, что эпизод длится 5–6 минут, эта гора, как нетрудно сообразить, должна быть высотой километров в 10–15. Но это никому не приходит в голову. Не говоря уже о такой очевидной вещи, что нефть не может катиться с высокой горы, потому что ее добывают со дна древних морей.



Если бы я снимал обычную драматическую сцену, наверняка какой-нибудь консультант сказал бы: «А почему ваши нефтехранилища расположены так высоко?» Но благодаря саспенсу мчащийся с горы огонь выглядит как жестокий убийца и враг, грозящий смертью героям. Зрители волнуются, они хотят, чтобы герои победили или спаслись. Прочее неважно.

Герой в саспенсе действует по «принципу охоты». Он догоняет или убегает. Если догоняет, у него, как у борзой, работает одна извилина – догнать. Если убегает, действует другая, но тоже одинокая извилина – спастись от волка.

«Принцип охоты» – великий стереотип индустрии развлечений. В «Терминаторе-1» 19 ключевых сцен сделаны по принципу охоты. И это не надоедает и никогда не надоест. Тысячи и тысячи охот мы посмотрели и еще столько же посмотрим. А кто родоначальник? Хичкок? Как бы не так! Шекспир использовал идею задолго до него.

Помните «Мышеловку»? Охоту на короля, которую придумал Гамлет, чтобы вытащить наружу его тайну: признание в убийстве короля – отца Гамлета. Самая мощная сцена

пьесы, самая масштабная. Кто-кто, а Шекспир знал силу лаконизма. Но он знал также и силу саспенса, хотя этого термина еще не существовало.

## Саспенс или удивление

Обычно в напряженной сцене режиссер выбирает, как подать зрителю информацию – с помощью удивления или используя саспенс.

Например, двое разговаривают, а под столом тикает бомба с часовым механизмом. Чтобы удивить зрителя, режиссер утаивает информацию о бомбе. Двое строят планы счастливой жизни, и вдруг взрыв разметал их. Никто, в том числе и зрители, этого не предполагал. И мы в изумлении. Но это только один миг эмоций.

А если мы знаем заранее, что под столом бомба? Герои ничего этого не знают, они ужинают, сейчас потанцуют, потом поднимутся в номер.

Они думают, что их ждет ночь любви. Но мы-то знаем больше их: им остались считанные минуты. Механизм тикает, и мы волнуемся все больше и больше. Это саспенс. Он действует круче, но он противоположен удивлению, так как мы знаем больше персонажей.



Самого большого эффекта режиссеры добиваются, комбинируя саспенс и удивление.

Я помню первый просмотр фильма «Челюсти», очень давно, еще в семидесятые годы. Охотники под водой искали гигантскую акулу. Она разворотила железную клетку, в которой находился охотник на акул. Сам охотник исчез. Его друзья внимательно вглядываются в пугающую мглу. И вдруг на нас выкатывается откушенная голова. Все женщины в зале дружно завизжали от страха.



Саспенс требует, чтобы была создана атмосфера тревоги, и сам помогает создать эту атмосферу. Зрители обожают эти моменты. «Смешить, пугать и вызывать слезы сострадания – это кино делает лучше всего», – сказал великий мастер саспенса Спилберг.

Если верить Хичкоку, то саспенс отличает пренебрежение к достоверности рассказа. Важно только эмоциональное вовлечение зрителей в действие. Будешь тратить время на аргументацию достоверности в рассказе, могут появиться эмоциональные дыры. Гораздо важнее для зрителей эмоциональная цельность, неуклонное возрастание волнения. Саспенс должен заряжать зрителя энергией – это главное.

Хичкок говорил об этом примерно так: «Смешно требовать от истории достоверности. Кусок жизни – это то, что вы можете получить задаром перед входом в кинотеатр. А драма – это жизнь, из которой вырезано все скучное. Единственная задача, которую вы ставите камере, – это максимальная сила воздействия кадра. Все должно быть принесено в жертву действию. История должна быть невероятная, драматичная и человеческая». Разумеется, эти высказывания нужно понимать в рамках поэтики кино. Поведение актеров в каждый миг безусловно правдиво. Среда, которая окружает действие, безусловно правдива. А время и пространство условны. Они собираются киномонтажом в реальность художественного произведения.

Хичкок прекрасно умел выявить силу кинокамеры в саспенсе, потому что именно логика камеры ведет историю, когда на экране саспенс.

Принято думать, что саспенс – это инструмент фильмов насилия и агрессии. А как быть с «Крестным отцом»? Или с «Терминатором-1»? Этот фильм – легенда о том, как современная Дева Мария зачала нового спасителя человечества. Современный миф, изложенный в жанре фантастического триллера. Я думаю, что из таких фильмов будет состоять мифология XX века.

Хотите знать про самый первый саспенс? Для этого надо вспомнить древнегреческую трагедию «Эдип». В начале Эдип хочет спасти город от чумы. Но, собирая информацию, он выясняет, что он сам и есть виновник эпидемии, так как убил своего отца и женился на собственной матери, ничего не зная о злом роке, который его на это обрек. Теперь расслабьтесь и получайте удовольствие. Довольно круто даже для сегодняшних фильмов.

Так что угощайтесь без стеснения. Этому агрессивному элементу драмы по меньшей мере две с половиной тысячи лет. Он вынут из сердца драмы – древнегреческой трагедии.

## Часть вторая

# Структурные элементы энергии фильма

### Глава 3. Драматическая ситуация

#### Выбирайся из безвыходных положений

Литература разбирает бесконечно разнообразные проявления человеческой активности: мечтает, созерцает, строит планы, ощущает тончайшие ароматы жизни, пересекает в воображении тысячелетия и необъятные пространства.

Из всех видов активности человека драму в первую очередь интересует то, что происходит *здесь и сейчас в драматической ситуации*. Что такое «здесь» и «сейчас», объяснять не надо. А что такое «драматическая ситуация»? Это положение героя, *когда давление окружающих обстоятельств сильнее, чем возможности характера* персонажа. Проще говоря, когда человек находится в безвыходном положении. Только это по-настоящему объединяет всех создателей фильма. *Безвыходное положение здесь и сейчас. Это и называется «драматической ситуацией»*.

Она одержала абсолютную победу над всеми другими видами активности человека, хотя в литературе существуют более тонкие и сложные описания процессов таинственной жизни души. Возьмем для примера «поток сознания» в «Уллисе» Джойса. По сравнению с этим драма кажется грубой и примитивной формой показа человеческой души. В прозе мечты и мысли героя плотно сливаются с его действиями, память мгновенно перемещает вас на 20 лет назад, в другую страну, и тут же на 10 лет вперед, в воображаемый мир будущего. Тончайшие ассоциации плетут прихотливый узор вашей мысли, он ничем не ограничен. Что может противопоставить этому драма? Простые грубые действия здесь и сейчас.



Но драматическая ситуация заставляет человека действовать, напрягая все свои возможности. Персонаж действует, потому что он должен найти выход из драматической ситуации, в которую попал. Причем он должен найти этот выход немедленно, иначе ему будет еще хуже, совсем плохо...

Все тайные качества души напрягаются, набухают и открываются на всеобщее обозрение. И это:

- во-первых, стимулирует воображение автора;
- во-вторых, стимулирует воображение режиссера и актеров;
- в-третьих, заставляет зрителей, забыв обо всем, следить за тем, как персонажи выбираются из безвыходных ситуаций.



У Акакия Акакиевича Башмачкина – героя повести «Шинель» – полностью износилась старая шинель. Без шинели он заболет и помрет. Пошить новую шинель он не может по бедности. Что он будет делать?

Подросток оказался свидетелем убийства, в котором замешаны большие и беспощадные силы. Его убьют, если он не поможет раскрыть преступление. Что он предпримет? (Фильм «Клиент».)

В провинциальный город приехал ревизор. Губернатор города уверен – если ревизор узнает о беззакониях, чиновникам грозят кандалы сибирской каторги. Что будут делать чиновники?

В налаженную жизнь нью-йоркской мафии пришли новые люди. Они понимают, что получают то, что хотят, если убьют старого крестного отца – дона Корлеоне, – и убивают его... Нет, он еще жив. Что предпримут его дети?

Учитель гимназии боится всего в этом мире. Он живет как бы защищенный футляром. И вдруг этот футляр пытается разрушить любящее существо – женщина, будущая жена... Что он предпримет в ответ?

Молодой помещик Дубровский потерял все состояние. Он стал разбойником, мстит негодяям и вдруг влюбляется в дочь своего заклятого врага. Как он будет действовать?

Юный и счастливый красавец Ромео влюбился в красавицу Джульетту. И она его любит. Но их счастье невозможно. Семьи Монтекки и Капулетти – заклятые враги. Что будут делать влюбленные?

Бездомная швея живет в общежитии у студентов, любит каждого своего покровителя, заботится о нем. И вдруг ее любимый выгоняет ее из дома. А ей некуда идти... («Анюта» Чехова.)



Этот список может быть бесконечно длинным, и в каждом произведении осодержится четко выраженная драматическая ситуация. Она – мотор, который приводит в движение все человеческие отношения. Она заставляет не размышлять, а совершать поступки. Она требует, чтобы персонажи немедленно, здесь и сейчас, на наших глазах решали свои проблемы, выбирались из пропасти, в которую их толкает драматическая ситуация. Это относится в одинаковой степени к бульварной и высокой литературе, к выдающимся подвигам героев бестселлеров и скромным исследованиям тайников человеческой души незаметных маленьких людей.



Авторы популярных методик не унижаются до объяснения, почему драматическая ситуация работает так уверенно и безотказно. Статистически это функционирует успешно, поэтому кажется самоочевидным. Но для моих учеников в России это не было самоочевидным. Их привлекает поэтический показ созерцания жизни, безвольных радостей и грустных настроений, или хаос жизни в хаотических формах, или что-то еще, глубоко индивидуальное. Нам всем, и создателям фильмов, и зрителям, полезно понять, почему нам будет лучше, если мы будем работать с драматической ситуацией.



Начнем с конца. Как нерадивые школьники, подсмотрим ответ в конце задачника. Фильм уже закончен и показывается в кино. Поглядите на толпы зрителей, заполняющие залы кинотеатров, – в Германии, Франции, Америке это так. Тушат свет, и мы полтора или два часа неподвижно сидим, вытянув шеи к мерцающему полотну экрана. Что заставляет нас делать это? Канадский психолог Ганс Селье говорит, что мы все нуждаемся в стрессе. Кино удовлетворяет эту потребность.



Стресс – это гениальная выдумка Бога. Способность к стрессу заложена в программу каждого человека. Она обеспечила то, что он, когда-то слабый, жалкий, голый, стал царем природы и построил этот мир. Сейчас мы живем цивилизованно среди информационных потоков невидимых лучей и волн. Но началось все тогда, когда человек жил в лесах и пещерах, окруженный зверями, которых должен был убивать, чтобы выжить. Бог не мог предложить все варианты реакции на опасность. Он придумал стресс – одну-единственную универсальную реакцию на все сильные раздражения: страх, агрессию, радость, горе... Ученые называют это «неспецифической реакцией организма». Как только в поле внимания человека возникает что-то необычное, тревожное, опасное, грозящее, – его внимание автоматически мобилизуется. Организм выбрасывает в кровь огромную порцию адреналина, и на короткий миг его силы удесятятся. Он становится сильнее, бежит быстрее, глаз зорче видит и поражает цель, воля концентрируется в ярости или в страхе. Он кидается на врага как богатырь или бежит от опасности с неожиданной скоростью.

Реакция стресса у всех людей на земле идентична. Это позволило людям объединиться в стаи, племена, народы и выжить. Именно благодаря стрессу древний предок каждого из нас мог побеждать в охоте, тащить в пещеру тушу убитого вепря, жарить ее на огне. А ночью обнимать свою подругу, забыв о холоде и страхе. Он любил, рожал, растил детей и, если повезет, умирал не на охоте, а окруженный детьми и внуками в глубокой старости, полностью изношенным бородатым патриархом годам так к 25-ти. Стресс изматывал и изнашивал все его органы.

Сейчас мы живем втрое больше, в тепле, под защитой законов, налаженной размеренной жизнью. Ученые говорят, что мы сегодня используем лишь 5–7 процентов нашего потенциала стресса. Но программа организма не изменилась. Организм нуждается в стрессе. Если мы не получаем порций стресса, у нас возникает дистресс, или вялотекущий постоянный стресс, который изнашивает наш организм, рождает болезни, неврозы и психозы. Поэтому нас тянет в ситуации стресса.

