

ВСТУПЛЕНИЕ

Эта книга не является учебником по сценарному мастерству. Это запись трехдневного семинара, проводившегося в Москве Автономной некоммерческой организацией «Интерьюс» для российских сценаристов телевизионных сериалов.



Гостем и ведущим преподавателем семинара был Рене Бальсе – главный продюсер и шоураннер [1] сериалов «Закон и порядок», с 1997-го года входящего в десятку самых популярных телешоу Америки, и его «клона» «Закон и порядок. Преступные намерения».

Его лекции и ответы на вопросы российских сценаристов и вошли в эту книгу.

Рене Бальсе родился в Монреале (Канада), закончил университеты Макгилл и Лойола, в 1973-м работал военным корреспондентом в зоне арабо-израильского конфликта. В 1980-м – переехал в Лос-Анджелес, где успешно работал над сценариями документальных и художественных фильмов для компаний Zoetrope, Paramount, Universal, Fox, Disney and Columbia.

В 1996-м году Бальсе вошел в группу сценаристов сериала «Закон и порядок», а затем стал шоураннером этого сериала, его продюсером и главным сценаристом.

В 1997-м его работа была удостоена высшей телевизионной награды США – премии «Эмми».

Рене Бальсе удостоен 45-ти наград и номинаций, включая награду Гильдии сценаристов за выдающийся телесценарий, премию Пибоди, «Золотой лавр» (премия Ассоциации кино- и телепродюсеров). Он трижды получал статуэтку «Эдгар», награду Американской ассоциации детективной литературы. Дважды его награждала «Серебряным молотком» Американская ассоциация юристов.

Секреты профессии, которыми делится Рене Бальсе, могут быть интересны всем, кто занимается теле- и кинопроизводством.

Он рассказывает о том, как придумывается сценарий, и сколько за него платят, каково в нем соотношение информации и вымысла, как увлечь зрителя, не избегая при этом сложных и специфичных тем, сколько времени и денег тратится на подготовку и проведение съемок, что обсуждается с актерами, и почему одни сериалы зрители смотрят с удовольствием, а другие – нет.

[1] Шоураннер (showrunner) – ключевая фигура в производстве сериалов в США. Шоураннер (буквально «погонщик шоу») совмещает функции исполнительного продюсера, продюсера, автора и руководителя группы сценаристов.

Опыт американского телепроизводства безусловно полезен как для начинающего сценариста, так и для опытного продюсера.

Рене Бальсе: Я хочу поблагодарить организаторов семинара за приглашение выступить перед моими российскими коллегами, телевизионными сценаристами.

В России я впервые, но это не значит, что я не бывал здесь душой. Все, что я знаю о психологии человека, я открыл подростком, читая Достоевского и Толстого. Поэтому с Россией меня связывают особые узы. Кроме того, я вырос в Канаде, и каждый раз, когда канадцы с русскими играли в хоккей – душой мы были вместе.

Я знаю, вы многого добились в профессии, особенно в последние годы. Поэтому моя задача – не столько учить, сколько поделиться своим опытом работы над сценариями. Рассказать, как это происходит в Америке.

Я не возражаю, когда меня перебивают, поэтому как только у вас будут возникать вопросы, не стесняйтесь.

Чем отличается сценарий для телевидения от сценария для кино?

Не знаю, как вы начали писать, а я, например, вышел из журналистики, потом стал сценаристом в кино, и, наконец, на телевидении. Поэтому я на собственном опыте понял, чем отличаются профессии кино- и телесценариста. В университете я учился писать сценарии для кино, поэтому позже мне пришлось переучиваться.

Главное отличие, которое я обнаружил, заключается в том, что киносценарист требует от зрителя отдать ему все свое внимание на два-три часа. Работая для телевидения, вы хотите, чтобы зритель оставался вам верным пять лет, требуете от него не просто подарить час-другой своего времени, вы хотите, чтобы он отдал вам часть своей жизни. А значит, и природа вовлеченности телезрителя в ваш проект не такая, как у зрителя кино.

Зритель возвращается к вашему сериалу каждую неделю не потому, что его интересуют придуманные вами ситуации, а потому, что его интересует ваш персонаж. Именно герой сериала становится магнитом для публики. В США это подтверждается таким примером: чаще всего успешный сериал носит имя главного героя: «Магнум»[2], «Коломбо»[3]. Сериалы рассказывают об интересных людях, это и привлекает зрителей. Вот почему большую часть времени мы посвящаем разработке своих персонажей. Человеческие характеры – это и есть интерфейс, который связывает нас со зрителем. Именно человеческие характеры заставляют публику раз за разом включать телевизоры.

Еще одно существенное отличие между работой в кино и на телевидении, которое я обнаружил. Когда вы смотрите фильм, вы становитесь соучастником событий. А вот телеэкран делает вас свидетелем происходящего.

Телевизионный сериал не документальная программа, это плод вымысла и фантазии. И тем не менее есть что-то в природе телеэкрана, что делает нас свидетелями каких-то событий. И это не может не влиять на природу работы сценариста. Например, на телевидении вы чаще передаете свои идеи через слова, чем через визуальные образы, а это требует конкретности и реализма, которые не всегда нужны в кино. Зритель ждет от телесериала большей достоверности, большего реализма, чем от кинофильма. Это ставит перед сценаристом другие задачи. Чем еще отличается киносценарий от телевизионного сценария? Как правило, у фильма трехактная структура. В фильме есть экспозиция, конфликт, разрешение. На телеэкране по целому ряду причин преобладает четырехактная структура эпизода, плюс пролог. Возможно, это объясняется коммерческими соображениями, необходимостью учитывать перерывы на рекламу.

Еще один момент. Григорий[4] прислал мне образцы некоторых популярных российских телесериалов, и я обратил внимание, что все эпизоды неизменно начинаются с титров, часто длинных, сложно проработанных, часто даже увлекательных. В современном американском телесериале титры всегда идут после пролога, и причиной этому стало появление пульта дистанционного управления. Как только одна программа приближается к концу, публика немедленно начинает переключаться на другие каналы, так что мы стараемся увлечь зрителя новой программой сразу, не теряя ни секунды. Если начать с титров, зритель почти наверняка переключится на что-то другое. Так что главные титры у нас теперь идут после пролога. Естественно, это маркетинговый трюк. Тут телевидение руководствуется отнюдь не соображениями искусства.

Эпизод телесериала выстраивается так: вначале короткий пролог-затравка, иногда на тридцать секунд, иногда на пять минут. Он дает зрителю представление, о чем пойдет речь в данном эпизоде, он создает ощущение тайны, иногда он пытается сбить зрителя с толку, но главная его задача всегда одна: захватить внимание зрителя, сказать ему: не уходи с этого канала, останься с нами, смотри этот сериал – дальше произойдет что-то интересное. Самый простой пример пролога: вам показывают преступление, и вы понимаете, что именно это преступление и будут расследовать в этой серии.

А. Митта: И это расследование происходит в четырех действиях? Именно так – пролог и четыре действия? Всего пять.

Бальсе: Пролог не считается полноценным действием. Это не только не блюдо, но даже на закуску не тянет.

А. Митта: Так завязка знакомит нас с персонажами?

Бальсе: Да. Пролог может быть прологом в классическом смысле слова, но он не просто предшествует основному действию, он также ставит проблему. В криминальном сериале он скажет зрителю: вот убийство, которое будут расследовать. В «Законах Лос-Анджелеса»[5] вам скажут: вот дело, которое всю серию будет слушаться в суде. В третьем сериале это будет заявка на какую-то личную проблему, которая окажется в центре действия на протяжении эпизода.

А. Митта: Но после пролога конфликты разворачиваются в четырех действиях?

Бальсе: Да, потому что пролог всего-навсего указывает, в чем будет заключаться конфликт.

За прологом следуют четыре действия, и если вы сравните это с трехактной структурой кинофильма, то пролог и первое действие в телесериале соответствуют первому действию в кино,

второе и третье действие в телесериале соответствуют второму действию в кинофильме, и наконец, четвертое действие на маленьком экране соответствует третьему действию на большом.

Таким образом, мы получаем «лишнее», третье действие. В классических драматургических искусствах его просто нет, а на телевидении мы называем его ущербным.

Второе действие завершается примерно посередине эпизода: только что произошло какое-то чрезвычайно важное событие, и у третьего действия лишь одна задача: потянуть время, довести интригу до той точки, когда кажется, что у наших героев все валится из рук, ничего не получается. Это растянутая версия того, что в кинофильме произойдет во втором действии. То есть ты не то чтобы тянешь время – ты перегружаешь интригу событиями, которые вовсе не обязательны, которых может и не быть. Как бы легко ни складывался весь эпизод, с третьим действием всегда есть проблемы – его приходится наполнять чем-то интересным. Я использую третье действие, чтобы ввести новый элемент, противостоящий главным героям. В «Преступных намерениях» может оказаться, что наши детективы первые два действия шли за «красной селедкой» – так у нас называют ложный след, а в третьем действии они выходят на настоящего злодея. И сразу меняется вся динамика эпизода, меняются все акценты.

В американских телесериалах, особенно в криминальных драматических сериалах, все личные конфликты выходят на поверхность именно в третьем действии. В сериалах не самого высокого полета всегда чувствуешь, насколько события третьего действия чужеродны, притянуты за уши, не вписываются в интригу. Это специфика третьего действия: нужно чем-то его заполнить, а оно сопротивляется.

Что еще заинтересовало меня, когда я сравнивал кинофильм и телефильм. В них по-разному сжимается время. Это моя личная теория, и возможно, я категорически неправ. Кинофильм зачастую исследует очень непродолжительный отрезок времени, но исследует его очень подробно. Два-три дня жизни главного героя. Возьмите фильмы Стэнли Кубрика, он тратит огромные куски времени на дотошный показ мелочей повседневной жизни, он показывает героев в их автомобиле, они просто едут по городу. Он показывает ребенка, который просто катается на трехколесном велосипеде по гостинице. Конечно, таким образом он нагнетает напряжение. Но я хочу сказать, что в кино часто действие занимает всего два-три дня.

На телевидении – например, в оригинальном сериале «Закон и порядок»[6], мы за один час охватываем отрезок в четыре или пять месяцев. Полицейское расследование обычно занимает три недели, а на экране ему отводится двадцать минут. Суд, который в жизни занимает несколько месяцев, на телевидении занимает те же двадцать минут. На телеэкране время значительно плотнее.

Кроме того, эллипсис[7] чаще используется в телевидении, где вы скачете от одной темы к другой, пропуская промежуточные шаги. Я полагаю, вы все знакомы с литературным понятием эллипсиса. В телевидении мы прибегаем к нему очень часто. Еще одно отличие нашей работы для телевидения связано с тем, что бюджеты здесь значительно скромнее, чем в кино. Это подстегивает нашу изобретательность. Уже делая раскадровку, мы стараемся определить, где и когда эта сцена будет сниматься. Именно на нас, на сценаристах лежит ответственность: надо помнить, что бюджет у нас не безразмерный. Кстати. Я раз за разом получаю хороший урок. Когда пишешь сцены налетов, обысков, когда на экране много действия, понимаешь, что из-за отсутствия средств или вечной спешки на маленьком экране такие сцены получаются намного

хуже, чем на большом. Поэтому часто эти полные действия сцены кажутся чуть надуманными. Мой вам совет – не злоупотребляйте ими.

Нам, также, не по карману пышные декорации. Мы стараемся не снимать по ночам – это дороже. Мы стараемся не снимать то, что мы называем «разговоры за рулем», когда два человека разговаривают, сидя на переднем сиденье движущегося автомобиля. Это снимать сложно и дорого. Мы стараемся соблюдать равновесие между тем, что снимается в павильоне и на натуре. Например, мы построили в павильоне постоянные декорации полицейского участка и адвокатской конторы, и из восьми дней, отведенных на съемки одного эпизода, половину времени, четыре полных смены мы снимаем в декорациях. Остальной метраж снимается в Нью-Йорке – часть в экстерьерах, еще больше «на практичной натуре», то есть в домах и квартирах героев.

Следующее, что я обнаружил, придя работать на телевидение. У зрителя есть целых пять лет на то, чтобы познакомиться и по-настоящему понять характер вашего героя. Во всяком случае, в Америке это так. Другими словами, вам не нужно излагать все, что вы знаете про своего героя, в первые пять минут, как это часто делают в кино. Вы не должны в срочном порядке сообщать, что у героя за семья, что он предпочитает есть на обед и так далее. В кино это делают для того, чтобы зритель как можно скорее идентифицировал себя с героем. На телевидении делать это не просто не обязательно, но и неразумно. Так вам очень скоро будет нечего сказать о вашем герое. Поэтому в своих сериалах мы выдаем информацию о главных героях, как говорится, «в час по чайной ложке». За пять лет жизни с этими персонажами вы много чего о них узнаете, но не за один час. Не спешите сразу выкладывать на стол все карты, лучше распределить их равномерно.

Как производят сериалы в Америке

Итак, каковы основные элементы современной системы телевизионного производства и показа в Америке?

Как и в других странах, это один эпизод сериала. В некоторых странах его называют серией. Мы для удобства и чтобы избежать путаницы, будем пользоваться термином «эпизод».

В зависимости от формата эпизод идет около 45 минут. Съёмочный бюджет одного эпизода составляет сейчас примерно 2 – 2,5 миллиона долларов. Пока это существенно больше, чем стоимость аналогичного эпизода здесь, но и у нас в Америке хорошая зарплата гарантирована только продюсеру, а все остальные получают как договорятся.

За один сезон наша группа снимает 22-24 эпизода сериала, и съёмочный сезон у нас продолжается с июля по начало мая следующего года. Как это соотносится с вашей практикой? Что у вас принято считать сезоном?

Е. Кивинов: Один эпизод снимается 10 дней, эпизодов бывает от 10 до 25.

А у нас обычно получается 8 дней подготовки и 8 съёмочных дней на один эпизод, и снимаем мы как минимум 22 эпизода в сезон. Другое дело, если сериал провалился у зрителя. Тогда его снимают с эфира, а эпизодов бывает меньше. Главное, чем руководствуются студии – экономичность. Подсчитано, что именно при 22-х эпизодах в год прибыль максимальна. Задача-максимум – снять 100-110 эпизодов, то есть пять полных сезонов, которые потом можно продать единым блоком и получить на этом серьезную прибыль.

Как показывают сериалы в Америке

А. Митта: Сколько сериалов за день проходит по американским каналам?

Бальсе: Новых? Не считая повторов?

А. Митта: Новых.

Бальсе: Попробуем посчитать. Все сериалы идут в прайм-тайм, с 20:00 до 23:00. В каждом из этих временных блоков будет один-два часа новых телевизионных драм, очень редко сериалы занимают все три часа. Значит, за обычный вечер на четырех главных сетях пройдет шесть-семь разных новых сериалов. Помножьте на семь дней недели, получится около сорока новых драм. Мы посчитали только большие сети. Если добавить средние сети, размера «Братьев Уорнер» и прочие, маленькие сети и отдельные каналы... Например, в рейтинги попадают 150 программ в неделю. Это действительно популярные программы. Там есть спортивные соревнования, комедии, реалити-шоу. Максимум сорок-пятьдесят программ – это драматические сериалы.

А.Виноградова: Мы знаем, что в Америке сериал показывают раз в неделю. Как вы считаете, правильно ли это? И второй вопрос – почему так широко применяется практика создания «клонов»[8], как это было с «Преступными намерениями»?

Бальсе: Почему раз в неделю? Во-первых, было бы физически очень трудно производить больше одного эпизода огромного драматического сериала каждую неделю. Если бы мне пришлось снимать больше двадцати трех эпизодов в год, я бы просто застрелился. В шестидесятые годы делали тридцать шесть-сорок эпизодов в год, но это были получасовки. Почему появилось столько «клонов»? Это примета времени. Было оригинальное шоу «Закон и порядок». Потом добавились «Закон и порядок. Специальный отдел по работе с жертвами преступлений» и «Закон и порядок. Преступные намерения». Причина клонирования популярных программ в том, что в Америке все труднее запустить новое шоу. Слишком широк выбор, слишком велика конкуренция со стороны уже добившихся успеха программ. Телесети – беспощадные звери, они очень быстро переваривают сериалы, они не дают сериалу возможность расти и развиваться. Значит, нужно очень быстро добиваться высоких рейтингов. Как решить эту задачу? «Закон и порядок» был очень популярным сериалом. Вы даете новому шоу название «Закон и порядок. Преступные намерения» и возможно, та аудитория, которая уже любит «Закон и порядок», посмотрит и «Закон и порядок. Преступные намерения».

Здесь та же логика рассуждений, что и с «Кока-колой». Сперва появилась «Кока-кола», следом за ней «Диет-кока», – и наконец, «Кола без кофеина». И никому не нужно объяснять, что это за продукт. Попробуйте назвать новый напиток «Борис без кофеина», люди долго будут соображать, кто такой Борис и что он такое. А «Кока-колу» без кофеина начинают покупать сразу. Здесь тот же принцип. Конечно, это всего-навсего прием коммерческого маркетинга, но он действительно помогает запустить новый сериал. Так же клонировали и «Звездный путь»[9], и многие другие популярные сериалы. Это же причина появления в кино вторых, третьих, иногда четвертых фильмов-продолжений одного проекта.

«Преступные намерения» заметно отличаются от «Закона и порядка», но их делает одна студия и показывает одна телесеть. Сериалы-родственники идут в разные дни недели. Их обязательно разводят по сетке. Так мы избегаем ситуации, при которой два наших сериала оказываются в одном тайм-слоте друг против друга, вряд ли это пошло бы на пользу мне, «Закону и порядку» и

нашей студии. Поэтому почти всегда спин-оффы делаются теми же студиями и идут на тех же сетях, что и их «родительские» сериалы.

А. Митта: Мир сериалов динамичен или же он устоялся?

Бальсе: Если мы возьмем двадцатку самых популярных сериалов за последние четыре года, то здесь ситуация стабильная. Каждый год в нее попадает один, максимум два новых сериала. А вот во второй двадцатке каждый год все меняется. Например, есть такой сериал «Практика»[10]. Он был очень популярен, входил в двадцатку, три года подряд получал премии «Эмми», но потом телесеть переставила его на другой день недели, рейтинги резко упали, и только что его остановили. «Западное крыло»[11], сериал из жизни Белого дома, тоже был очень популярен. В этом году, непонятно почему, наверно, по целому ряду причин, его популярность резко упала. Так что в верхней двадцатке все более-менее стабильно, а в сериалах уровнем пониже, с двадцатого по пятидесятое место, все постоянно меняется.

Каждая сеть к новому сезону заказывает 20-30 пилотных сценариев (мы по-прежнему говорим только о драматических сериалах), по этим сценариям снимается десять пилотов, из этих десяти студии отбирают и запускают в производство три-четыре-пять. Из них может быть два сериала проживут дольше первых тринадцати эпизодов, один доживет и до будущего года. Посмотрите, какое соотношение: 30 сценариев, 10 пилотов, 5 сериалов, 2 проживут год, 1 доживет до второго года. Поле битвы черно от разбросанных повсюду трупов.

Какой сериал считается успешным

В.Авдеенко: А на котором эпизоде руководство принимает решение – продолжать съемки сериала или остановить их?