Что открыли ученые, исследовав кинозрителей? Оказывается, у них в мозгу во время просмотра фильмов возникают слабые биотоки стресса. В сотни, может быть, в тысячи раз более слабые, чем стресс в реальности. Но этот кажущийся стресс целителен. Он дает нам радость, потому что снимает напряжение, облегчает душу, позволяет бороться и побеждать в воображаемой стае телевизионных сериалов и изысканных Драм.

Что же лучше всего подключает зрителей к экрану? Человек в драматической ситуации. Это происходит помимо сознания. Оно заложено в программу нашего поведения. Как только я вижу человека в беде, я оказываюсь в воображаемом стрессе, рядом с ним и вместе с ним ищу выход. Конечно, чем этот человек мне ближе и понятней, тем подключение полней. Но практически я подключаюсь к каждому, кто испытывает стресс. Моя программа стресса работает без моего волевого участия. В нее заложено «коллективное бессознательное».



Подытожим. Драматическую ситуацию определяют три фактора:

1. **Человек находится в безвыходном положении.**
2. **Угроза развития этой ситуации заставляет его искать выход.**
3. **Он ищет выход и вступает в борьбу с антагонистом – с тем, кто ему угрожает.**

Нетрудно догадаться, что драматическая ситуация – это начало конфликта.

Угроза, заставляющая действовать в драматической ситуации, называется **альтернативным фактором**. Он выражается в формуле: «Что будет, если герой не справится с опасностью?»

Ромео из чистого озорства идет на бал, который устраивает семья Капулетти, враги его семьи. Ему грозит опасность. Все было бы не так страшно, если бы Ромео не увидел в центре зала ослепительной красоты девушку; он приблизился к ней... и влюбился. Это было как удар молнии. Теперь он в центре опасности.



Эта опасность возрастает после того, как Ромео узнает, что Джульетта – дочь злейшего врага семьи Монтеки. Она из рода Капулетти. Но никакая угроза не может остановить Ромео. Ночью он, презрев опасность, пробирается в сад Джульетты. Он узнает, что любимую, но свиданию влюбленных угрожает вражда семей. В саду и на балконе много опасней, чем на балу.

Утром он счастлив, он хочет мира с семьей Джульетты. Но Тибальд, брат Джульетты, убивает друга Ромео – Меркуцио. И Ромео в ответ убивает Тибальда. Теперь он – самый страшный враг семьи Капулетти.

И так всю пьесу персонажи движутся из одной драматической ситуации прямо в следующую, еще более опасную.

В каждой ситуации они:

1. В безвыходном положении.
2. Должны искать выход.
3. Вступают в борьбу с антагонистами.

**Шекспир все время повышает уровень опасности**, альтернативный фактор растет, хотя эта опасность не всегда присутствует в явной форме. Она действует как предложение режиссеру: сделай сцену так, чтобы зрители затаили дыхание.

На балу носителем опасности является Тибальд. В саду опасность растворилась в атмосфере. В любом случае автор как бы говорит режиссеру: ты получил набор правильных продуктов, готовь пир и, пожалуйста, будь талантлив.



Если же драматическая ситуация выражена слабо или отсутствует, в Действиях режиссера может проявиться опасный произвол, разрушающий общий замысел фильма. Тут все начинают играть свою игру. До добра это часто не доводит. Зритель теряет ощущение, что его ведут к определенной цели.

Драматическая ситуация – это сердцевина любого драматического рассказа и любого внутреннего мира каждого персонажа драмы. Без драматической ситуации актерам нечего



делать. Ваши такт и мастерство состоят в том, чтобы определить меру, с которой драматическая ситуация выявляется в рассказе. Но отсутствие драматической ситуации безошибочно определяет вашу профессиональную беспомощность.



Все истории, которые увлекают нас на экране, развиваются от одной драматической ситуации к другой. Как только герой выпутывается из одной, он сразу попадает в следующую, еще более напряженную. И так все полтора часа.

Драматическая ситуация помогает догадаться о том, что прячет персонаж под маской. Драма – это в любом случае искусство явного и неявного срывания масок. Искусство возникает в тот момент, когда в персонаже, закрытом защитной маской, мы угадываем трепетную плоть живого тела. Когда сквозь кожу мы чувствуем сердце, а в глазах видим отражение души, выглянувшее из-под маски.

Не надо думать, что драматическая ситуация эффективна только в «низких» жанрах и рассчитана на примитивного зрителя.

Нет, для чуткого зрителя она также важна, потому что глубокие и сложные характеры прячутся под защитой сложных масок. Маска – это не ложь, это духовная и социальная одежда каждого характера. Человек сам может не знать, где проходит грань между его маской и сутью характера, пока драматическая ситуация не заставит его действовать, выбирая путь между предательством и самоотверженностью, привычной ложью и колючей истиной, спасительной трусостью и опасной смелостью.

В жизни мы предпочитаем компромиссы и ритуалы. Драма ставит персонажей в ситуации, когда они должны прямыми действиями защитить близких, себя и свои идеалы. Они должны спастись от голода и смерти, решать проблемы любви и секса...



Все это похоже на наши проблемы. Но свои мы, как правило, откладываем и решаем вопреки. А драма показывает персонажей в крайних ситуациях, которые вытаскивают из глубины души все, на что способен человек. Видеть, как это происходит, чрезвычайно интересно. Собственно, для этого мы и ходим в кино – чтобы увидеть персонажей, **достигающих крайней точки человеческого опыта.**

Короче, драматическая ситуация срывает с людей покров маски и обнажает подлинную суть. Нигде, кроме кино, мы не увидим этого с такой полнотой и ясностью.

Когда альтернативный фактор растет, персонажи вынуждены действовать. Вступят ли они в борьбу с антагонистом, или будут тонуть в дерьме, или полезут вверх, топя или спасая друг друга, – любое действие сорвет с них маску. И совершенно не важны слова, которые они говорят. Ты должен заставить персонажей действовать. Причем, заметь, ты не в плохой компании!

Принц Гамлет вернулся домой в Данию. Отец умер. Мать сразу вышла замуж за дядю, мерзавца и урода, и, похоже, счастлива в его волосатых лапах. А Призрак отца говорит Гамлету, что дядя убил его во время сна. И мать, похоже, догадывается об этом. Если это не дерьмо по шею, то что же это?! И дерьмо поднимается все выше. Друзья предают, любимая девушка сходит с ума. Король планирует убийство Гамлета, он уже отдал все распоряжения, ждет трупа. А Гамлет все ищет доказательства. Он думает:

«Быть или не быть?» Но дерьмо все прибывает. А Гамлет уже убедился – король виновен. И король готовит новое убийство – Гамлета. Надо действовать...



Богатая помещица, красавица с нежной, ранимой душой, открытой для любви, вернулась в свое поместье. Оно будет продано за долги. Дадут за него гроши, она станет нищей. А другого источника существования у помещицы нет. Ей говорят: «Вырубите ваш вишневый сад, разделите имение на маленькие кусочки и сдайте в аренду дачникам».

Но этот вишневый сад описан в Энциклопедии. В нем сотни лет жили предки, много поколений. Для помещицы вырубить сад – все равно что отрезать руку или сдать в аренду дом предков: верхний этаж под бордель, а нижний – под притон наркоманов. Она не может спасти себя таким путем, хотя по горло в дерьме. Это ее выбор, ее судьба.

Таковыми ужасными словами я описываю одну из самых поэтичных драм мировой литературы – «Вишневый сад». В основе всех великих драм лежат грубые, ужасные драматические ситуации. Они требуют, чтобы характеры сорвали все маски, выступили против или погибли.

Драматическая ситуация для автора драмы является самой полной возможностью вскрыть сущность своих героев, открыть эту суть в войне, которую персонажи ведут с жизнью. Шекспир, Ибсен, Чехов, Лев Толстой, Достоевский, Гоголь – совсем неплохая компания.

На самом деле эта компания гораздо больше. И в ней, между прочим, такие приятные люди, как древнегреческий философ Аристотель, который первым заметил, что герой должен противостоять необходимости – иначе, при пассивном ее приятии, не будет никакой свободы. И победа свободы наступит совсем не обязательно как итог победы героя. Герой может погибнуть, но как борец, а не как щенок в дерьме. В этом тоже есть победа свободы.



## Драматическая ситуация как боль характера

Мы разобрали, как характер реагирует на внешние факторы. А что происходит внутри? Как рождается энергия действия?

Конечно, драматическая ситуация возникает плюс ко всему как ответ на внутренний конфликт. **Эмоции** – волнение, робость, отчаяние, страх – это то, что надо преодолеть. Этих эмоций очень много. **Конфликт с телом** – хромаю, запыхался, сердце болит, потюю, рука сломана, а не должен показать вида... **Ум** – мысли спутались, не могу принять решение, не понимаю...

Внутренние конфликты сопровождают вас и ваших персонажей 24 часа в сутки. Они всегда при нас и могут углубить характеры и смысл истории. Но делает историю борьба с людьми. Борьба с теми, кто окружает героев, и создает драматические ситуации.

В драматической ситуации первая реакция – **мотив**. Когда зуб ноет – остальное не слышно... Все заглушает мотив зубной боли. Что делать?

Второй шаг следует сразу – **намерение**. Надо выбрать действия. Таблетку под язык? Или пойти к врачу? Или вырвать больной зуб самому, привязав ниткой к двери?

И третий шаг – *действие*. Эти три шага могут следовать один за другим очень быстро. Но лучше не пропускать их, а то актеры могут выглядеть неубедительно. Или история кажется недостоверной. Персонажи должны действовать, потому что *это надо им* в данный момент, а не потому, что это надо вам по вашему замыслу.

Кроме того, должно быть понятно, что угрожает герою, если он не ответит немедленно, здесь и сейчас. Эта угроза – *альтернативный фактор*. Почему я должен ответить немедленно – стоит разобрать эти четыре пункта подробнее. Вы тысячи и тысячи раз встретите их. Каждый раз, когда предстоит конфликт. По 30–40 раз в день. Самые разные люди и конфликты имеют единую структурную схему вовлечения персонажей и зрителей.

Когда человек попал в драматическую ситуацию, то ему надо избавиться от того, что ему мешает, или добиться того, чего у него нет. То, что его заполняет, можно коротко определить как *боль*. *Боль* – хорошее определение для этого. Когда что-то сильно болит, все остальное менее важно. Все, кроме ответного действия, перестает иметь значение.

Во-первых, сразу инстинктивно в характере включается мотивация ответного действия – коротко, *мотив*. Она, как лампочка, освещает персонаж изнутри. *Мотивация вспыхивает на всех уровнях характера – сознательном, подсознательном, инстинктивном*. Но сознательный уровень обязателен.

Мотивация превращается в *намерение* – желание достичь цели. Намерение – это уже сознательное решение. Оно превращает желание достичь цель в действие. Пока вы не достигли цели и не избавились от конкретной боли, драматическая ситуация не разрешена. Достигли одной цели – освободились от одной боли, переходите к следующей драматической ситуации.

Вы сломали ногу. Пока ее не уложили в гипс, вы не сможете двигаться дальше.

Ваша машина попала в аварию – вы не можете двигаться дальше, не починив ее; или бросьте ее на дороге и идите пешком.

*Драматическая ситуация – это барьер, который надо преодолеть, чтобы двигаться дальше*. В драматической истории характер полностью сосредоточивается на одной простой задаче, выполнив которую, может идти дальше. Так из очень простых элементов мы можем составить очень сложные картины жизни. У них будет одно явное преимущество. Они найдут эмоциональный ответ, контакт со зрителем.

От одной драматической ситуации к другой мы можем двигаться, увлекая за собой взволнованных зрителей, при одном условии: им должны быть понятны переживания героев, тогда зрители имеют возможность эмоционально подключиться к характерам.



Среди всех аргументов и намерений, которые одновременно живут в сознании персонажа, нас интересует каждый раз один *конкретный мотив*, который побуждает характер сделать один *конкретный шаг*. Мы в драме каждый раз должны выбрать *одну доминирующую мотивацию*.

В прозе это необязательно. Для повествования многослойные мотивации, рефлексии, туманные намерения и безвыходные ситуации персонажей – это нормально, естественно и грамотно. Но персонаж драмы принципиально иной, он должен действовать, бороться с антагонистом и вовлекать зрителей в сопереживание. Поэтому у него каждый раз должна быть только *одна ясная мотивация для одного ясного действия*. Общий путь может быть невероятно сложным. Каждый шаг должен быть простым.