Бальсе: Телесеть смотрит пилот и решает, нужно ли заказывать еще несколько эпизодов – как правило, тринадцать. Сейчас телесети начали очень быстро принимать решения. Если сериал сразу «не пошел», не набрал рейтинг, телесеть может остановить производство уже после трех-четырёх эпизодов. Создатели такого сериала обычно пытаются переубедить телесеть, и всегда приводят один и тот же аргумент: ВСЕ самые популярные сериалы в истории американского телевидения, включая даже «Ваше здоровье!»[12] «М.Э.Ш»[13], «Сайнфелд»[14] в первые два года давали откровенно плохие рейтинги. Лишь на третий год они добивались огромного успеха.

Обычно (кроме крайних случаев, когда совсем никто не желает смотреть ваш сериал) телесеть соглашается показать все 13 эпизодов и только потом принимает решение. Для этого решения очень важна динамика роста (или оттока) аудитории, а также ее «верность». Другими словами, пусть ваша аудитория в начале эпизода невелика, главное, чтоб она осталась до конца, а не ушла на другие каналы. А то, может быть, в начале вас смотрят десять миллионов, а к середине остается пять – куда девались другие пять? Вы их не удержали, значит, они ушли к конкуренту.

Было одно шоу. Оно выходило в Нью-Йорке по понедельникам в 21:00. И три часа спустя оно должно было транслироваться на Западное побережье, тоже в 21:00 по местному времени. Так вот, до Западного побережья это шоу так и не добралось. Результаты первой серии в Нью-Йорке были такими катастрофическими, что его решили снять сразу, и на два остальных часовых пояса не выпустили. Да и в Нью-Йорке этот сериал сняли после девяти эпизодов.

С.Урушева: Когда выходят «Преступные намерения»?

Бальсе: В воскресенье в 21:00. Считается, что именно в этом тайм-слоте на американском телевидении самая высокая конкуренция. В этот вечер телевизионная аудитория достигает максимума. Америка, как и Россия, очень большая страна, у нас тоже несколько часовых поясов. Наше шоу выходит в 21:00 в Нью-Йорке, в 20:00 по центральному времени, и еще раз в 21:00 в Лос-Анджелесе, но аудитория в 21:00 старше, чем аудитория в 20:00. Иногда это создает нам проблемы. Например, один из эпизодов, которые мы с вами посмотрим, затрагивает сексуальные проблемы, СПИД и так далее. Нью-йоркская публика будет смотреть это в 21:00: у экранов остались зрители постарше, дети уже уложены спать. Но в 20:00 в центральных штатах родители сидят у экранов вместе с детьми. И вдруг начинается такое шокирующее кино! Иной раз нам приходится учитывать и этот фактор.

Е. Кивинов: У нас успехом считается доля 30 %, хотя максимально она доходила до 56%, соответственно рейтинг может в редких случаях достигать 25 %. А что считается удачей в вашей ситуации?

Бальсе: Эти показатели меняются с годами. Рейтинги, которые вы только что назвали и которые сегодня можно получить в России, в Америке были возможны примерно пятнадцать лет назад. Дело тут вот в чем. Я не знаю, сколько у вас национальных каналов...

Г. Либергал: Семнадцать.

Бальсе: Из них, очевидно, три-четыре главных.

Г. Либергал: Именно так. Но и у нас только что названные цифры были возможны пять лет назад. Сегодня для большинства каналов 6% – хороший рейтинг, 10% – отличный. 20% – это уже огромный успех.

Бальсе: Сегодня в Америке уже пятьсот каналов, доля четырех главных эфирных сетей Эй-би-си, Эн-би-си, Си-би-эс и Фокс существенно упала. Тринадцать лет назад я работал на сериале, имевшем долю в 17%, и его закрыли. Сегодня такую долю получают только программы из верхней двадцатки. Я знаю, что у вас «Идиот» получил долю выше 40%. В Америке такую долю может иметь только одна программа – «Супербоул»[15]. Но это бывает раз в год.

Поделюсь одним примечательным наблюдением: десять лет назад общественным событием в США становилась телевизионная программа, которую смотрело 70% всех твоих знакомых. Например, финальный эпизод «М.Э.Ш.» имел долю в 60% или 70% – огромный успех. Сегодня такое невозможно. И понятие «общественное событие» опять вернулось с телеэкрана на большой экран. Сегодня, например, это кинопреьера какого-нибудь «Человека-паука». Фильм одновременно выходит в четырех тысячах кинотеатров, и все твои знакомые идут его смотреть в один день, а в понедельник на работе все только об этом и говорят. То есть, если раньше «важные события» происходили на телевидении, то сегодня они переместились на киноэкран, а телевидение распалось на множество мелких сегментов.

Роль сценариста на американском телевидении

Главное, что я хочу сказать вам об американском телевидении: человек номер один здесь – сценарист.

При всей важности труда продюсеров и режиссеров, американское телевидение держится именно на сценаристах. Так обстояли дела всегда, ведь телевидение, прежде всего, искусство сценарное. Статус сценариста у нас постоянно повышался.

Сегодня с его имени начинается любой сериал. Все чаще встречаются примеры, когда сценарист и продюсер сериала – это одно лицо. Первым был Род Серлинг[16], создавший «Сумеречную зону»[17]. Сценарист и исполнительный продюсер, или, как его называли бы сегодня – «шоураннер»[18]. Множество крупных сценаристов сейчас являются одновременно и продюсерами популярных программ: Стивен Бочко[19], Дэвид Келли[20], Дик Вулф[21] – успех перечисленных сериалов держится именно на этих людях.

Почему мы так высоко оцениваем роль сценариста? Потому что мы знаем: телевидение – это искусство слов и идей, а не визуальных образов и актерских работ. А сценарист это как раз тот человек, который придумывает идею сериала, предлагает ее производственной студии, а затем – телесети. Именно сценарист в глазах студии и сети оказывается гарантом творческой цельности, и неизменного качества сериала на протяжении всей его экранной жизни.

Кто такой шоураннер

Как устроена наша система сериального производства? Телесеть – это верхушка пирамиды. Это она нанимает студию, чтобы та произвела сериал. В свою очередь студия нанимает такого человека, как я, и поручает ему (в данном случае – мне) создание сериала. Меня называют «шоураннером», и как сказал мне Григорий, этот термин не применяется в России. В американской телеиндустрии «шоураннер» это, как правило, сценарист, хотя круг его обязанностей намного шире, чем просто написание сценария. Как шоураннер, я делаю следующее: нанимаю режиссеров, провожу актерский кастинг, отвечаю за большую часть творческих решений по сериалу. Кроме того, я главный автор сценария и мне подчинена группа сценаристов. Как правило, я определяю сюжет и сюжетные линии, раздаю каждому сценаристу отдельные сюжетные задания. После того, как я получаю от сценаристов черновые варианты, я даю им свои замечания и комментарии, они пишут второй вариант, а потом я переписываю сочиненное ими. Эта работа поглощает все мое время без остатка.

Также в моем подчинении находится группа продюсеров. У каждого из них свой круг обязанностей. Линейный продюсер, второй исполнительный продюсер – он берет на себя большую часть повседневной организации работы на съемочной площадке. Кроме того, в Америке часто вместо высокой зарплаты дают громкие титулы, поэтому в нашей группе есть сценаристы, которые официально называются продюсерами-супервайзерами или со-продюсерами... Никаким продюсированием они, конечно, не занимаются, просто дешевле дать им красиво звучащий титул, чем платить большие деньги.

Шоураннер это действительно ключевая фигура в системе сериального производства. Так сложилось в Америке в последние пятнадцать-двадцать лет. До того слова «шоураннер» не было, а его функции исполнял продюсер. По мере того, как роль сценариста на американском телевидении становилась все более заметной, к нему стали отходить одна за другой функции главного продюсера, и теперь считается, что шоураннером должен быть главный сценарист, поскольку только он может обеспечить сериалу на протяжении всей его съемочной жизни преемственность, а также единство содержания и стиля.

В игровом кино человеком, принимающим важнейшие решения, всегда является режиссер, именно он гарантирует достойное качество кинофильма. В телевизионном сериале это место принадлежит шоураннеру – главному сценаристу.

Телевидение вообще благосклоннее к сценаристу, чем к режиссеру. Например, в моей сценарной группе пять-шесть человек, и эта группа сочиняет сценарии всех эпизодов. А вот режиссеров у нас двадцать два. Мы вызываем режиссера, восемь дней он готовится к съемкам, еще восемь дней снимает, и всё. Его отправляют снимать другой сериал. И только сценаристы, да еще актеры по-настоящему знают сериал, и понимают, что в нем происходит. А режиссеры, к сожалению, чаще всего низведены до уровня регулировщиков уличного движения. Они приходят на площадку и говорят актерам: ты встань сюда, а ты иди туда. Никто не требует от режиссера понимания того, про что этот сериал, что и почему в нем работает, а что нет, в чем изюминка каждого персонажа – понимать это обязаны сценаристы, а не режиссеры. На американском телевидении режиссер фигура куда менее значительная, чем в кинематографе. Вот такая «месть сценариста».

Высокий статус сценариста поставил нас в странное положение. Ведь по природе своей сценарист – всегда одиночка, а не публичная фигура, он работает сам по себе, он не силен в менеджменте. А на американском телевидении сценарист оказался вынужден овладеть целой системой продюсерских навыков, которых у него изначально не было.

Как строятся отношения сценариста и заказчика сериала

Давайте я расскажу, как работаю я сам.

Как появился сериал «Преступные намерения», который я хочу вам сегодня показать? У меня возникла идея этого сериала, и я пришел с ней на студию. Студии идея понравилась, и мы вместе пошли в офис телесети Эн-би-си, где моя идея тоже понравилась. Студия заключила со мной контракт, и телесеть через студию заплатила мне, чтобы я написал сценарий пилотного эпизода, который мы будем сегодня разбирать.

Сценарий пилота телесети понравился, и они дали студии деньги на его съемки.

Получив готовый пилот, студия и телесеть занялись его тестированием: они устраивали просмотр за просмотром, приглашали людей буквально с улицы, требовали от них комментарии, создавали фокус-группы по типам и предпочтениям – все в полном соответствии с социологической наукой. По результатам тестирования пилотного эпизода, сеть приняла решение заказать нам производство тринадцати эпизодов.

В сентябре 2001 года сериал начали показывать по телевидению. Рейтинги были очень высокими, поэтому нам заказали еще девять эпизодов, и получился полный первый сезон. Двадцать два эпизода.

Раз первый сезон прошел так замечательно, нам заказали еще один (еще двадцать два эпизода). Показ второго сезона только что завершился, тем временем мы начали работу над третьим.

Вот типичная модель. Именно так создается в Америке большинство телевизионных сериалов. Долгосрочных планов никто не строит. Студия и телесеть имеют право в любую минуту отказаться от продолжения. Они всегда стремятся обезопасить себя с финансовой стороны.

Как складываются отношения сценариста с актерами

Вспомним, как начинается подготовка к съемкам. Сценарий всегда готов за восемь дней до начала съемок. Это железный закон. У нас есть неделя, в которую актеры читают сценарий, потом, на четвертый день, мы устраиваем общую читку, на которой присутствую я сам, режиссер, продюсеры, и все постоянные актеры (приглашенных звезд нет). Если у кого-то из нас во время читки возникают вопросы, тут же принимается решение, нужно ли что-то менять и как. Иной раз актер не понимает какой-то кусочек текста, иной раз считает, что его трудно произнести. Любой вопрос решается тут же, на месте, потому что во время съемок что-то изменить не получится, график не позволит.

Бывают, конечно, исключительные обстоятельства. Когда мы снимали «Закон и порядок», с одним из ключевых актеров случился нервный срыв. Его прямо со студии увезли в больницу, а нам пришлось за выходные переписать сценарий так, что он вроде присутствует в эпизоде, но сам на экране не появляется. Другой пример: в нынешнем сезоне мы с моим соавтором-сценаристом должны были делать очередной эпизод, уже далеко не первый в нашей биографии. Мы написали черновой вариант сюжета, и я чувствую, что-то не так, он сам на себя не похож. Я пригласил еще одну сценаристку, она пару раз посидела с нами, пока мы работали над сюжетом. Приходит пора садиться писать подробный сценарий, и тут друг говорит мне: «У меня серьезные проблемы со здоровьем, я сейчас не смогу работать». Ничего страшного не случилось, вторая сценаристка у меня уже в теме, она его заменила. Шоураннер должен быть готов к любой неожиданности.

По поводу актеров. Сценарист должен быть уверен, что им хорошо. В прошлом считалось, что сценариста следует держать подальше от актеров. Но по мере того, как сценаристы сами становились продюсерами, сами нанимали режиссеров, эта ситуация менялась. Решили, что актерам и сценаристам нужно дать возможность обсуждать все сложности совместно и устранять все проблемы до начала съемок.

Но для этого сценаристы должны были стать шоураннерами.

Е.Ганевская: Насколько точно следуют сценарию во время съемок? Была такая деталь: во время допроса детектив, прежде чем произнести ключевую в этом допросе фразу, встает и застегивает пиджак. Он будто готовит зрителя к тому, что сейчас произойдет что-то важное. Это сценарий или импровизация на площадке?

Бальсе: Это как раз актерская импровизация. Это Винсент придумал. Есть какие-то физические действия и жесты, которые я прописываю в сценарии, если они важны для меня, но для того, чтобы актер стал вашим соавтором, нужно давать ему свободу. Что касается Винсента д'Онофрио[22], то он отличный импровизатор, он любит играть с реквизитом, импровизировать с предметами, которые оказываются под рукой. Но в том, что касается диалога, никто не станет отклоняться от сценария. Весь текст, который вы слышали сегодня, был в сценарии. Единственная разница в том, что какую-то часть диалогов из сценария выбросили при монтаже, как и целые сцены.

Е. Афонина: С вами не бывает так, что вы посмотрите готовый эпизод и не узнаете какую-то написанную вами сцену? А то с нами бывает. (Смех в зале.)

Бальсе: Со мной – нет. Но только потому, что я главный начальник, и они не имеют права ничего менять, не получив моего согласия. Это одно из преимуществ положения сценариста в нашей индустрии, когда все участники группы должны выполнять то, что я написал.

Тут нужно сказать, что далеко не все сериалы готовятся так тщательно. Часто на нормальную подготовку съемок нет денег, в результате актеры на съемке чувствуют дискомфорт, приходится менять текст прямо на площадке, и это очень заметно потом на экране.

Что должен знать сценарист о своем зрителе

Не знаю, приходилось ли вам иметь дело со своими зрителями в интернете. У всех популярных американских шоу есть свои сайты, где зрители оставляют сообщения, ведут дискуссии. У вас тоже? Тогда вы знаете, как это прочищает мозги сценаристу. Иногда испытываешь шок, читая то, что зрители пишут про придуманных тобой героев. Я всегда поражаюсь, как точно публика угадывает мои намерения, но еще больше меня изумляет то, насколько глубоко знает зритель моих персонажей. Я иной раз такого и представить себе не мог бы, а зритель это угадывает – и оказывается прав. Кроме того, как быстро зритель подмечает все мои ошибки – и фактические, и противоречия. Ловит меня на непоследовательности. Ну, например детектив Имс как-то сказала, что у нее три брата, а через пару десятков эпизодов обмолвилась, что у нее четыре брата – зрители это тут же заметили. Сценаристу нужно быть очень внимательным. И ни в коем случае нельзя недооценивать своего зрителя.

И.Пивоварова: Вы изучаете свою аудиторию? Есть для этого какие-то специальные методики?

Бальсе: Действительно, замеры телевизионной аудитории делаются постоянно. Но кроме рейтингов, студии и тем более телесети пытаются предугадать, чего именно хочет публика, проводят для этого различные социологические исследования. Беда в том, что публика сама не знает, чего хочет, пока вы ей это не предложите. Достоевский никаких маркетинговых исследований не проводил, он просто писал книги, кто-то их издавал, а потом публика выделила его книги из общей массы и решила, что они ей нравятся.

Вы сценаристы, не ваша задача проводить научные изыскания. Не пытайтесь научно определить, чего хочет аудитория, потому что, скорее всего, вы ошибетесь. Пишите о том, что интересно вам.

Что и о чем писать – это должны решать вы! Как писать, как сделать ваше произведение интересным – вот вопрос который требует знания своей аудитории. Мы подробно поговорим об этом чуть позже.

И.Пивоварова: Правильно ли я поняла, что вы доверяете интуиции больше, чем социологическим исследованиям?

Бальсе: Безусловно! Я уже говорил вам, что телесеть провела несколько исследований по пилотному эпизоду «Преступных намерений». Это были фокус-группы: ловили людей на улице, приводили их на студию, показывали эпизод, а потом задавали кучу вопросов. Когда мне принесли результаты этих исследований, я прочел их, не нашел почти ничего интересного и просто выбросил в корзину.

Я отметил, что многие участники фокус-групп сказали, что им не нравится моя женщина-детектив. Я начал думать об этом и решил – увидят еще несколько эпизодов, привыкнут, полюбят. Но на студии по результатам этих фокус-групп начались разговоры: нужно вообще убрать эту женщину-детектива, или по крайней мере пригласить другую актрису, нужно сделать ее посексуальнее. Я отбивался: хорошая героиня, ничего не нужно менять, зрители к ней привыкнут. И отстоял ее. Сегодня в Интернете есть несколько сайтов и форумов, посвященных этому персонажу и этой актрисе, настолько они популярны. А если бы я поверил результатам социологического

исследования, мы пригласили бы на эту роль высокую, белокурую, длинноногую актрису, очень сексуальную и насквозь фальшивую, и никто не верил бы, что такая женщина действительно работает детективом. В данном случае я положился на интуицию – я видел, что у нас интересный персонаж, отличная актриса, которая умеет быть обаятельной, умеет быть смешной, мастерски естественно проговаривает свой текст, так что сразу понятно, о чем она думает. Она прекрасно оттеняет нашего детектива-мужчину. Чего же еще желать! Это звучит ненаучно? Но я не думаю, что несколько вопросов, набум заданных людям с улицы, это вершина социологической науки.

Из чего складывается бюджет сериала и сколько стоит работа сценариста

А. Слаповский: Известно, что стоимость стандартного эпизода телесериала в США составляет 2 миллиона долларов...

Бальсе: Да, это обычный бюджет. Пилотный эпизод «Преступных намерений», был первым, поэтому обошелся дороже. Его бюджет составлял 2,3 миллиона долларов. С пилотом очень трудно уложиться в нормальный бюджет, но этот перерасход мы погасили, амортизировали за несколько следующих эпизодов. Каждый следующий сезон стоимость эпизода растет, поскольку актерам приходится платить больше денег...

А. Слаповский: Что стоит дороже всего?

Бальсе: Дороже всего стоят услуги профсоюза перевозчиков. (Смех в зале.) Я не знаю, есть ли у вас здесь такой термин «над чертой» и «под чертой», но у нас «над чертой» записываются зарплаты и гонорары тех, кто считается творческим работником – это продюсеры, сценаристы, режиссеры, актеры. «Под чертой» пишутся расходы на технических работников. Так вот, большая часть денег оказывается над чертой: продюсеры, сценаристы, звезды. В процентах это, конечно, не половина, но не меньше трети общей стоимости сериала.