Дэвид Маммет сказал по этому поводу: «У персонажа в каждом действии должна быть только одна мотивация, иначе вы похожи на студента, который говорит: «Я опоздал на заня-

тие, потому что забастовали водители автобуса, а моя тетя упала с лестницы и сломала ногу». В обилии мотиваций тонет авторская идея, творческая воля актера и интерес зрителей.

## Как начинать историю

Любая история начинается с драматической ситуации.

Как быстро она должна выявиться? Лучше всего – сразу. На первой странице сценария вы задаете атмосферу действия вашего фильма. На второй обычно возникает драматическая ситуация, в которую попал персонаж. Важно отметить одно ограничение. Драматическая ситуация заявляет проблему, возникшую между людьми. Это очень важное ограничение. Проблемы, которые возникают между героем и силами природы, социальными явлениями или философскими концепциями, в историях работают не так успешно. Все должно быть доведено до конкретного столкновения живых людей.

Для Ромео проблема – не социальная конфронтация двух кланов, а его любовь к Джульетте. Как стать ее мужем?

Для Раневской проблема – не уход дворянства с социальной сцены России, а конкретные жизненные заботы. Как спастись от нищеты? Как устроить нормальную жизнь детей? Как помириться с негодяем любовником?

Для Гамлета проблема – как наказать убийцу отца?

Простые, жизненно ясные вопросы заявляются в драме сразу.

**Персонаж драмы появляется со своей проблемой.**

То есть он появляется со своей драматической ситуацией. Волнует только борьба в действиях на наших глазах. Это и есть драма.

В прозе довольно часто мы неторопливо знакомимся с персонажами, получаем представление об их биографиях, особенностях, и постепенно из многоголосья жизни начинает прозвучивать тема конфликта. Она как будто сама собой выявляется и постепенно заполняет все поле повести, рассказа. А может и оставаться где-то внутри, угадываться, оставаться загадочно неопределенной...



Но в хорошей драме начало всегда четкое и резкое. Персонажи должны действовать, а действие не допускает неопределенности. Вы должны это сделать. Вы не можете отложить ваши действия. Рассказ возникает, потому что *«кто-то хочет получить что-то»*. Нам интересно, *«почему он этого не может»*.

Персонажи должны действовать, потому что им грозит альтернативный фактор. Что же это такое – *альтернативный фактор*? Истоки альтернативного фактора всегда находятся в окружающей действительности. Главная угроза альтернативного фактора действует извне. Четко обозначенный и рано сформулированный альтернативный фактор – мощный рычаг, который приводит драматическую ситуацию в движение.

И наоборот, если альтернативный фактор неясен, не выявлен, персонаж действует как будто не по своей воле, а как марионетка в руках у автора. Вам надо, чтобы он выстрелил, – он стреляет, а мог бы и не стрелять – ничто не заставляет его действовать здесь и сейчас. Альтернативный фактор – один из ключевых моментов мотивации поведения любого персонажа драмы.

## Альтернативный фактор

В каждой драматической ситуации должен присутствовать *альтернативный фактор*. Он угрожает герою. Он задает вопрос: «Что ты делаешь в ответ на мою угрозу?» Пока вы не обнаружите и не заставите работать альтернативный фактор, драматическая ситуация лишена движения. *Альтернативный фактор* должен дать ясный ответ на вопрос – *что будет с героем, если он не справится с драматической ситуацией?* Какая Ужасная альтернатива ожидает его в этом случае? Эта альтернатива Должна быть конкретной, реальной, действовать здесь и сейчас.

*Альтернативный фактор* — это оружие противника, оружие антагониста. Это страх конкретной угрозы, которая действует здесь и сейчас. Чем туманнее и отдаленнее угроза, тем менее напряжена драматическая ситуация. Никто не станет сходить с ума из-за землетрясения, которое в будущем году разрушит всю Японию. Зуб, который нарывает сейчас, – сущий кошмар. Если его не вырвать сегодня, воспалится челюсть. *Альтернативный фактор* – это принцип, который мы выводим из немедленной угрозы здесь и сейчас.



В жизни великое множество страхов и угроз, но все они концентрируются в семи категориях.

1. *Удар по самоуважению.*
2. *Профессиональный провал.*
3. *Физический вред.*
4. *Угроза смерти.*
5. *Угроза жизни семьи.*
6. *Угроза жизни популяции.*
7. *Угроза человечеству.*

Теоретически эти факторы расположены по усилению их роли в развитии драматической ситуации. Но практически каждый фактор может создавать максимальный стресс и максимальное действие.

## Удар по самоуважению

У Чехова есть крошечный рассказ «Смерть чиновника». Мелкий чиновник Червяков в театре случайно чихнул и обрызгал лысину впереди сидящего генерала. Это был генерал чужого ведомства. Червякову ничто не грозило. Ничего, кроме потери самоуважения. Он преодолел барьер робости – извинился. Но не получил адекватного прощения. Преодолел барьер повыше – извинился еще раз в антракте. Генерал отмахнулся, но не простил, как того требовало самоуважение Червякова – по-отцовски. Новый барьер, повыше, – Червяков идет в ведомство генерала и снова извиняется. Генерал уже забыл о вчерашнем. Забыл, но не простил. Барьер поднят еще выше. Червяков снова идет к генералу. И тут генерал взорвался скандалом и выгнал Червякова. Бедный чиновник пришел домой и умер. Эта шутка – классический пример развития драматической ситуации под угрозой потери самоуважения.

Существуют весьма почитаемые идеологии, в которых потеря самоуважения оплачивается смертью, и тут не до шуток. Например, кодекс чести японских самураев. Самурай, «потерявший лицо», должен убить себя, сделав харакири, и мы знаем, что это не пустые слова.

Уровень и формы самоуважения в разных культурах имеют невероятный диапазон. Немецкие девушки, нисколько не теряя самоуважения, парятся в сауне обнаженными рядом с незнакомыми мужчинами. Они сочтут вас идиотом и мужским шовинистом, если вы воспримете это как нечто необычное. Для мусульманской женщины на Востоке позор и потеря

самоуважения – слегка приоткрыть лицо. Если эту женщину насильно обнажить, она сойдет с ума от позора.

Когда женщина подвергается насилию, физический вред может быть незначительным. Наказывают преступника за ущерб самоуважению. За связанную с этим психическую травму. А в первобытном обществе покорность силе самца была нормой жизни. Потеря самоуважения определяется уровнем и характером цивилизации, в которой мы живем.

Самоуважение – это фактор, постоянно присутствующий в нашей жизни, и оно первым сигнализирует нам о каком-то неблагополучии.

Какие слова чаще всего произносит жена в споре с мужем?

– Ты меня не уважаешь!

Потеря самоуважения действует во всех возрастах. Первое, что возникает в ребенке, когда он встает на ножки, это ощущение личности. Я слышал разговор матери с трехлетним сыном:

– Чего ты орешь? Ты никто. Молчи!

– Нет, я кто! Нет, я кто! – кричал мальчик.

Мы все хотим быть «кем-то». Мы хотим отличаться от других. Многим людям, особенно молодым, чувство личности заменяет принадлежность к стае. Нет ничего более агрессивного, чем самоуважение этой агрессивной личности – стаи, группы, банды, как ее ни назови. Она требует, чтобы ее признали на ее территории. Укусите ее самоуважение – она оцерится ножами и кастетами, если не пистолетами.

Однако внутри любой стаи действует иерархия. Самоуважение каждого члена определяется уровнем в этой иерархии. Самоуважение всегда персонально связано с конкретными целями и конкретной угрозой потери самоуважения.

Нет человека, который был бы полностью лишен самоуважения. Оно есть у каждого, и каждому самоуважению может угрожать падение на более низкий уровень. Иерархия самоуважения относится не только к людям, она – общий закон природы в любой популяции. Эта иерархия действует в любой звериной стае. Вождь стаи бабуинов будет драться до смерти за право огуливать всех самочек стаи. Лишите его этого права, и стресс потери самоуважения убьет его.

Ученые ставили опыт. В одной половине клетки, разделенной стеклянной перегородкой, находился глава стаи, в другой – рядовой бабуин.



Рядовому члену давали бананы первому, а вождю – второму. К рядовому в клетку пускали самочку, и он радостно производил потомство на глазах бешеного от ярости вождя. Вначале вождь безумствовал, потом впал в депрессию. Хватило трех дней, чтобы сердце вождя разорвал инфаркт. Что его убивало? Потеря самоуважения.

В цивилизованном обществе вопрос потери самоуважения ничуть не менее важен. «Потеря самоуважения» загоняет персонажей в драматическую ситуацию. Тут они – наша добыча. Хотите использовать персонаж в драме? Проверьте его на «потерю самоуважения». Получите то, что вам требуется.

Любой человек очень чутко реагирует на угрозу его самоуважению. Подсознание сразу включает механизм стресса. Вы порой не можете понять, почему охладели ваши отношения с NN. Поройтесь в памяти или попросите помочь подругу: женщины более чутки. Вы обязательно найдете какой-нибудь еле заметный укол, которым вы проткнули самоуважение NN.

Самоуважение – это тончайшая пленка, которой мы защищаем свою эмоциональную территорию, свой микроклимат. А он есть у каждого человека.



Энергия «потери самоуважения» деформирует наше обычное поведение, заставляет людей совершать необычные поступки. Поэтому в развитии драматической ситуации угроза самоуважению работает как конструктивный фактор. Он заставляет героя занять активную оборону и планировать ответный удар.

## Профессиональный провал

Это, в сущности, кодовое название удара, который выбивает вас из привычных ритуалов и заставляет немедленно драться за место в жизни. Вы преуспевали. Всю жизнь вы медленно карабкались в гору – и вдруг лавина депрессии сорвала вас. Кто-то рядом удержался, но не вы. Вы катитесь вниз и понимаете, что никогда не получите нового шанса забраться в гору.

В такой позиции находится персонаж Майкла Дугласа в фильме «С меня хватит!». Он остался без работы, от него ушла жена. У него нет шансов вернуться в прежнюю жизнь. Он в кольце одиночества. Один против всех.

Угроза профессионального провала – невероятный усилитель активности персонажа. Когда персонаж задает себе вопрос: что будет, если я провалюсь с этим делом? – энергия действия сразу возрастает.

Хирург, персонаж Гаррисона Форда в фильме «Беглец», преуспевал, любил красавицу жену и был любим ею. И вдруг в один миг все рухнуло. Жена убита, хирург несправедливо обвинен в убийстве и приговорен к смерти. Случай помог ему бежать из тюрьмы. Он ищет убийц. Кто же они? Его коллега врач потерпел профессиональный провал в создании нового лекарства, а хирург обнаружил ложь в отчетах.

Профессиональный провал раскручивает конфликт, где надо победить любой ценой: в это дело вложены миллионы. Трупы падают один за другим. Все противники будут уничтожены. И мы будем принимать это вредное лекарство, если Гаррисон Форд не победит. Профессиональный провал, независимо от профессии, позволяет эмоционально пережить опыт каждого персонажа.

Может показаться, что это эффектные преувеличения бестселлера. Но жизнь предлагает нам реальные истории, где борьба столь кровава, как ни в одном из бестселлеров, ни в одном из классических шедевров прошлого.

К 1934 году Сталин был объявлен самым великим из всех великих вождей, гением, отцом всех детей, ученых и физкультурников, не говоря уже о рабочих и крестьянах, которых он миллионами отправлял в лагеря. Чтобы закрепить свое первое место, он созвал съезд партийных функционеров, большинство из которых он сам привел к власти. И эти негодяи в тайном голосовании поставили Сталина на 14-е место. На первое вышел пламенный холуй и темпераментный оратор Киров, руководитель коммунистов Ленинграда.

Для Сталина это был «профессиональный провал». И он быстро принял меры. Киров был убит. Вслед за этим потекли реки крови. Все руководящие коммунисты Ленинграда были убиты вслед за Кировым. Массовые расстрелы и репрессии прокатились по всей стране. Сталин в итоге занял в иерархии живых богов все места с 1-го по 14-е. И больше уже не совершал профессиональных проколов. Когда он умер, страна сотрясалась от рыданий. Все осиротели – в каждой семье умер отец всех детей, рабочих и крестьян.

Но это, можно сказать, экзотический пример. Гораздо чаще профессиональный провал грозит обычному человеку на обычном рабочем месте.

Новые идеи расширения дела могут быть отвергнуты рынком.

На ваше место нацелилась любовница начальника.

Вас обошли и не дали заслуженного повышения.

Эти проблемы можно перечислять бесконечно. Работа для многих людей – это не только заработок, но и смысл жизни. Работа – это их мир, там они важны, нужны, уважаемы – и это значит не меньше, чем заработок. Лишите этого человека работы – он долго не протянет.

Так оно и происходит с шеп-пилотами международных авиалиний. После ухода на пенсию эти суперпрофи, от которых зависела жизнь сотен пассажиров, остаются ни с чем. Судьба дает им год, максимум два до инфаркта. Это статистика.

В цивилизованном мире чаще всего профессия определяет все главное, что наполняет смыслом и содержанием вашу жизнь. Поэтому профессиональный провал – это катастрофа жизни.

## Физический вред

Это уже драка. Физический вред означает, что противники перешли от угроз к действиям. Это всегда приносит напряжение в развитие действия. Тревога за героя получает пищу, а стало быть, растет. Герой должен реагировать, отвечать ударом на удар или спасаться бегством. В любом случае ответные действия следуют быстро и выражены четко. Поэтому физический вред персонажам фильма угрожает часто и многократно.



Конфликт с угрозой физического вреда – едва ли не самый популярный и тиражируемый жанрами. В фильмах с кун-фу и карате драки превратились в балет. Схватки, побоища – любимое занятие всех суперменов.

Физический вред – это агрессивный агент идентификации. Начиная с веселых безобидных тортов, которыми дрались комики в чаплинские времена, все удары на экране отзываются в нашем подсознании мгновенно и четко.

## Угроза смерти

Это когда в персонажа бьют прицельным огнем. Его машина взрывается, дом горит, а он только чудом и выдумкой сценариста избегает уничтожения, чтобы довести историю до счастливого конца.

Но это также свидетельство намерений героя идти до конца.

Гамлет протыкает шпагой подсматривающего Полония или обрекает на смерть друзей, шпионов Гильдестерна и Розенкранца, – он готов бороться не на жизнь, а на смерть.

Джюльетта принимает опасное снадобье, которое грозит ее жизни, сделав ее бесчувственной на сутки.

Чехов только однажды, в «Иванове», завершил драму выстрелом. Но на самом деле все его пьесы завершаются угрозой неотвратимой смерти в самом ее трагическом аспекте – смерти заживо. Что ждет трех сестер после ухода полка и смерти Тузенбаха? Что ждет дядю Ваню, чья жизнь лишилась смысла? Что ждет Раневскую, оставшуюся без средств к существованию? Смерть в нищете, скорее всего – самоубийство. Она уже пыталась однажды так решить свои проблемы.





Если мы создаем эту угрозу, она будет работать независимо от того, раскидывает ли смерть трупы по экрану или выглядывает из туманной перспективы. Это мощный фактор драматизма.

## Угроза жизни семьи

Есть что-то, что для многих важнее жизни. Жизнь тех, кого ты любишь: дети, жена, иногда родители или люди, которые практически часть вашей семьи.



## Угроза жизни популяции

Нормальная жизнь человека счастлива и полноценна, когда он живет не только в своей семье, но и среди своего народа. Это дает жизни корни, уходящие в века прошлого, и перспективу будущего. Вообще человек счастлив, когда его жизнь и усилия являются частью чего-то значительно большего, чем он сам. В нормальной ситуации человек этого не осознает, как здоровый человек не чувствует сигналов тела. Сигнал – это признак неблагополучия. На этом строится вся пропаганда политических вождей национализма. Когда они говорят: «Твой народ под угрозой», – это означает, что угрозу для твоей безопасности как бы и не надо принимать во внимание. Если народ хочет выжить, твой долг умереть за это. Ты должен погибнуть за будущее. А это уже мистика. Кто знает, что в будущем? Как захотят жить твои дети и внуки?

«Угроза жизни популяции» – самый доходчивый лозунг для любого политика, рвущегося к власти. Это очень сильный альтернативный фактор, он сплачивает людей, парализует их волю к личной безопасности и превращает в идейных убийц. Для драмы это крайне продуктивный фактор. Полезно помнить о нем. Хотя, кажется, жизнь сама не дает о нем забыть.

## Угроза человечеству

Что угрожает всему человечеству? Пока только инопланетяне, и в основном в боевиках. Какая-то штука в чемоданчике грозит уничтожить всю цивилизацию, и герой спасает человечество в драках, погонях, перестрелках. Однако когда к историям про «супермена» подключились лучшие умы драматургии, возникли увлекательные фильмы. Пока это только развлечение. Что может вынудить всех людей объединиться в одну большую семью? Инопланетяне? Экран требует все новых и новых зрелищных эффектов. Угроза похолодания, потепления, все, что может создать визуальные изменения среды обитания. Тотальное заражение окружающей среды поставляют зрелища, способные заманить людей в кинотеатры. В реальной жизни угрозы невиданных масштабов реализуются и растут с невиданным размахом. Нефть из глубоких недр разливается в океане. Коррупция разрушает основы государственных структур. Человечество в целом на такие мелочи не реагирует. Вольтер давно заметил нашу близорукость «при жизни думать о смерти рано, а при смерти поздно». Но кино вынуждено думать о всеобщей опасности, чтобы, по крайней мере, создать всеобщий

рынок для зрелищных фильмов. Грамотная драматургия «Аватара» показала, что внятная история, плюс невиданные спецэффекты в общечеловеческих масштабах бьют все рекорды.

Похоже, что «угроза человечеству» еще не раз поможет нам ощутить себя одной большой семьей, хотя бы в просмотровом зале. Может, это чему-то нас научит?

Все идет к тому, что «угроза человечеству» станет фактором, который угрожает каждому здесь и сейчас. Для наиболее проницательных умов это время уже наступило.

## Архетипы в драматических ситуациях

Я знал одного четырехлетнего мальчика, который боялся писать в туалете. Старший брат, восьмилетний оболтус, сказал ему, что там, в воде, живет крыса. Когда малыш будет писать, крыса может высунуться и укусить его за пипку. Жизнь этого малыша была мукой. Каждый раз, когда ему хотелось в туалет, он умолял старшего брата проверить, нет ли в туалете крысы. Старший всегда был чем-то занят, но за пластинку жвачки, так и быть, соглашался проверить безопасность туалета.



Как-то вечером малыш остался один. Вся семья ушла в гости, а малыша уложили спать. Но разве он мог заснуть? Ему казалось, что крыса бежит по коридору, она почувствовала, что малыш остался один, и привела своих сородичей пошарить по кастрюлям. Вдобавок малышу захотелось писать. Конечно, можно было бы пописать в постель, но это означало бы подвергнуться насмешкам старшего брата. И вот малыш, дрожа от страха, отправляется в опасное путешествие. И он совершает свой подвиг! И даже кричит: «Эй ты, крыса, я тебя не боюсь!» А потом опрометью бежит назад, под защиту своего одеяльца. Он так счастлив, что не может заснуть. Родители, вернувшись из гостей, обеспокоены: «Не заболел ли он?» «Я пописал!» – кричит малыш и плачет, уткнувшись в мамины руки.

Драматическая ситуация загнала малыша в угол. Он мобилизовал все возможности своего характера и преодолел все барьеры: барьер страха, барьер потери самоуважения, барьер воли, барьер мужества. Он совершил поступок и победил в конфликте.

Как вы думаете, были бы эти барьеры проблемой для Шварценеггера? Нет. А для вас? Тоже нет? А если бы это были реальные крысы? Для малыша-то они реальны. Вы решайте как хотите, я бы в такой туалет не пошел. У меня мало общего со Шварценеггером и много общего с этим мальчиком.

Для прыщавого подростка непреодолимый барьер – пригласить в кино свою одноклассницу «Мисс 5В». А для Дон Жуана нет проблемы познакомиться, очаровать и провести ночь любви с мисс Севилья или Гренада. Я бы этого не смог. У нас свой круг барьеров, у суперменов – свои.

Американцы накопили огромный статистический материал о том, как разные персонажи преодолевают барьеры драматических ситуаций. Они разделены всего на четыре группы:

1. «Наши знакомые».
2. «Underdog» («Андердог»).
3. «Потерянные души».
4. «Идолы».

Чем полезно знание этих категорий? Для каждого персонажа нам хорошо бы знать предельную драматическую ситуацию, барьеры которой он может преодолеть.

Этот предел зависит не только от персональности, но и от категории, в которой находится персонаж. Убийство, например, непреодолимый барьер для «наших знакомых». Оно переводит персонаж в категорию «потерянных душ». Теперь он катится в объятия дьявола, в пропасть ада. «Потерянные души» убивают, становясь преступниками, а «идолы» убивают, убивают и убивают – но ореол святости не тускнеет над их головами.

Для каждой группы четко определены границы предельных драматических ситуаций и конфликтов и этическое поле, в котором действует персонаж.

### **1. «Наши знакомые»**

Это мы с вами, наши друзья, наши сослуживцы, наши соседи по улице, городу, стране и по всем пяти континентам. Не так мало. Все наши с вами главные проблемы от рождения до смерти в основном одинаковы: мы любим, боимся, работаем, хотим чего-то добиться сами, помогаем детям. И мы очень хорошо понимаем друг друга. Драматические ситуации, барьеры и конфликты «наших знакомых» могут открыть нам самые тонкие и сложные оттенки характеров. И они лучше всего помогают нам понять себя, потому что эмоциональный опыт «наших знакомых» адекватен нашему. С появлением телевидения «наши знакомые» в основном переселились на телеэкран. Тысячи и тысячи серий кормят нас ежедневно этой привычной едой. Вместе с героями мы преодолеваем препятствия каждого дня, и, похоже, это никогда нам не наскучит. Потому что самые лучшие «наши знакомые» – это мы сами. А кому не близки собственные проблемы?!

### **2. «Underdog» («Андердог»)**

Гораздо более многочисленный круг «андердог» образуют персонажи, которые хотят изменить свой социальный статус (сам термин пришел из собачьих боев: «андердог» – это собака, придавленная противником). Те, кто лезет вверх, преодолевая классовые барьеры. Для западного общества, давно и прочно сложившегося, изменить социальные рамки – сложная задача, которой люди подчиняют всю свою жизнь. Это требует знаний, воли, мужества, хитрости, ума, упорства. «Андердог» добивается того, чтобы преуспеть и стать основой общества. Он изворотлив, но в рамках закона. Однако если цель близка, он готов пойти почти на все, разве что кроме убийства.

Сценарии, где главный герой – «андердог», как правило, насыщены жизненной энергией «андердога». Вялый, апатичный, нецелеустремленный характер не может быть успешным «андердогом». Одного преуспевающего продюсера спросили, почему все его фильмы имеют успех? Он ответил примерно так:

– Я так же, как все, не слишком понимаю в сценариях и ошибаюсь. Но я никогда не возьму в работу сценарий, если его герой не «андердог».

«Уоллстрит» – режиссер Оливер Стоун.

Фильмы английской новой волны 60-х годов.

Для российского фильма «андердог» – одна из самых привлекательных фигур. В стране, где все были бедны, вдруг образовался класс буржуазии. Все «новые русские» – это «андердоги», если их богатство не связано с преступлениями. Их состояния возникли как будто из ничего в миг, когда государство, грабившее три поколения сограждан, развалилось на куски. Не было законов, нечего было нарушать. Изворотливый ум, агрессивная смелость и счастливый случай оказаться в нужный момент в нужном месте.

Со стороны кажется – так просто. Однако там, где тысячи разбогатели, десятки миллионов теряли все.

К этой же группе относятся **люди, которые от рождения или в силу болезни, увечья неполноценны**. То, что для нас не является проблемой – простые ритуалы обыденной жизни, – для таких «андердог» создает непреодолимые барьеры. С точки зрения нормаль-

ного человека, **жизнь «андердога» – непрерывная цепь конфликтов.** Значит, он находится в центре наших профессиональных интересов, но удивительно то, что эти фильмы очень интересуют зрителей. Мы легко выходим на эмоциональный контакт с «андердогом». Его драмы нам легко понять, они обновляют для нас простые ценности жизни. Есть что-то, что мы получили даром, а «андердог» получает с невероятным трудом такую важную часть жизни. **Эти фильмы обычно говорят о том, как люди борются и побеждают безвыходные ситуации.** Самые лучшие режиссеры мирового кинематографа добивались успеха фильмами этой категории. И не только потому, что эти фильмы поднимают глубокие моральные проблемы, но и потому, что они предлагают необычный и зрелищный, острый материал. **В этих фильмах персонажи с огромными усилиями поднимаются до нашего уровня.** Зритель никогда не будет поддерживать неудачника. Но он всегда откликнется на фильм, который говорит: жизнь стоит того, чтобы бороться за нее.