Не забывайте также, что при работе над телесериалом поначалу расходы непропорционально большие, потому что строить декорации приходится сразу же. Мы построили полицейский участок и с тех пор снимаем его в каждом эпизоде. Но стоимость декорации легла на первый эпизод. На телевидении стоимость производства падает с ростом числа эпизодов, но в то же время растут зарплаты и гонорары.

Е. Афонина: Меня повеселило, может быть – напрасно, когда вы сказали, что экономите на съемке в автомобиле. Это действительно дорого, учитывая бюджет в 2 миллиона?

Бальсе: Машина движется. Сам актер не может ее вести, поэтому мы ставим машину (точнее, мы называем ее camera car) на платформу, и кто-то должен эту платформу буксировать. Еще нужно поставить на нее камеру. Сразу появляются минимум две точки съемки. Вдруг оказывается, что в простом кадре у вас занята прорва народа: один ведет трейлер, еще несколько человек обслуживают камеры вокруг якобы движущейся машины, запись звука сразу превращается в сложную проблему, и не забудьте еще о необходимости перекрыть улицу, поскольку снимать среди обычного уличного движения нельзя. Значит, вы платите еще и людям, перекрывшим улицу, и статистам, изображающим других автомобилистов. Кроме того, с каждым дублем приходится всех возвращать в начало этой улицы. Получается достаточно сложная и дорогая процедура.

Е. Афонина: Сколько стоит минутная сцена в машине?

Бальсе: Точную цифру я вам не назову, но скажу сразу, и это подтвердит вам любой человек с продюсерским опытом – съемки займут существенно больше времени. На диалог в движущейся машине уходит больше времени, чем на диалог людей, идущих по улице или сидящих за столом. А время на телевидении стоит дороже денег. У вас на весь эпизод всего восемь съемочных дней, и дата сдачи в воскресенье, в 9 вечера, висит над вами дамокловым мечом. Изменить это невозможно.

Е. Кивинов: У меня несколько простых вопросов, которые наверняка интересны всем. Оговаривается ли в договорах сценаристов и студии или группы продюсеров определенное количество переделок? Или фиксируется только срок сдачи?

Бальсе: Вы имеете в виду контакт «простого» сценариста, которого пригласили на один эпизод, или сценариста вроде меня?

Е. Кивинов: Есть ли некий эталон, образец, некая средняя величина?

Бальсе: Вспомним, как происходит работа над сценарием: первый шаг – это сюжет. Сюжет сценарист пишет либо сам, либо со мной. Следующий шаг – это первый черновик. Так вот, в контракте «младшего» сценариста оговаривается первый черновик. Сценарист сдает его мне, получает от меня замечания. Сейчас я покажу вам, как это выглядит. Это был первый черновик, вот он с моими замечаниями. (Громкий смех в зале – Рене Бальсе демонстрирует коллегам полностью исчерканные страницы, где за комментариями не видно оригинального текста.) После этого сценарист пишет и сдает второй черновик. Это обязательства по стандартному контракту, когда речь идет просто о сценаристе, который является членом Гильдии американских киносценаристов. Профсоюзный минимум гонорара по такому контракту, установленный Гильдией, составляет 26 000 долларов.

Помимо этого гонорара сценаристы, режиссеры, актеры получают еще авторские отчисления. Когда эпизод, в котором они участвовали, будет продан на второй показ, студия получит за это деньги, и какую-то часть этих денег студия обязана выплатить сценаристу, режиссеру и актерам. Это называется авторскими отчислениями, это, если угодно, премиальные за повторные показы, их стандартный гонорар за второй показ составляет 65 процентов от первого гонорара. В нашем случае с минимальным гонораром это 65 процентов от 26 000 долларов. Следовательно, сценарист получит 26 000 за эпизод плюс еще 16 000 за его повтор. (Дружный нервный смех аудитории.) Не завидуйте, в Америке все остальное тоже стоит больших денег. Так что все уравнивается.

Кроме того, я должен сказать, что эти гонорары не с неба упали. У киносценаристов есть Гильдия, профсоюз, созданный еще в 1930-е годы. Теперь в нее принимают и телевизионных сценаристов. И эти очень неплохие гонорары – результат постоянной, многолетней борьбы, результат забастовок 1960-х годов, когда сценаристам приходилось бастовать по полгода.

А.Слаповский: Тогда еще один вопрос. Сохраняет ли сценарист за собой авторские права на сценарий, как литературное произведение? Другими словами, может ли он издать книгу на основании своего сценария, не спрашивая ни у кого разрешения?

Бальсе: Нет. Это тоже часть стандартного контракта. Официально студия нанимает тебя, чтобы ты написал сценарий для нее. Тем самым, в глазах закона студия является автором сценария, ей принадлежит копирайт. Конечно, тут возможны варианты. Есть очень нешаблонные сценарии, и часть прав на них остается у сценариста. Но этого приходится добиваться в процессе

многосторонних переговоров. Например, студии принадлежат права на весь материал, но при этом не принадлежат права на персонаж по имени Роберт Горен. И если они захотят создать еще один сериал с этим героем, им придется платить мне отчисления, потому что этого персонажа создал я. Если они хотят использовать его где-то сверх того, что оговорено в моем со студией контракте, им придется мне платить.

Э.Бекир-Заде: Какой процент от бюджета одной серии тратится на оплату сценаристов?

Бальсе: Попробую посчитать в уме... Можно было бы заглянуть в бюджет, но мой не выпустили американские пограничники, поскольку бюджеты засекречены. (Смех в зале.) У меня в штате шесть сценаристов. Во-первых, они получают деньги за каждый написанный ими сценарий. Во-вторых, чтобы они работали только на меня, я плачу им еще и за каждый эпизод сериала, независимо от того, писал его данный сценарист или нет. Считается, что какое-то участие он обязательно принимал – переписывал, подкидывал какие-то идеи, даже если на самом деле он ничего для данного эпизода не делал. Таким образом, я просто покупаю эксклюзивность его услуг. Если посчитать все, получится, что от десяти до пятнадцати процентов бюджета одного эпизода уходит на оплату сценаристов. Но эта цифра делится на несколько человек, к тому же все они получают по-разному, в зависимости от опыта и репутации. Уравниловки у нас нет. Сценарист, постоянно работающий на успешном телесериале, зарабатывает очень неплохо.

Правда, независимые сценаристы, не связанные с производственной студией, исчезли. Раньше такие были. Они могли сегодня написать эпизод для одного сериала, а завтра – эпизод для другого сериала. Бывало, что написав таким образом сотню эпизодов для десятка разных шоу, сценарист удалялся от дел, и как говорится, «с тех пор жил счастливо». Сегодня такое практически невозможно.

Телевизионный рынок, в том числе и рынок сериалов в последние годы расширился, благодаря бурному росту кабельного телевидения, но зарплаты сценаристов при этом в определенном смысле снизились.

Ю.Изранова: А как же сценаристам удалось добиться такого уважения? Если есть профсоюз, идет забастовка, всегда найдутся люди, которые согласятся работать, несмотря ни на что.

Бальсе: Конечно, и зовут таких людей «штрейкбрехеры» или «скэбы». Но учтите, что у профсоюза сценаристов в Америке долгая история. Главные события этой истории разыгрались еще в тридцатые годы, когда в киноиндустрии и на радио только складывались профессиональные объединения людей, занятых литературным трудом. В те времена случалось, что если у продюсера есть любовница, то в один прекрасный день вы могли увидеть свой сценарий с фамилией этой любовницы на титульном листе. Подобные случаи заставили киносценаристов объединиться, чтобы защитить хотя бы самые элементарные права. Потом они выдержали нешуточную борьбу за то, чтобы их профсоюз был официально признан киностудиями.

Сценаристы в США, это люди, относящиеся к себе с уважением – я говорю это с улыбкой, так как продюсеры всегда объясняют сценаристу, что хороший сценарий может написать кто угодно, про себя прекрасно понимая, что это неправда.

Не сразу, но в какой-то момент все лучшие киносценаристы объединились в профсоюз, и студиям пришлось признать, что заменить их некем. Большие киностудии были вынуждены признать Гильдию киносценаристов и вести с ней переговоры.

Поначалу речь вообще не шла о минимальных гарантированных ставках. Первым жизненно важным был вопрос, кого считать официальным автором сценария, чье имя должно стоять в титрах. Гильдия добилась того, что в конфликтных ситуациях только рабочая комиссия Гильдии имела право решать, кто будет признан автором сценария. Она же определила критерии, процедуру и механизм принятия решений. То есть, главным требованием киносценаристов было признание их авторских прав. Они хотели исключить ситуацию, когда автором их сценария вдруг окажется любовница продюсера или двоюродный брат начальника студии.

После того, как это право было завоевано (в буквальном смысле с боями), Гильдия раз за разом выдвигала новые условия. Постепенно сценаристы добились гарантированного минимального гонорара за сценарий (это и есть так называемый «профсоюзный минимум»), права на создание цехов, права на медицинское страхование, права на выплату авторских отчислений и так далее. Так что и вам следует объединяться.

Е. Афонина: Скажите, а сколько сценаристов пишут один эпизод? И сколько времени на это уходит?

Бальсе: Пилотный эпизод, который мы сегодня посмотрим, я написал сам. Обычно над одним эпизодом «Преступных намерений» работают два человека: сюжет пишу я с еще одним сценаристом. Этот сценарист пишет первый черновик, потом переписывает его, потом я переписываю его еще раз. Сценаристы, как известно, ленивы, поэтому сколько времени нам не дай, нам все мало. Дадут на серию три месяца – мы будем писать три месяца, дадут три часа – уложимся в три часа. Всегда решают сроки сдачи. Нужно сдать через две недели – значит, на сценарий нужно две недели.