Я напомним некоторые фильмы. «Моя левая нога» – английский режиссер Стивен Фриерс, Дэниел Дей Льюис в главной роли. Это история реального человека, который с детства был почти полностью парализован, только ступня его левой ноги сохраняла подвижность. И этот человек всю жизнь борется за то, чтобы жить полноценной человеческой жизнью.левой ногой он не только пишет, но и рисует картины.

«Рожденный 4 июля» – фильм Оливера Стоуна с Томом Крузом в главной роли – инвалида-ветерана вьетнамской войны. Молодой парень с парализованными ногами проходит весь ад последствий ранения и, кажется, никогда не вернется в нормальную жизнь. Но воля к жизни побеждает. Он пишет книгу о своей борьбе и становится политическим деятелем, защищающим права ветеранов в сенате.

«Филадельфия» Джонатана Демме с Томом Хэнксом в главной роли. Молодой адвокат, больной СПИДом, борется за свои гражданские права с компанией, которая его незаконно уволила. Обычное дело для здорового человека. Но когда приговоренный к смерти заставляет уважать свои права – это вызывает наше восхищение.

«Запах женщины» – фильм, дважды поставленный с перерывом в тридцать лет. Вначале в Италии, где главную роль играл Витторио Гасман, затем в Америке, по прекрасному сценарию Голдмана с Аль Пачино в главной роли. Слепой полковник хочет покончить с собой. Его жизнь лишена смысла. Но оказывается, что он может помочь своему юному поводырю. И когда он защищает его права в товарищеском суде колледжа, оказывается, что моральные ценности, которые не утратил полковник, нужны сегодня молодым. Его победе аплодируют тысячи молодых ребят. Им восхищена женщина, которая может стать его другом. Прекрасный фильм, изложенный с лаконичной ясностью шедевра.

Эти фильмы показывают превращение героев. Вначале герой действует как бы со связанными руками, и фильм рассказывает, как герой получает силы для борьбы. Это волнует каждого, независимо от того, чего добился герой. Фильм говорит: «Жизнь – это не дерьмо! За нее стоит бороться. Подлинная победа в этой борьбе – это не богатство и успех, а самоуважение и полноценное участие в жизни рядом с другими».

Когда я смотрю эти фильмы, мое сердце наполняется гордостью за то, как убедительно кино может утверждать подлинные моральные ценности человечности.

Фильмы категории «андердог» показывают драматические ситуации, в которых человеческое братство борется за победу в безнадежной войне под кодовым названием «Такова жизнь». Какая бы она ни была, другой не будет. Надо бороться в этой.

### **3. «Потерянные души»**

Это такие же, как мы, но потерявшие моральные ориентиры, преступившие законы и нормы морали. Они начали, как мы, но выбрали неправильный путь. Это фильмы про тех, кто мог бы жить нормально, но стал преступником, убийцей, слугой дьявола. Это рассказ

о потерянной личности. Эти фильмы очень разные: «Бони и Клайд», «Гражданин Кейн». Едва ли не самым ярким фильмом этой категории является «Крестный отец». История превращения честного парня Майкла Корлеоне в безжалостного убийцу и крестного отца нью-йоркской мафии известна каждому. И нет нужды подкреплять этот пример десятком других успешных фильмов. Эти фильмы приносят огромные доходы, их великое множество. Мы их все хорошо знаем. «Убийцы среди нас» – вот их кодовое имя.



В драматической ситуации персонажей этой категории отличает то, что барьер, непреодолимый для «наших знакомых», является открытой дверью для «потерянных душ». Убийство для них только способ решить проблему. Но самое трагичное – это то, что в каждом убийстве происходит двойное убийство – герой убивает и свой потенциал человечности. Наверное, каждый человек, глядя на свою детскую фотографию, говорит: «Это я? Боже, во что меня превратила жизнь!» «Потерянные души» – метафоры этих превращений.

#### 4. «Идолы»

Персонажи этой категории – хорошее испытание для воображения сценариста и режиссера. Это пожиратели безвыходных положений. Они их щелкают как орехи.

Фильму категории «наши знакомые» хватило бы десяти секунд из приключений Индианы Джонса или Терминатора. Компания этих суперменов в исполнении Гаррисона Форда, Шварценеггера, Клода Ван Дамма, Сигала и так далее переходит из фильма в фильм, абсолютно не меняясь. Персонажи первых трех категорий воспринимают драматическую ситуацию как рубеж, преодолевая который они меняются. Мы хотим, чтобы они изменились к лучшему, мы переживаем, когда они меняются к худшему. «Наши знакомые» превращаются в «потерянные души», и мы отдаляемся от них. «Андердог» становится «нашим знакомым» – и мы соперничаем ему. Эти изменения нормальны. Но «идол» не может измениться. Почему? Потому что мы так хотим. «Идол» выражает наше желание убежать от неразрешимых проблем, он утешает нас как детей. Он может появиться в маске обычного человека – так Индиана Джонс появляется в облике университетского профессора. Но в качестве профессора он исполняет трюки не сложнее, чем заяц, играющий на барабане. Через три минуты он забывает о своем профессорстве и чарует нас как волшебник-супермен. Бэтмен и супермен носят до поры маски обычных людей, но их подлинная суть – «идолы», которые могут все.

«Идолы» выступают в облике обычных людей, но их подлинная суть – существа, которые могут все.

«Идол» – персонаж для облегченного решения наших безвыходных проблем. Он любимец индустрии развлечений. Мы так нуждаемся в развлечении, и оно – важная часть сохранения нашего психического здоровья. «Идолы» возвращают нам праздники детства. Мы все становимся детьми, когда свет гаснет, а на экране возникает персонаж, который может спасти слабого, наказать негодяя, победить в неравной схватке.

Драма стремится развить крайние состояния всего, что попадает в ее поле. Счастье стремится стать раем, несчастье – адом. Герой стремится к идеалу в облике ангела, злодей – к дьяволу. Жизни угрожает смерть, любви – предательство.

Со всем этим «идол» справляется в минимально сжатые сроки с максимальной эффективностью.

Мотивация «идолов» отличается от мотивации обычных людей. Например, в реальной жизни только эпилептики (разве?) поглощены идеей мести. Обычный человек озабочен

настоящим и будущим. Есть одно забавное подтверждение этому. В 30-е годы начальник полиции Чикаго, бескомпромиссный борец с мафией, отправил за решетку много опасных преступников. Почти каждый покидал свободу с угрозой расчитаться с полицейским. Но начальник полиции был спокоен. Он говорил: «Мсть – это не бизнес преступника. Когда он выйдет из тюрьмы, ему надо думать о будущем».

В выжженной болезнью душе эпилептика зреют патологические планы мести. Но так же зреют и реализуются они в поступках суперменов. И нам это нравится, так как мечта каждого – помахать кулаками после драки. Мы это делаем вместе с суперменами. Фигуру мстителя-супермена ввел в литературный обиход Александр Дюма в «Графе Монте-Кристо». Это была гениальная выдумка. МонтеКристо – настоящий супермен. Он поглощен страстным желанием сделать что-то, и нет преграды, способной остановить его.

Но в семью «наших знакомых» Монте-Кристо никак не вписывается.



Для людей драмы думать драматическими ситуациями персонажей так же естественно, как для живописцев думать отношениями цветов в колорите, а для балетмейстеров – движением танцоров в пластических комбинациях.

Но драматические ситуации не могут быть статичными. Они развиваются, когда мы рассказываем истории. Их развитие в конфликте и есть наша работа. **Конфликт** — это главное слово драмы.

## Глава 4. Конфликт

*КОНФЛИКТ – ЭТО ВСЁ ТО, ЧТО СТОИТ НА ПУТИ ГЕРОЯ К ЦЕЛИ*

### Борись лицом к лицу, победи лоб в лоб

Есть понятия, которые вам настолько хорошо знакомы по жизни, что в них, кажется, и разбираться незачем – и так все ясно. Каждый знает, что такое **конфликт**. Это когда две стороны спорят, дерутся, воюют, убивают. Всю свою жизнь мы вокруг себя встречаем тысячи конфликтов, узнаем о них из личного опыта, видим по телевизору, читаем в газетах. Но профессиональный интерес заставляет внимательно присмотреться к этому термину.

**Конфликт – это ключевое слово драмы.** Драма занимается только действиями людей по отношению друг к другу, поэтому конфликт всегда оказывается в центре нашего внимания. Любую эмоциональную или интеллектуальную ценность в драме мы получаем только через конфликт персонажей. Поступки людей в драме обычно по своей сути конфликтны. А если окажется, что конфликт скрыт или слаб, мы его находим и развиваем. Как это сделать – наша профессия.

И, как часто бывает в профессии, наивные представления дилетантов вступают в столкновение с опытом профессионала. Для того чтобы на экране было увлекательно, в структуре драмы каркасы конфликтов выстраиваются вопреки обывательской логике обыденной жизни. Только отметим – каркасы, а не поведение персонажей. В обыденной жизни вы почти никогда не догадаетесь о намерениях человека по его лицу и внешнему виду. Убийца будет сидеть перед вами, пить водку, чокаяться, улыбаться. И в реальной жизни нет такой гениальной проницательности, которая могла бы проникнуть в мозг убийцы и определить, что в этот миг он в своем воображении режет ваше горло. А в драме – можем.



В драме мы балансируем между явным и загадочным, обыденным и spectacularным. Мы хотим раскрыть тайны людей, но так, чтобы это происходило естественно, как будто само собой. Для этого есть только один путь – действия людей в конфликте. Слова, как правило, обманывают и прячут истинные намерения. Только действия срывают с людей маски и обнажают их подлинную сущность. Эти действия должны исходить из потребности самих людей. Они должны выражать их эгоизм, а не эгоизм автора. И только сталкивая людей в конфликтах, мы можем так глубоко спрятать свои намерения рассказчика истории, что о них никто не догадается.

Марио Пьюзо, известный американский романист и сценарист, сказал как-то: «Мы, драматурги, подобны регулировщикам уличного движения. Только с одной разницей: мы сумасшедшие регулировщики. В жизни регулировщики обеспечивают безопасность, а в драме мы думаем только о том, чтобы столкнуть встречные машины. **Мы создатели катастроф**».

Действительно, реальная жизнь полна усилий избежать ссор, споров, драк. Она состоит из компромиссов и привычных ритуалов. Десять минут в драме показывают нам больше конфликтов, чем содержит иная человеческая жизнь. Смотреть на эти конфликты, подключаться к ним, сопереживать и волноваться – вот зачем мы ходим в кино. Но мы хотим, чтобы довольно условная структура выглядела как абсолютно естественная, жизненная. Как

этого добиваться? Есть правила, которые помогают развитию конфликта и эмоциональному подключению к нему.



Первое правило: **в конфликте борются ясные, четко выраженные силы.** Добро борется со злом. Плохие парни дерутся с хорошими парнями. Самые яркие искры конфликтов высекаются из столкновения крайних сил, когда черт вступает в схватку с ангелом. В сложных формах зло прячется под маской доброты. Ангел хорошо укутан и угадывается не в первый момент. Найти и распознать двух непримиримых противников – протагониста и антагониста – наша задача. Наша проблема – придать столкновению сложных и многозначных персонажей ясность, которая будет лишена тривиальности.

Жизненный опыт каждого молодого художника подбрасывает множество рожденных воображением персонажей и ситуаций, еще никем не описанных, никак не опознанных. **Персонажи – это ваше уникальное богатство, а способ их опознания в конфликте вполне универсален.** Чем сильнее различие персонажей, тем лучше развивается конфликт.



Найти различие – задача художника, а столкнуть эти различия в конфликте – технология профессионала.

Посмотрим на различия персонажей Чехова. Можно брать наугад любую новеллу, и вы найдете необычные и доведенные до крайности различия.

### **«Верочка» А. Чехова**

Иван Алексеевич Огнев и Верочка – молодые люди, одинокие, одного социального уровня. Что мешает их любви? Ей 21 год, ему 29. Чем не пара? Верочка стройная, красивая. И она объясняется Огневу в любви, самозабвенной, сжигающей ее. Она пылает. А он абсолютно мертвый, холодный душой, бездарный к эмоциональным проявлениям статистик. Верочка трепещет и пылает. А душа Огнева – кусок даже не льда, а камня. Верочка сквозь слезы признается ему: «Я... я люблю вас». У Огнева это признание вызывает смущение и испуг... И он четко понимает, что не способен любить: «Лучше Веры я никогда не встречал женщин и никогда не встречу. О собачья старость! Старость в 30 лет...»





Чехов открыл нам удивительное столкновение двух крайностей – беззащитной страстной натуры, богатой любовью, жаждущей отдать себя любимому, и непробиваемого, как инопланетянин, нищего на чувства героя. Как видите, крайности – это не только люди закона и преступники, богачи и воры, ковбои и индейцы.



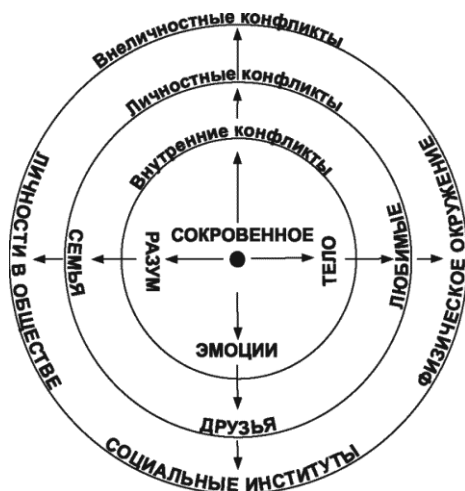
Вооружимся простой рабочей формулой: в конфликте полезно искать столкновение крайностей, таких, как ангел и дьявол. Все, что выражает любовь и душевную чистоту, – это ангельское, оно способно роить жизнь. А все, что несет ненависть, равнодушие, смерть, – это дьявольское. Неспособность к любви – это смерть. Это диагноз: «Старость 30 лет». В художественной ткани два удивительно жизненных и нетривиальных характера. А в каркасе ангел столкнулся с дьяволом.



Мы уже поняли, что конфликт – основной способ развития драматической ситуации. У каждого персонажа своя драматическая ситуация, и они сталкиваются в конфликте. Жизнь драмы – это борьба в конфликте, борьба двух драматических ситуаций.

В реальной жизни каждого человека окружает множество потенциальных конфликтов. Мы стараемся до последнего мига уйти от конфликта, идем на любые компромиссы, такова природа человека. Но драма обнажает конфликтную суть жизни. В драме мы все вопросы решаем, сталкивая персонажей в конфликтах. Маленькие раздуваем, большие окружаем подробностями из маленьких конфликтов. Драма – это мир конфликтов. Они как опята в урожайный год в лесу – покрывают всю землю.

Полезно сгруппировать эти конфликты, это помогает понять, с какой полнотой вы воспроизводите жизнь ваших героев.



Конфликтов бесконечное множество. Они окружают нас, вовлекают нас от рождения до смерти.

Чтобы не затеряться в них, полезно собрать их в 3 круга.

**Первый круг – внутренние конфликты** — сокровенное, то, что живет внутри каждого 24 часа в сутки.

Это: **конфликт с телом** — толстый, хромаете, болит живот, болеете, делаете операцию. Украшаете себя пластикой лица и груди, никак не похудеете, раны кровоточат, скрутило позвоночник, поседели, облысели... и множество конфликтов с каждой рукой, ногой, ухом, любой частью тела по отдельности.

Это прекрасный материал для актера и режиссера, чтобы создать неповторимый образ.

#### **Конфликт с эмоциями.**

Вспылили, не сдержали гнева, из последних сил держите себя в узде. Тысячи и тысячи оттенков дает эмоциональная окраска поведения в конфликте.

**Конфликт с разумом:** поняли – иронизируете, выглядите умным, не поняли – напряглись: они меня за дурака держат?

Разум и эмоции почти всегда в конфликте: «Я его люблю, а он?

Я поняла, что врет».

Тележурналист говорит: «Моя жена делает одновременно три вещи: говорит по мобильнику, жарит сосиски и пеленает ребенка, и никогда не бросит сосиски на постель, а ребенка на сковородку». Многие напрягаются в подобной ситуации. Это напряжение – внутренний конфликт.

#### **Второй круг – личностные конфликты.**

**Конфликты в семье:** жена, дети, родители, родственники.

**Конфликты с любимыми:** влюбленности, измены, ревность, отчаяние, восторг и вдохновение – эти эмоции связывают воедино первый и второй круг. Но есть еще **друзья** и враги, сослуживцы, соседи, соученики – все это наполняет 95 % бесконечных сериалов и почти столько же фильмов, включая артхауз.

В литературе и на сцене они не хуже, чем в кино. Но в отличие от театра, мы можем заглянуть каждому в глаза. И это объединяет первый и второй круг.

**Третий круг** — это безграничный мир пространства кинематографа. Тут он эффективнее, чем сцена театра и воображаемый мир литературы.

**Внеличные конфликты** — это борьба с социальными институтами: мафия, милиция, армия, бюрократические лабиринты... Весь социальный мир, в который мы погружены от детских садов до больниц и кладбищ.

**Отдельные личности** в обществе: продавцы, карманники и хулиганы, случайные прохожие, насильники, грабители, учителя... Бесконечное разнообразие из числа 6 миллиардов, которых нарожали не спросив нас. А нам с ними жить.

**Физическое окружение** — это пространства погони, бои и драки.

**Физическое окружение:** это дожди, ветры, снегопады, грязь под ногами, реки, водопады и болота – все то, что мешает нашему пути к цели. Пожары, штормы и **техногенное окружение:** мир компьютеров и техники, от лампочки и газовой горелки до роботов, космолетов и глобальных катастроф.

Все то бесконечное разнообразие полезно иметь перед глазами собранным в три круга. И поглядывать: не забыл ли я чего? Потому что эти конфликты сообща помогают жизнеподобно любой нашей выдумки.

А когда конфликтов мало, и они однообразны, мы понимаем: опять мыло, ест душу.

Очень полезно скопировать эти три круга и прикрепить над рабочим столом. У меня висит и помогает.

## Развитие драматической ситуации в конфликте

Драматическая ситуация создает напряжение на старте. Герой в безвыходном положении. Как он будет из него выбираться?

Зло в драматическом конфликте не может быть выражено в социальном или экологическом явлении. Оно не может выступать в виде философской категории. Зло обязательно должно концентрироваться в облике конкретного антагониста, который борется с героем здесь и сейчас. Такое зло сильнее всего вовлекает зрителей в эмоциональное сопереживание, оно полно неожиданностей в развитии.

Персонаж, носитель зла, может выражать любые философские идеи, но не словами, а действиями в конфликте. Если он расист, он не произносит речи, а убивает негров или евреев. Зло в конфликте должно иметь вид конкретного человека с персональным характером и личными интересами – антагониста. ***Своими действиями противник задает герою вопросы. Герой действиями дает ответы.*** Так развивается из драматической ситуации конфликт. Вопрос – ответ – вопрос – ответ. Так рассказывается любая история, ее рассказывают двое: герой и его антагонист.



***В конфликте всегда сталкиваются две стороны:*** два лица, две группы, две армии или один против всех, но эти «все» для конфликта одно лицо – антагонист. В любом случае – два лица. Даже если в сцене действует один человек, он является участником конфликта. Его воля может сталкиваться с отсутствующим противником. Наконец, он может развивать внутренний конфликт – черт в душе героя воюет с ангелом его души. Всюду, где есть волевое действие «я хочу», оно становится видимым и понятным, только натолкнувшись на барьер в конфликте.

Не в каждой сцене конфликт выходит наружу, но существует и развивается он всегда. Некоторые сцены готовят конфликты, другие осмысливают его. Но они всегда связаны с конфликтом. Все, что не связано с конфликтом, для драмы лишнее.



В фильмах действия дьявол и ангел легко узнаются. Но в жизни Дьявол не узнается в первый момент и Ангел прячется под защитной маской характеров. Дьявол и Ангел – персонажи мелодрамы, где все конфликты предельно ясны. В драме дьявол и ангел борются в душе каждого персонажа. Они создают внутренний конфликт. Разобраться в нем не всегда просто.

Протагонист и антагонист часто борются в конфликте не потому, что один плохой, а другой хороший. Нет. Просто оба они вовлечены в драматическую ситуацию из-за общей проблемы, в которой столкнулись их судьбы, и компромисс невозможен.

Муж и жена развелись и не могут поделить ребенка. Они оба хорошие люди, оба любят ребенка. И ребенок любит их. вспомните фильм «Крамер против Крамера». Там сильный, развитой конфликт, а люди все хорошие. Но их цели в борьбе несовместимы.



***В центре конфликта должно находиться что-то конкретное, что глубоко затрагивает самые важные жизненные интересы.*** С самого начала мы должны четко определить, из-за какой конкретной вещи сталкиваются интересы персонажей.

В «Вишневом саде» – продажа имения. Раневская идет к гибели и не в состоянии понять это.

В «Гамлете» – убийство короля. Все было спокойно, пока Гамлет не стал ворошить этот муравейник.

В «Ромео и Джульетте» – вражда двух семей. Тихо тлела, пока Ромео не полюбил Джульетту, а Тибальд не убил Меркуцио.

Конкретные проблемы обычно окружены чувственными деталями. Они делают зримым и объемным энергетическое ядро конфликта, и это помогает эмоционально войти в мир враждующих персонажей.

А абстракции не вызывают таких эмоций. Они проходят сквозь нас, как радиоволны сквозь стены. Когда понятие обрастает деталями и свойствами конкретного лица, тогда у него больше шансов прилипнуть к нашему сознанию.



1. Он хочет есть, а она хочет спать. Пока они не столкнули свои простые желания, конфликта нет. Он пришел с работы и хочет есть на кухне у пустого холодильника. А она устала и хочет спать на диване около телевизора. Конфликт назревает. Но вот мы сталкиваем персонажей. Он подходит и говорит:

– Эй, я устал и хочу есть.

А она отвечает:

– А я устала и хочу спать.

Одно «я хочу» столкнулось с другим «я хочу» лицом к лицу. Если эти «я хочу» имеют разные цели, конфликт развивается.

***Наша задача – не примирить персонажей, а подтолкнуть развитие конфликта к катастрофе.***

2. Он думает: «Я работаю как вол, я устаю, а дома ко мне нет никакого внимания! Она меня не уважает. Я заставлю ее уважать себя».



Она думает: «Он груб, он не считается со мной. Наверное, он меня не любит. Вот что значит это его «я хочу есть», когда он видит, что я хочу спать. Он меня не любит – мне это ясно».

Эти мысли мотивируют действия персонажей.

Он стучит кулаком по столу, она плачет – это катастрофа. **Когда в конфликте возникает катастрофа, происходит непредвиденное развитие действий.**



3. Он хватается куртку и выбегает на улицу. Он остается один, и она остается одна. Конфликт исчерпан? Как бы не так. Теперь они оба в драматической ситуации. Конфликт развивается. Теперь «он» стал полем внутреннего конфликта. Дьявол шепчет ему в одно ухо: «Она о тебе не заботится, брось ее. Вокруг тысячи девушек красивее и заботливее, иди к ним. Они тебя накормят кое-чем». А в другое ухо поет ангел:

«Вернись! Ты же ее любишь. Обними ее. Скажи, что ты пошутил».

Он колеблется, но в итоге верит ангелу и выбрасывает черта. Внутренний конфликт разрешен. Он возвращается домой. А ее там нет.



**Конфликт резко ухудшает ситуацию или создает непредвиденные последствия.**

4. «Где она? Куда ушла? Что с ней будет ночью? Что будет без нее со мной?» – встревожен он.

**Конфликт создает интригующие вопросы: какое будущее ожидает персонажей?**

5. Он снова бросается на улицу. В этот миг красная машина отъезжает от дома. Кажется, она в ней. И не одна! Он бежит за машиной. Но разве ее догнать? Он потерял ее.

Конфликт развивается, когда извне угрожает альтернативный фактор.

**Конфликт – это живой импровизационный путь, которым развивается событие.**

6. Конфликт – это как сценарий, который импровизируют два соавтора. Он пишет свой сценарий. Она пишет свой. Она оскорблена и готова делать что-то катастрофическое в своей жизни.

Он кидается к своей машине и мчится, преследуя красную машину с риском для жизни.

**Конфликт надо решать здесь и сейчас. Давление времени хорошо работает.**

7. Он объехал полгорода. Нигде нет красной машины. И он возвращается домой. Его положение резко ухудшилось. В начале конфликта он всего лишь хотел есть, теперь он одинок. Он полностью несчастен. Как вдруг он видит в доме свет, а в комнате – она. Она вернулась. Ангел в ее душе победил дьявола. Влюбленные кидаются друг к другу, целуются и плачут от счастья.