Е. Афонина: А у вас существует специализация: сценарист, который придумывает историю, сценарист, который пишет диалоги?

Бальсе: Нет.

Е. Афонина: Какие проблемы возникают у вас с заказчиком, то есть с каналом, который заказывает вам работу? Какие у вас претензии к ним?

Бальсе: Самый легкий путь к независимости: добейся успеха. Когда твой сериал имеет успех, телесеть сразу становится сговорчивее и не так сильно тебе докучает.

Е. Афонина: Я имела в виду момент, когда вы еще не добились успеха. Когда телесеть принимает ваш сценарий.

Бальсе: Помните – я работаю для телестудии, для производящей компании. Тем не менее, прежде чем наш сценарий пойдет в производство, у телесети есть время прочитать его и сделать свои замечания. Так принято. Это в общих интересах. Просто на данном этапе моей карьеры, когда я пишу «Преступные намерения» и раньше, когда я писал «Закон и порядок», телесеть ни разу не делала замечаний ни по выбору темы, ни по ее трактовке. Это объяснимо. «Закон и порядок» – четвертый по популярности сериал в стране, они не считают себя вправе учить меня писать или выбирать темы. Если я хочу сделать программу про аборт, я ее делаю.

Вообще, мы же занимаемся этим не только ради денег и не только ради определенного веса и власти в нашей индустрии. Для меня это возможность писать о том, что я хочу, и так как я хочу. А телесеть дает мне эту возможность. В Америке вещатели уважают успех. Раз есть успех, они

оставят тебя в покое. Вот если популярность программы пойдет вниз, телесеть тут же напомнит о себе, тут они скажут: нам кажется, ты должен делать то-то и так-то.

Но даже когда успеха еще нет, есть отработанная методика переговоров с менеджерами телевизионной сети, чтобы и они чувствовали, что получают именно то, что им нужно, и вы получили то, что нужно вам. Мой опыт однозначно говорит: идти на конфронтацию с вещателем неконструктивно. Всегда нужно стараться договориться. Я не могу не видеть их позиции: телесеть обязана зарабатывать деньги, они должны продавать рекламу, они не хотят, чтобы рекламодателей отпугнуло то, что написал я, чтобы они сбежали со своей рекламой на конкурирующую телесеть. Я это понимаю. И до тех пор, пока я говорю им: да, я понимаю, что реклама должна продаваться, я помогаю вам лучше продавать рекламу – до тех пор с чиновниками телекомпании можно договориться. И чаще всего достаточно заменить одно или два слова, и они уже счастливы. Но это всегда достигается переговорами.

Зачем сценаристу нужен пилот

Сегодня мы посмотрим первый, точнее, пилотный эпизод «Преступных намерений». Мы всегда делаем пилоты, вы их не делаете почти никогда. Пилот – это образец типичного эпизода сериала. Лишь посмотрев пилот, студия и телесеть принимают решение: заказывать полноценный сериал, то есть несколько эпизодов, или нет.

Все вы знаете, что когда пишется первый эпизод нового сериала, сценарист, прежде всего, учится сам. Постигаешь как могут вести себя персонажи, понимаешь, что работает, а что нет, пытаешься определить рамки формата. При этом испытываешь вечный дефицит времени – в отличие от кино, где всегда есть пять, шесть, восемь месяцев в запуске до начала съемок, потом еще три месяца съемок, а то и больше – на телевидении этого времени нет. Ошибки исправлять некогда.

Для меня, как для автора, пилот – это возможность совершить все мыслимые ошибки и исправить их. Я ошибся в выборе актера. Я уделил слишком много внимания преступникам, в ущерб расследованию. Но я всегда делаю большинство ошибок именно в пилоте, а потом их устраняю, если студия дает мне такой шанс.

Первоначальная идея сериала «Преступные намерения» заключалась в том, что мы будем рассказывать историю преступления, частично показывая его с точки зрения самих преступников, а потом историю его расследования, чередуя показ преступников и полицейских, играющих в кошки-мышки, пытающихся перехитрить друг друга. Эта идея менялась по мере того, как мы двигались от сценарной заявки к сценарию, а потом к пилоту. В сценарной заявке в первые пятнадцать минут мы показывали только преступников. Потом мы сообразили, что создаем себе большую проблему и сбиваем с толку зрителей. Если зритель включился сразу после начала и пятнадцать минут видит только преступников, а не знакомого ему по другим эпизодам героя, он скорее всего переключится на другой канал. Поэтому мы решили, что уделять преступникам целых пятнадцать минут много, дадим им пять минут в самом начале, а потом будем возвращаться к ним в течение всего эпизода.

Что еще изменилось в пилоте по сравнению с первоначальной идеей? Поначалу в центре повествования было некое подобие актерского ансамбля – четыре примерно равных по значению героя. Когда я начал писать сценарий, один из этих персонажей, детектив Горен начал казаться мне более интересным, чем остальные герои. Я вырос на рассказах о Шерлоке Холмсе и увидел здесь возможность выстроить сериал вокруг похожего персонажа.

Конечно, Горен не Шерлок Холмс, но мой герой наделен незаурядной интуицией, он тонкий психолог, он любит играть в игры с подозреваемыми. Этот герой стал главной движущей силой сериала. А когда мы попробовали на эту роль Винсента д'Онофрио, его актерский образ совпал с тем, что мы написали, возник очень сильный герой, и, естественно, дальше мы стали больше и больше подлаживаться под него.

Это, кстати, было для меня откровением в понимании специфики телевизионного зрелища. Я много раз убеждался, что актеры, которые играли в кино лишь характерные роли, на телевидении прекрасно справляются с главными ролями. То есть телезритель иначе воспринимает работу актера, чем зритель «большого» кино.

А. Митта: А формат сериала разрабатывается уже в пилотном эпизоде?

Бальсе: Давайте выясним, что вы имеете в виду под форматом?

А. Митта: Как выглядит типовая серия, из каких базовых элементов она состоит – в пилоте все это присутствует? На каком этапе вы определяетесь с этим?

Бальсе: Обычно все это есть уже в пилотном эпизоде. С форматом нужно определиться до начала съемок пилота.

Когда я направляю свое предложение телесети, я стараюсь изложить все существенные моменты в самой сжатой форме – я знаю, что телевизионные менеджеры не способны долго напрягать свое внимание. Поэтому, когда я предлагаю им, например, «Преступные намерения», я описываю его так: «Это детективное шоу, в котором часть действия показана глазами преступника; где зритель может проникнуть в мысли преступника, где мы попеременно видим то преступников, совершающих свои преступления, то детективов, распутывающих эти злодеяния» – вот и все, что я скажу телевизионщикам. Но продавая студии только основную идею сериала, для себя я уже решил несколько ключевых вопросов. Будет ли каждый эпизод самодостаточным, то есть в нем будет начало, середина и конец – таким сериалом является «Сумеречная зона» – или же в конце каждого эпизода будут оставаться вопросы, на которые зритель получит ответ только в следующей серии, где сюжет продолжится. Такой формат, например, у сериалов «Даллас»[23], «Блюз Хилл-стрит»[24] и «Скорая помощь»[25]. Их можно смотреть только в строго определенном порядке. Нужно сразу решить, к какому типу сериала будет принадлежать ваша работа, будет ли это антология отдельных сюжетов или бесконечный сюжет, переходящий из эпизода в эпизод. Что касается «Преступных намерений» – это сериал, каждый эпизод которого представляет собой законченное, самодостаточное произведение. Зритель прекрасно поймет его, даже если не видел предыдущего эпизода.

Уже в начале работы, опираясь на самый простой фундамент, я начинаю разрабатывать формат будущего сериала.

Также, в самом начале нужно решить, будет ли у вас один главный герой, как в «Магнуме», или же вы предпочитаете ансамбль, несколько главных героев – как в «Скорой помощи» или «Законов Лос-Анджелеса», где пять-шесть ключевых персонажей одинаково важны для развития сюжета.

Также, на этом раннем этапе вы должны решить, с чьей точки зрения ведется повествование. Бывают «закрытые» схемы, когда рассказ всегда ведется с точки зрения главных героев. Например, в оригинальном «Законе и порядке» все события излагаются так, как их видят детективы и юристы. В «Преступном намерении» используется «раздельная» схема, когда одни

события показаны с точки зрения преступников, другие – с точки зрения детективов. Возможны и вариации этих основных типов. Вы должны сразу решить, какую из этих схем вы будете использовать.

На этом же этапе нужно определить настроение сериала – комедийное? драматическое? сочетание того и другого? Например, в «Законах Лос-Анджелеса» удачно сочетались элементы драмы и комедии. «Закон и порядок» и «Преступные намерения» – чисто драматические сериалы. Это тоже один из элементов формата, и поэтому такое решение я принимаю сразу, еще до того, как предлагаю телесети что-либо. А как это делается у вас?

А. Митта: У нас пока нет ясного, точного понимания, что такое формат. Разные люди формулируют это по-разному. Даже само слово «формат» по-разному толкуется на каждом телевизионном канале.

ПРОСМОТР И КОМЕНТАРИЙ К ПИЛОТНОМУ ЭПИЗОДУ

«ЗАКОН И ПОРЯДОК. ПРЕСТУПНЫЕ НАМЕРЕНИЯ»

Бальсе: Надеюсь, эпизод вам понравился. Сегодня мне кажется, будто я написал эту историю тысячу лет назад. Интересно сравнивать ее с теми эпизодами, которые мы снимаем сейчас. Видно как сам сценарист учится, и сериал меняется по мере того, как ты ближе знакомишься со своими главными героями.

Персонаж, которого играет Винсент д’Онофрио, здесь еще не так важен, как в последующих эпизодах.