Без конфликта ни персонажи, ни зрители не поняли бы, что они сильно любят друг друга.



***Конфликт помогает нам пережить чувства героев как свой эмоциональный опыт.***

Эти вопросы не возникают в конфликтах в какой-то последовательности. Дело не выглядит так, что, ответив на один вопрос, мы открываем путь к следующему.

Нет. Эти вопросы как бы одновременно вибрируют в теле конфликта. Они постоянно возникают все вместе и каждый в отдельности. Ответы на эти вопросы помогают нам понять, правильно ли развивается конфликт. Исчерпываем ли мы до конца потенциал конфликта в своей истории.

Конфликт – это и есть рассказ о чувствах. Выражать чувства внешне помимо действий в конфликте совсем не обязательно. Чувства надо иметь. Доносят их конфликты, когда они визуально грамотно рассказаны вами.

Посмотрите вразнобой несколько сцен из «Крестного отца». Вы увидите, что Майкл Корлеоне во всех ситуациях прячет свои чувства так, что о них не может догадаться никто.

Вам кажется, что вы такой проницательный зритель, что вы-то о них догадались. Это вы себе льстите. Грамотный рассказ и развитие конфликта ведут вас за руку, как ребенка, по темному лесу истории.

Умение рассказывать истории в картинках – это не что иное, как умение превратить взрослых в доверчивых детей. Структура манипулирует эмоциями зрителей. В кино это так. Известный сценарист и кинорежиссер Дэвид Маммет в первой своей лекции студентам-режиссерам сказал: «Актер не должен своими эмоциями определять развитие истории. Делать это – все равно что помогать движению поезда по рельсам тем, что вы машете руками из окна вагона».

***Подытожим. Правила, помогающие развитию конфликта:***

1. В начале сцены цели персонажей несовместимы и недостижимы.
2. Извне угрожает альтернативный фактор.
3. Есть давление времени. Проблему надо решать здесь и сейчас.



4. Мы должны подталкивать персонажей к катастрофе.
5. Мы следим, чтобы зритель спрашивал себя: что будет делать персонаж?
6. Конфликт развивается как эмоциональный опыт персонажей, который мы можем почувствовать вместе с ними.

Чтобы выявить этот эмоциональный опыт, конфликт надо развить в драматическом исполнении актеров.

## **Развитие конфликта в исполнении**

– Конфликт всегда развивается как диалог действий. Эти действия могут быть внешними – выражены поступками, могут быть внутренними – тогда они выражаются внутренними действиями. Но действия в поступках всегда должны выглядеть как импровизация двух соавторов. Один никогда не знает, что сделает другой. Его задача – загнать партнера в тупик, изменить его «я хочу». А задача противника – выйти из тупика и самому загнать в тупик партнера.

***Непременное качество развития конфликта – его непредсказуемость.*** Если зритель догадывается о следующем шаге персонажа, все ваши усилия обесцениваются.

Непредсказуемость – одна из задач, которую мы решаем, работая с поведением персонажей. В любой сцене, как бы хорошо конфликт ни был развит в сценарии, непредсказуемости надо добиваться действиями актеров, сознательными и рассчитанными.



Я спросил у одного известного актера: есть ли у тебя какой-то единый принцип работы с партнером в сцене?

– Конечно, есть, – ответил актер. – В каждой сцене я ставлю себе задачу: как мне переделать партнера? Как заставить его делать то, что мне необходимо? А у него должна быть такая же задача в отношении меня. Как только мы это найдем, сцена расцветает подробностями. Пока это не найдено, играть нечего.



Персонаж в одиночестве всегда можно представить как поле борьбы добра и зла, как поле действия в конфликте. Если этого нет, действиям угрожает прямолинейность.



Черт и ангел – это метафоры крайности. В жизни мы не часто доходим до предела. Гораздо чаще внутренние конфликты смутно будоражат нашу душу, не находя выхода в действиях. Намерений у нас, как правило, много, и все разные. Но пока мы не найдем для них форму в действиях конфликта, о них никто не догадается.

Душу распирает желание прославиться, разбогатеть, покорить мир. Эти бесплодные мечты – ваша тайна.

Чтобы сделать эту тайну видимой, ее надо представить как борьбу намерений в конфликте. В этом случае действуют все правила развития конфликта – вы их знаете: в конфликте действуют два персонажа, их действия надо довести до крайности... Кто они, эти представители ваших личных тайн, ваш личный черт, ваш персональный ангел?

## Разность потенциалов

Для развития конфликта нам надо понять, чем заряжен каждый из противников. Чем больше разность потенциалов, тем ярче искра конфликта. *Разность потенциалов* может быть тончайшей щелью в отношениях. Мы вводим в нее нож анализа и осторожно раздвигаем эту щель конфликтом. Нет такой ситуации, в которой профессиональный рассказчик и режиссер не могли бы развить конфликт. Чем больше разность потенциалов, тем ярче искра конфликта.



Один убегает, другой догоняет – тут все ясно. Он заряжен убийством, я заряжен спасением.

Один обвиняет, другой защищается в суде – тут заявлены очевидные противоположные интересы. Но вот двое беседуют:

– Ты меня любишь?

– Я тебя люблю.



Есть ли тут конфликт? Чтобы ответить, надо найти, чем заряжен каждый персонаж. Она заряжена любовью. У него есть вещи поважней. Он отвечает, не поднимая головы. Он считает деньги. Именно теперь, когда она хочет сообщить, что у нее будет ребенок!..

Развивайте конфликт в событие, вы дойдете до слез, истерики. А ведь началось с нежного поцелуя.

– Ты меня любишь?

– Я тебя люблю.

Она заряжена страхом. Ей одиноко, она в панике. Он заряжен уверенностью. «Успокойся, Я тебя спасу», – говорит его заряженность. Конфликт грозит извне.

– Ты меня любишь?

– Я тебя люблю.

Она-то любит. А он – мерзавец и сутенер. Только она не догадывается об этом. Раздвигает тонкий, как волосок, зазор разности потенциалов. Он может превратиться в пропасть события.

В конфликте важны не слова, а намерения. Важно то, чем заряжены персонажи на длительный срок. Важно то, что определяет доминанту поведения в конфликте.

Конечно, понять поведение в сцене можно, только исходя из всей роли. Каждое событие – часть единого конфликта всего фильма. Но в любой сцене мы можем найти, развить и превратить в событие этот зазор.



В развитых отношениях разность потенциалов уже на старте велика.

– Ты меня любишь?

– Я! Тебя! Люблю! – орет он ей в лицо. На самом деле он ее ненавидит. Но он в капкане, и она его не выпустит.

А вот отношения набухают разностью потенциалов.

– Ты меня любишь?

– Я?.. Тебя?.. Люблю... – вздыхает он. Вроде бы любит. А может, и не очень... Он пожимает плечами. Она плачет. Он утешает... Конфликт покотился.

Зазор в разности потенциалов может быть едва заметен, но корни конфликта, как правило, растут из предыдущих сцен.

– Тебе нравится Отелло?

– Мне очень нравится Отелло.

– Тебе его жалко?

– Мне его очень жалко.

– А Дездемону жалко?

– Конечно, жалко.

Два человека мирно обсуждают только что увиденный фильм. Им обоим нравятся те же сцены, те же артисты, их восхищают одни и те же моменты. Но один культурнее и хочет показать это другому. Это уже повод для конфликта. Или один хочет понравиться другому, убедить его в душевной близости.





Двое влюбленных целуются. Зеленые попугайчики так целуются клювами всю жизнь и счастливы на ветке.

Но мальчик хочет больше, чем может предложить подружка. Он добивается, она сопротивляется. Она боится его потерять. А он прет, как танк. Возникает безвыходная ситуация. Теперь характеры проявятся без масок.

Люди в машине. Они друзья и едут к общей цели. За рулем лихач – конфликт. Слишком осторожен и медлителен, а время не терпит – конфликт.

Двое делают общую работу. Но для одного она смысл жизни, а другой ради нее бросил что-то более важное – конфликт.



Если есть возможность столкнуть партнеров в сцене лицом к лицу, мы всегда можем развить их отношения как конфликт. И это лучшее из всего, что мы можем сделать в драме.

***Конфликт сталкивает лицом к лицу, лоб в лоб.***

Главная задача развития конфликта – заставить зрителей вместе с актерами пережить эмоциональный опыт персонажей. Это и есть сопереживание. Вовлечь зрителей в сопереживание не простое дело. Конфликт лучше всего поможет этому. Потому что при конфликте эмоции рождаются в конкретной борьбе на наших глазах. Нашим эмоциям прочерчивается путь развития – мы следуем ему, и эмоции растут. Как только сопереживание достигнуто, сцена состоялась.

## Ориентиры для конфликта

В момент развития конфликта мы наиболее творчески соприкасаемся с текстом сценария. Текст не может зафиксировать полный эмоциональный опыт сцены. И он не должен этого делать. Достаточно в тексте дать правильные ориентиры для развития и столкновений. Какие ориентиры являются ключевыми? Что помогает актерам?

**1. Чем больше контраст персонажей, тем ярче выглядит конфликт.**

Мужчина против женщины, ребенок против взрослого, старость против юности, бедность против богатства, глупость против хитрости.



**2. У персонажей должны быть две различные амбиции.** В конфликт вступает то, что на самом деле хочет персонаж, а не то, что он заявляет словами. В маленьких конкретных конфликтах выявляются большие жизненные интересы. А до конфликта они спрятаны внутри характеров.



**3. Две различные мотивации сталкивают персонажей в конфликте.**

В конфликте «что я хочу» – всегда конкретно. «Почему я хочу этого» – также должно быть ясно и несоединимо с «почему» – антагониста.



**4. В конфликте сталкиваются две разные враждующие цели.** «Я хочу убить», а он «хочет выжить» – здесь все ясно. Чтобы он выжил, я должен быть убит. Но в жизни враждуют маленькие цели, они не так явны.

Иногда эти цели находятся за пределами сцены. Надо их выяснить и сделать понятными, тогда конфликт окрепнет.

**5. Герой и антагонист действуют в разных масках.** Маска – не обязательно выражение лживости. Она чаще – защита от агрессии среды. Слабый человек выступает в маске супермена. Обманщик – в маске добряка с золотым сердцем. Нежный в маске притворной суровости. Маска может прирасти к человеку. Американцы улыбаются. Это их маска. Так они встречают свои и ваши проблемы. Когда конфликт срывает эту маску, они беззащитны. Маска – это часть личности.



**6. Непонимание друг друга – важный элемент развития конфликта.**

Недоразумение – только маленькая часть непонимания, но выяснить и его не так просто. Разница менталитетов может столкнуть персонажей в непримиримой схватке по самым непредвиденным поводам. В жизни мы договариваемся в компромиссе. В драме компромисс не работает как окончательное решение. Вместо него действует конфликт.



**7. Для того чтобы конфликт эмоционально увлекал нас, персонажи должны быть заряжены универсальными эмоциями.** Этих эмоций не так много. Они понятны каждому. Например:

- страх
- паника
- наслаждение
- разочарование
- беспомощность
- вина
- возжеление
- радость...



**Конфликт** – это способ действия персонажей. Этими действиями они раскрывают и развивают в нас эмоции. Персонажи борются, их эмоции выходят наружу, и мы воспринимаем их. Все это рождается в конфликте.



## Барьеры в конфликте

Важным элементом конфликта являются барьеры. Только преодолевая барьеры, персонажи делают конфликт видимым. Барьеры выявляют характер. Если нет барьеров, нет и развития конфликта.

Проще всего показать конфликт в словесном споре персонажей. Обычно герой и антагонист придерживаются противоположных взглядов на все главные вещи. Одно удовольствие писать диалоги их споров. Воображение распирает от эффектных реплик, рука сама пишет. Но это последнее, что мы должны делать.

Есть простой критерий целесообразности диалога в драме. Если слова ставят барьер, который должен преодолеть противник в конфликте, они помогают. Если слова только расцвечивают, проясняют черты характера, не относятся к тому, что развивается здесь и сейчас, им надо искать другое место, где они создадут барьер. Или выкинуть.