В четвертом действии он обманывает девушку, говоря ей, что она могла подцепить СПИД от своего партнера. В сценарной заявке этого трюка не было. Потому что, тогда он казался мне человеком менее изощренным. Лишь когда я писал подробный сценарий, до меня дошло, что он, пожалуй, способен манипулировать преступником. И в процессе развития сериала, а мы только что сняли 49-й эпизод, эта сторона его характера стала играть очень важную роль, так что теперь все четвертое действие строится в расчете на какой-то его психологический трюк. В новых эпизодах, которые вы увидите, появились длинные сцены допросов – на семь, а то и восемь минут, в которых детектив Горен манипулирует злодеем по всем правилам психологической науки. Этому мы научились в процессе работы над сериалом.

В первый раз вы встречаетесь с главными героями в момент, когда Горену предлагают либо сперва осмотреть место преступления, либо поговорить с родителями жертвы. И первое решение, которое герой принимает у вас на глазах, многое объясняет в его характере. Если бы он сказал: хочу осмотреть место преступления – это был бы один человек. Но он говорит: хочу поговорить с родителями, и вы понимаете, что он за человек – его больше интересуют люди, их переживания, а не холодные, объективные факты, тела, вещдоки. Это сразу показывает, что он способен на сочувствие. Это определяющий момент его характера.

Еще один момент, выделивший его из ряда других детективов. Немолодой усталый полицейский уже сказал родителям, что скорее всего убийц их дочери не удастся найти, поскольку они профессионалы. Ему нет дела до того, что чувствуют сейчас родители девушки. А наш герой обещает им поймать убийц, что тоже позволяет вам понять, какой он человек. Нельзя вставить такие определяющие моменты в каждый эпизод, в каждую сцену, но предполагалось, что это первый эпизод, который увидит публика, и мы старались как можно раньше определить для

публики главное. Далее. Вместо того, чтобы вложить Горену в уста сентенции на тему «мне дороги жертвы преступлений, я хочу докопаться до истины и добиться правосудия», вместо того, чтобы заставить его объяснять это на словах, лучше показать, как он это делает.

Следующая сцена демонстрирует, что наши напарники – очень разные люди. Имс – продукт полицейской культуры, она привыкла смотреть на вещи трезво. Она говорит, что, конечно, хорошо обещать старикам, что мы поймем убийцу, но сможем ли мы выполнить это обещание? Он в ответ излагает свое кредо: нельзя допускать, чтобы такое сходило с рук. Нельзя оставлять безнаказанным убийство ради горстки камушков-бриллиантов.

Диалог из нескольких фраз показывает, что ему не чуждо чувство юмора, что он знает, на какие трюки идут в работе с торговцами страховые компании, что он в курсе и на мякине его не проведешь. Тут же мы заявляем шерлок-холмсовские стороны его таланта: он сразу обратил внимание на вещи и детали, которые другие полицейские упустили из виду. Кроме того, видно, что он умеет жонглировать сразу несколькими шарами: он слушает второго полицейского, одновременно с этим внимательно разглядывает возможные улики. Сразу видно, он настоящий суперкоп, полицейский уникального таланта.

Вообще, заметьте как сериал «Преступные намерения» отличается от сериала «Закон и порядок». Работа детективов в «Законе и порядке» стандартна, привычна, она не таит неожиданностей. Они выполняют стандартные полицейские процедуры, задают свидетелям стандартные полицейские вопросы: кто, что, когда, где? Они исходят из того, что их собеседники ничего не станут от них скрывать, что они стремятся помочь полиции. Полицейским не приходится ничего изобретать, не приходится ломать голову, каким образом выудить нужную информацию у того, кто не хочет сотрудничать.

В «Преступных намерениях» главный принцип – «каждому есть что скрывать». Чтобы заставить людей разговориться – или проговориться – полицейским приходится быстро и нешаблонно соображать и придумывать психологические трюки.

Как работать над сценарием.

В США проходит множество семинаров, лекций, мастерских, посвященных тому, как нужно писать сценарии. Преподаватели выводят на доске разные формулы, математически описывающие, чему должно быть посвящено каждое действие, рисуют графики, кривые, петли, знаки бесконечности и так далее. Я давно убедился, что это не дает результата. Это попытка применить научный подход к деятельности, которая по определению ненаучна. И мы с вами этим заниматься не будем. Для меня предел научности – просчитать, какими должны быть точки выхода.

Процесс написания сценария – это процесс открытия. Когда его пишешь и переписываешь, понимаешь, о чем же он на самом деле. Бывает, что я уже разбил эпизод на сцены и вдруг в самом конце понимаю, что мне не хватает одного элемента, одного кирпичика. Приходится возвращаться назад и все переделывать заново. Это случается часто, и это одна из радостей нашей работы, потому что в результате открываешь в придуманной тобой истории крупинцы золота. Иной раз я вижу, что мне не хватает персонажа, и приходится вернуться назад, создать этот персонаж, чтобы он потом уравновесил или высветил какие-то черты характера главного злодея.

Приведу вам пример. Есть люди, которые от рождения напрочь лишены чувства страха. Генетика здесь не при чем, скорее это казус психологии, но они реагируют на опасность совсем не так, как все мы. Один из наших отрицательных героев был как раз такой. Мы прописали всю его историю, всю сюжетную линию. В конце, когда пришла пора сломить его, все оказалось до обидного просто, потому что выходило, что он ничем не рискует, ничего не теряет, что нашим полицейским просто нечем ему угрожать – отнять у него нечего. И пришлось вернуться к началу и «приписать» ему жену и детей, чтобы у него появился какой-то якорь в жизни, чтобы хоть кто-нибудь был ему дорог, чтобы его можно было хоть чем-то пронять, раз нельзя запугать.

Мораль проста. Все, что вы уже написали, до поры до времени условно. Если вы умеете смотреть на свою работу критическим взглядом, то нужно постоянно искать в уже сделанном места, которые можно сделать лучше и быть готовым переписывать их – раз за разом.

1. Сюжет

Бальсе: Поговорим о сюжете. Одно из самых первых решений, которые вам нужно принять: будет ли каждый эпизод рассказывать одну историю или несколько историй, вовлекающих нескольких героев. «Преступные намерения», например сериал с одной историей на эпизод, «Законы Лос-Анджелеса» и «Блюз Хилл-стрит» – сериалы, где в каждом эпизоде вам рассказывают несколько (три или четыре) истории. Лично я предпочитаю работать с одним сюжетом на эпизод, его можно лучше проработать, сделать глубже. А может быть, все проще – может быть, мне трудно держать в голове параллельное развитие нескольких сюжетов, боюсь запутаться.

Есть еще одна разновидность сериала с несколькими сюжетами – антология, или «омнибус». Среди тех образцов российских сериалов, которые прислал мне Григорий, я не видел ни одного с несколькими сюжетами и ни одного сериала-антологии.

Вы знакомы с сериалом «Блюз Хилл-стрит»? (Ответ из зала: «Нет».) «Законы Лос-Анджелеса»? (Ответ из зала: «Да».) Хотите знать как над ними работают? Старший сценарист расписывает работу между членами сценарной бригады. Всю линию адвоката Арни Беккера, одного из ключевых персонажей «Законов Лос-Анджелеса», в этом эпизоде он поручает одному сценаристу. Другого персонажа пишет другой сценарист. Пять-шесть сценаристов, и каждый отвечает за сюжетную линию одного своего героя, каждый пишет десять-пятнадцать страниц. Потом старший сценарист берет один сюжет, режет его и перемежает кусочками других сюжетов. Кроме того, он пишет так называемые связки. Например, Арни Беккер входит в зал, говоря о деле, которое он ведет, он проходит к себе в офис, а камера задерживается на лице другого юриста, и дальше пойдет кусочек его дела, его истории. Этих связующих сцен обычно бывает шесть-семь на эпизод. Так принято работать над многосюжетными сериалами.

Но я пишу сериал с одним сюжетом в каждом эпизоде, поэтому для работы над одним эпизодом я использую (помимо себя) лишь одного сценариста, иначе теряется последовательность.

Е. Афонина: Сейчас вы говорите о сериале «Преступные намерения», а в сериале «Закон и порядок» вы в каждом эпизоде фактически рассказываете две разные истории. В эпизоде «Ярмарка оружия» вначале полицейские ищут убийцу, а потом юристы судятся с оружейной компанией. Я ни разу не видела, чтобы в художественном произведении сознательно шли на такой рискованный шаг. Ведь мы втягиваемся в логику одной истории, а потом приходится переключаться на другую, и на других героев. Так делают в документальных фильмах, а не в художественных. Есть ли у вас какой-то документальный прототип?

Бальсе: Прототипа нет, но всегда есть единство темы, оно и помогает переходить от одной истории к другой, как бы продолжая рассказывать первую. В конце концов главный герой этого эпизода – пистолет. И две половинки эпизода – это две части истории этого пистолета. На нем, фигурально выражаясь, не только отпечатки пальцев человека, который нажал курок, но и отпечатки людей, которые сделали этот пистолет.

Если здесь объединить две совершенно разных истории, результат будет плачевным, но поскольку здесь есть единство темы, это помогает сделать переход более логичным

2. Пилот

Как уже отмечалось, что в российской телеиндустрии не принято начинать сериал с пилота. В Америке другая традиция: пилот считается самым дешевым способом понять, «пойдет» сериал или нет, а также самым дешевым способом выявить допущенные ошибки на самом раннем этапе. Иногда отбор актеров проведен неудачно, и пилот наглядно это демонстрирует, а значит, дело можно поправить, набрать других актеров. По сути, пилот служит примером эпизода будущего сериала, его прототипом.