В романе или повести у диалога совсем другие функции. Там он гораздо ближе к нашим вербальным контактам в жизни. Но жизненность драмы – это тонкий слой кожи, который скрывает скелет и мышцы конструкции. Как сказал один писатель: «Романист, который пишет драму, подобен капитану корабля, терпящему бедствие. Он выбрасывает за борт все, что мешает кораблю добраться до порта».



Конфликт – это, по сути, диалог: вопрос – ответ – вопрос... Но вопросы и ответы – это не слова, а действия. Вопросы имеют вид барьеров для противника.

Барьеры могут быть внешние и внутренние. Решиться на что-то – значит преодолеть барьер внутри себя. Действовать – значит преодолеть барьер в реальной драматической ситуации.

В конфликтах мы ищем для каждого характера самый высокий барьер, который он может преодолеть.

## Три ступени в рай или в ад

Драма стремится развить крайние состояния всего, что попадает в ее поле. Счастье стремится стать раем, несчастье – адом. Жизни угрожает смерть, любви – предательство.

Конфликты в драме также стремятся к максимуму. Их максимум – катастрофа. Как заметил Чехов: «В конце герой или женись, или стреляйся». Было бы полезно иметь в руках структуру, инертную к качеству конфликта. Любой конфликт – оригинальный или тривиальный, слегка намеченный и грубый, кровавый – может получить в этой структуре шанс развиться до катастрофы. Конечно, при этом конфликты не должны потерять свою оригинальность.

Если такая болванка для разных конфликтов есть, мы сможем видеть, что и где мы не дожали, развивая потенциал конфликта. Мы получим модель, которая имеет шансы постоянно находиться на нашем рабочем столе.

Лучшей структурой для фильма в целом является трехактное развитие.

В **первом акте** намечается конфликт, обрисовываются все персонажи. В конце первого акта возникает резкий поворотный пункт. Это поворачивается история. Ее поворачивает конфликт, с которым не могут справиться персонажи. Что мы получаем?

1. Вспыхивает интерес.
2. Характеры углубляются.
3. Неожиданность обостряет наше внимание.

**Второй акт.** Поворотный пункт усложняет ситуацию главного героя. На пути главного героя появляются препятствия, которые он преодолевает. Конфликт вырастает. Растет и активность героя. В конце второго акта возникает второй поворотный пункт. Он неожидан и кажется непреодолимым. Он гонит действие в третий акт.

**Третий акт.** Драматическая ситуация героя резко усложняется. Ему грозит полная катастрофа. В самый критический момент – кульминацию – герой находит выход или гибнет. В любом случае конфликт разрешается в максимальной точке его напряжения.

В одной книге я видел схему, где сценарий представлен как река, по которой плывет лодка с персонажами. На пути лодки из воды торчат опасные камни. Течение может разбить лодку. Река – это предлагаемые обстоятельства, течение – альтернативный фактор, камни – барьеры в конфликтах, которые надо преодолеть, двигаясь к цели.

В конце первого акта река резко поворачивает. Это первый поворотный пункт. Русло реки сужается – скорость течения возрастает (растет альтернативный фактор). Камней становится все больше (усложняются барьеры). Поворотный пункт ставит главного героя на грань катастрофы. Конфликт возрастает.



В конце второго акта на реке еще один крутой поворот. За ним открывается водопад. Лодка несется к неотвратимой гибели. Если мы не предложим что-то для ее спасения, произойдет катастрофа.

Как всякая аналогия, эта схема упрощает, но для контроля над развитием сценария она работает хорошо. Оказывается, что схема помогает развитию любого конфликта из любой драматической ситуации. Она работает в маленькой форме так же хорошо, как и в полуторачасовом фильме. В этой схеме удачно соединены непрерывность течения жизни в истории. И необходимые развитию драмы скачки в развитии конфликта.



Река жизни течет непрерывно, но поворотные пункты в конце каждого акта резко усложняют проблемы героя. Похоже, что, плывя по этой реке, персонажи могут довести свои конфликты до общей катастрофы в кульминации фильма.

Может быть, это хорошо функционирует только в массовых коммуникациях? Может, в высоком искусстве стереотипная структура трехактного развития неуважаема?

Представим себе семинар американских сценаристов «Как написать шедевр и продать за миллион?». Туда приходит молодой парень с усами и длинными волосами на косой пробор. Он говорит:

– Я пишу рассказы и повести. Друзья говорят, что я необыкновенно изобретателен по части выдумывания необычайных литературных конструкций. Пожалуйста, покажите мне

мои ошибки. Вот тут маленькая повесть, это что-то вроде любовной истории маленького служащего и его шинели. Фокус в том, что эта шинель выведена абсолютно как живое лицо.

Лектор читает. Когда он поднимает глаза, на его лице восторг и восхищение. Он говорит:

– Мне трудно чему-нибудь вас научить. И у вас очень четкое деление на три акта. Если позволите, я приведу ваше деление на акты как пример для других слушателей. В первой части герой мечтает о любимой и стремится к ней. Во второй он получает максимум счастья, но теряет любимую и борется за нее до самой смерти. В третьей он превращается в фантастическое существо и мстит своим обидчикам. Я бы с радостью рекомендовал вас в сценарный отдел «Юниверсал». Как вас зовут?

– Гоголь, – говорит усатый юноша и растворяется в воздухе.

Трехактное развитие драматической ситуации в конфликте вы можете обнаружить у любого гения по одной простой причине: это не какой-то особый прием, это универсальный способ выразить авторскую идею через драматическую ситуацию и ее развитие в конфликте.

Идея трехактного развития драматического конфликта, без которой сегодня немыслим ни один успешный фильм на рынке, созрела не в недрах «Юниверсал» или «Парамаунт». Массовая культура взяла ее, как, впрочем, и все остальное, у гениев и классиков. Их откровения и открытия превращены в массовые стереотипы.

Конечно, есть проблема. И пока мы на нее не ответим, было бы некорректно двигаться дальше. Проблема, на мой взгляд, состоит в том, что удовольствие от искусства всегда связано с новизной и исключением из правила. Именно они дают нам радость прикосновения к тайне и безграничной полноте жизни.

Массовая культура оперирует правилами. Но если в вашем багаже только правила, вы получите сплошной стереотип сверху донизу. Как сказал теоретик структурализма Ролан Барт: «Стереотип – это тошнотворная невозможность умереть», и я не хотел бы толкать вас к этой вечной полусмерти в творчестве.

Однако базовые элементы, лежащие в основе каждого искусства, всегда имеют структуру. Это **принципы**, и они основа формы.

Поль Валери, великий эссеист и пронизательный мыслитель, сказал афористично кратко: «Думают не словами, думают только фразами». То есть в мысли художника должна присутствовать форма.

Это касается каждого искусства. В балете думают фразами, основанными на канонических движениях. В шахматах думают комбинациями, основанными на незыблемых **принципах** перемещения фигур по полю.

И эти **принципы** не мешают вечному обновлению искусства.

Так же и в драме ее создателям не мешает опора на **принцип** развития конфликта в трех актах. Мне кажется, что гении, которые определили этот **принцип**, обладали не только мощью интуитивного прозрения, но и совершенным мозгом-компьютером, который позволял им мгновенно просчитывать тысячи решений и безошибочно выбирать лучший путь.

И это путь трехактного развития конфликта. Посмотрим, как это работает у Чехова.

#### **«Смерть чиновника» Первый акт**

Чиновник Червяков в театре случайно чихнул на лысину незнакомого генерала. Червяков сконфужен, он извиняется, но генерал отмахивается, не прощает его по-отцовски, как положено. Червяков растерян.

#### **Второй акт**

Крайне обеспокоенный Червяков идет в чужое ведомство, чтобы извиниться перед генералом. Но генерал ведет себя неадекватно. Делает вид, что ничего не помнит. Червяков не получил прощения.

#### **Третий акт**

Подавленный, испуганный Червяков снова идет к генералу извиняться. На этот раз происходит катастрофа.

– Пошел вон! – гаркнул вдруг посиневший и затрясшийся генерал.

– Что-с? – спросил Червяков шепотом, млея от ужаса.

– Пошел вон!!! – повторил генерал, затопав ногами. В животе у Червякова что-то оторвалось. Ничего не видя, ничего не слыша, он попятился к двери, вышел на улицу и поплелся... Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и... помер. Трехактное развитие дает маленькому рассказу четкую форму.



Другая юмореска на полторы странички текста – «*Дачники*». Влюбленные молодожены развлекаются тем, что на станции провожают проходящие поезда. С волнением и нежностью ожидают молодые приближения ужина и ночи, чтобы погурманить и предаться радостям любви. И вдруг! Из прибывшего поезда вываливается орава родственников с детьми. Ясно, что мир и покой на даче рухнули. В итоге муж уже не любит, а ненавидит молодую жену – это к ней приехала родня. Вы видите историю, развивающуюся в трех маленьких актах:

– в первом показаны влюбленные, стремящиеся к счастью;

– во втором их любовь сталкивается с препятствиями;

– в третьем любовь катастрофически рушится. Трехактное членение придает юмореске ясную и четкую форму. И мы совершенно не замечаем, что мысль автора движется тремя толчками.

Толчки действуют как поворотные пункты, проталкивающие действие в следующий акт.

**Поворотный пункт** — персонаж попал в драматическую ситуацию. Было хорошо, стало плохо. Было плохо, стало еще хуже. Было совсем плохо – вдруг все исправилось. Это и есть поворотные пункты истории. История получила новое направление.

Персонаж должен действиями отвечать на неожиданное «как вдруг!». Конфликт от этого стремительно вырастает. Мы уже обращали внимание на эти «как вдруг!», разбирая драматическую перипетию. Теперь нам яснее, что структура драмы выстраивает перипетию в лесенку. Каждая ступенька повыше, чем предыдущая. По этим ступенькам мы поднимаемся к кульминации. Причем вся лесенка разделена на три марша. Это и есть три акта. Так мы рассказываем истории, развивая конфликт.

Посмотрим на эти три лестничных марша в маленьком рассказе Чехова «*Спать хочется*».



13-летняя Варька служит в няньках у сапожника. Сразу задана драматическая ситуация: Варька, сама еще ребенок, до дурноты хочет спать, «глаза ее слипаются, голову тянет вниз, шея болит. Она не может шевельнуть ни веками, ни глазами, и ей кажется, что лицо ее высохло и одеревенело, что голова стала маленькой, как булавочная головка».

Варька должна всю ночь баюкать орущего младенца. Светает, и крик хозяев: «Варька, затопи печь!» – гонит действие во второй акт. Резко меняются ритм и темп действия. Варьку, измученную бессонной ночью, гоняют, не давая ни минуты отдыха. В сарай за дровами, разжечь самовар, почистить галоши, помыть лестницу, бежать за пивом, бежать за водкой...

И вот снова ночь, и разражается назревшая катастрофа третьего акта. Варька помутненным разумом находит врага, корень всех ее бед. Это орущий младенец. Варька его душит и, смеясь от радости, засыпает у колыбели. Погружаясь в страшное краткое освобождение от мук реальной жизни.

Три акта.

В первом установлен конфликт.

Во втором конфликт развивается.

В третьем конфликт взрывается катастрофой.

Попутно заметим, что вся история – это одна непрерывная перипетия к несчастью, которая в кульминации резко ломается перипетией к ужасному, трагическому счастью. Попутно заметим, что героиня все время находится в драматической ситуации.

Все структурные элементы, которые мы узнали, действуют сообща.

Трехактное развитие конфликта эффективно при некоторых самоограничениях.

Первое условие. От акта к акту происходит сужение зоны внимания истории, как бы ее концентрация на главном.

Первый акт накапливает. В нем завязываются все главные узлы конфликтов. Это круг людей, объектов, деталей, окружающей среды – все то, что в системе Станиславского называется «предлагаемые обстоятельства». В первом акте собирается вся та информация, с которой мы будем работать во втором и третьем акте.

В применении к нашему примеру:

Что за лодка?

Какие люди в ней?



Куда и зачем плывут?

Что за река?

В первом акте мы, говоря языком шахмат, расставляем фигуры на доске и делаем первые ходы.

Второй акт. Драка завязалась, игра осложнилась. В обилии появляются разные пакости. На пути героев все новые и новые препятствия. Нам гораздо продуктивнее раскрывать неожиданное в привычном, чем узнавать все новое и новое.

Лодка казалась прочной, а оказалась с дыркой.

Течение было спокойным, а теперь лодку несет со страшной силой.



Река томно манила, как купчиха на картине Кустодиева, а теперь из воды торчат камни, вода вокруг бурлит.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Стоимость полной версии книги 5,99р. (на 22.04.2014).

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.