В Америке делают два вида пилотов. Один называется «genesis» пилот (то, с чего началась история, зарождение). Если бы мы делали такой пилот к сериалу «Преступные намерения», мы показали бы в нем, как в первый раз встречаются и знакомятся наши главные герои-детективы, как начинают складываться их взаимоотношения, или, может быть, первый день их работы в бригаде, расследующей особо тяжкие преступления. То есть это пилот на тему «с чего начинается...»

Но в случае с «Преступными намерениями» мы решили сделать «non-genesis» пилот. Такой эпизод можно показывать под любым порядковым номером внутри сериала. Это просто типичный эпизод. Наши герои к этому времени давно знакомы и сработались, они не первый день служат в специальной бригаде. Сейчас в Америке именно так стараются делать все пилоты, а когда-то предпочитали делать пилоты первого типа.

3. «Библия»

Кроме пилота мы также готовим «библию телесериала». Вам раздали «библию» сериала «Преступные намерения». В ней описаны все главные герои, их история и история их семей, их симпатии и антипатии. Масса информации, которая скорее всего никогда не появится на экране, но поможет сценаристам узнать каждого героя, понять скрытые пружины, которые им движут, и подскажет, как писать этого героя дальше. Пока сериал живет своей жизнью, кто-то из сценаристов обязательно отслеживает всю существенную информацию и заносит ее в «библию», так что к концу сериала «библия» становится толстой и в ней можно найти самую разную информацию обо всех ключевых персонажах. Это очень полезная вещь, особенно когда в сериал приходят новые сценаристы. Им достаточно внимательно прочесть «библию», и они уже знакомы с основополагающими вещами.

Все мы учились «выстраивать персонажей» на занятиях по сценарному мастерству и в процессе практической работы, поэтому напомним лишь азы.

Работу над персонажем я всегда начинаю с его детства и семьи. Пусть эта информация никогда не войдет в сериал, она нужна мне, я хочу как можно больше знать про своих героев.

Например, в «Преступных намерениях» главный герой – детектив Роберт Горен. Я решил, что его мать больна шизофренией. Она находится в лечебнице, а первые симптомы болезни проявились, когда Горену было семь лет. Зачем я это сделал? Я знал, какой герой мне нужен: мой детектив должен был интересоваться психологией, я не знаю, знакомы ли вы с таким термином «профайлинг»[26], но мой герой способен по следам, оставленным преступником на месте преступления, составить его психологический портрет. Такое умение может быть только у человека, неподдельно увлеченного психологией. Известно, что дети из семей, где есть психически больные, часто увлекаются психологией, у них развивается интуиция, появляется пристальное внимание к особенностям поведения других людей.

Нужно было, чтобы мой герой обладал определенным набором знаний и умений, значит, я вписал в его прошлое события, которые объясняли, откуда взялось его умение делать то или другое. Поэтому во время армейской службы он попал в отдел расследования преступлений, поэтому он служил в восьмидесятые годы в Европе, и тем самым познакомился и с иными культурами, и с иными языками. Этим можно объяснить и широту, и эклектичность его знаний и интересов. Он способен впитывать информацию, как губка. Он знает много такого, чего обычный нью-йоркский полицейский не знает, но этот факт получает объяснение.

Рядом с таким необычным детективом я должен был поставить более привычный, традиционный тип следователя. Поэтому для его напарницы, детектива Имс, я создал подобающую биографию: она выросла в полицейской семье – ее отец был полицейским, ее дядя был полицейским, один из ее братьев стал пожарным. Она – продукт совершенно иной культуры, нежели детектив Горен. Она олицетворяет традиционный подход к работе полицейского. Тем самым я заложил возможности для конфликта между ними, для несогласия по профессиональным вопросам. Во время допросов она ведет себя как пресловутый «злой» полицейский. Физически она подготовлена лучше Горена. Она чаще повышает голос и вообще делает все то, чего традиционно ждешь от полицейского. Он – наоборот, на допросе оказывается «добрым» полицейским, и добывая информацию использует психологические трюки.

4. Герои

С самого начала работы надо определиться с главными героями: сколько их и какие они. В любом сериале отношения между главными героями точно воспроизводят отношения между членами типичной семьи. В «Преступных намерениях» пара главных героев функционирует по принципу отношений брата и сестры. Седовласый капитан играет роль отца семейства. Какой бы сериал вы ни снимали, отношения неизбежно начнут выстраиваться по такой «семейной» модели. Это создает равновесие, персонажи взаимно дополняют, выигрышно оттеняют друг друга.

Персонажи должны быть разными. Думать по-разному, по-разному себя вести. У них должны быть принципиально разные подходы к любой проблеме, разные политические взгляды, разные методы выхода из личных кризисов. В них должен быть заложен потенциал конфликта. Простейший пример – если один экстраверт, другой должен быть интровертом.

Кто есть кто? – это решение нужно принять на самом раннем этапе, иначе вы не сможете выстроить действие. К тому же, контраст характеров героев позволит вам глубже вовлечь своего зрителя. Вы обнаружите, что зритель склонен отождествлять себя с одним персонажем больше, чем с другими – это основа его интереса к сериалу. Да и вам, как сценаристу, станет интереснее работать. Это самые простые, элементарные вещи, но я обнаружил, что многие сценаристы, придя на телевидение, почему-то о них забывают.

Выбрав главных героев, определившись с ними, нужно определиться с их противниками. Ведь противники тоже будут появляться на экране каждую неделю, и ваши герои будут настолько хороши, насколько хороши будут их противники. Чем те будут умнее и храбрее, тем умнее и храбрее смогут быть ваши герои. Говоря языком шахмат, вашему герою не стать гроссмейстером, если у него противник и на первый разряд не тянет.

К сожалению, во многих сериалах, идущих у нас в прайм-тайм, негодяи глупы, они ведут себя, как идиоты – но ведь тогда и герой кажется таким же глупым.

А. Слаповский: Я посмотрел семь серий «Преступных намерений». Мне показалось, что все преступники – психически очень слабые люди. Они раскалываются, стоит на них строго посмотреть. Больше пяти минут они не способны сопротивляться.

Бальсе: Но в любом случае им придется расколоться за 42 минуты. Будь это документальный сериал, допросы продолжались бы по 17-18 часов, несколько дней, еще дольше. Мы не можем так действовать в нашем жанре. Или возьмите сериал «Закон и порядок». Сам судебный процесс, кульминация фильма! – занимает там иной раз десять минут. А реально в Америке судебные процессы тянутся месяцами. Время на телеэкране сжимается, и зрители мирятся с этим. Это условность. Но при этом в ней часто есть не просто правдоподобие, но даже натурализм. Наш детектив – самый умный на свете, и поэтому мы допускаем, что он способен быстро переиграть, загнать в угол и расколоть преступника-злодея.

Итак, все вышеперечисленные решения относительно характера героя и его прошлого вам следует принять как можно раньше. Мне кажется, из нашего пилота понятно, что в случае с «Преступными намерениями» все основные решения были приняты вовремя, оставалось лишь поправлять и доводить до кондиции разные детали.

5. Информация и диалоги

Следующий аспект – диалог. Диалог сообщает информацию не только о сюжете, но и о персонажах. В детективном жанре приходится иметь дело с очень большими объемами информации – вспомните, сколько мы слышали разговоров о кредитных картах и сотовых телефонах в эпизоде «Одиночка». Когда вы рассказываете о работе полиции, без этой информации не обойтись, но как подать ее, чтобы не получился скучный набор скучных сведений? Как сделать эту информацию интересной для зрителя, подать ее в естественной разговорной манере?

Я излагаю информацию не так, как вы, не так, как он, не так, как она. Детектив Имс разговаривает совсем не так, как детектив Горен. Чтобы разговоры были интересны, нужно, чтобы в них содержалась не просто необходимая для понимания сюжета информация, нужно, чтобы говорящий сообщал что-то уникальное о себе. Так что если вам удаются диалоги, ваши зрители сочтут речь героя интересной и увлекательной, и только потом сообразят, что она также рассказала много интересного и важного про кредитные карточки и сотовые телефоны. Ведь вы не хотите, чтобы публика сознавала, что вы вываливаете на нее тонны информации. Гораздо выгоднее информацию замаскировать.

Самая тяжелая для автора часть повествования, особенно в детективе или в разновидности этого жанра, юридической драме, к которой относится «Закон и порядок» – это экспозиция. Но это и

самая важная часть повествования. Трудно выполнить все задачи экспозиции, не усыпив при этом зрителя. Повторяю, лучшее лекарство от скуки – не просто сообщать информацию, необходимую для развития сюжета, но и раскрывать характеры персонажей.

Другая ловушка, в которую мы регулярно попадаем, работая над диалогом, заключается в том, что наши герои говорят общими фразами. Нужно все время удерживать себя в рамках конкретики. Поэтому я много времени посвящаю поиску и изучению материала. Сегодня, при наличии интернета, это стало несравненно проще, чем когда-то. Если вы хорошо знаете тему, то вашим героям не обязательно рассуждать о ней общими фразами, они могут говорить очень конкретные, специфические вещи.

Вот пример: в одном из эпизодов, где речь идет о краже антиквариата, наши детективы осматривают место преступления. Горен мог бы сказать: «Жулики не тронули многие ценные вещи». Это общая фраза, и к тому же не слишком интересная. Вместо этого он говорит: «Смотрика, они не взяли китайскую фарфоровую вазу династии Мун, а она стоит столько-то тысяч долларов, они не тронули другую вазу эпохи Минь стоимостью примерно столько-то тысяч долларов» – это гораздо конкретнее, а значит интереснее. Он все равно поделился с нами той же самой мыслью: преступники не взяли множество ценных вещей, но теперь эта информация стала максимально конкретной. К тому же мы узнали еще несколько штрихов про нашего детектива: он способен отличить китайский фарфор от голландского. Мало того, что он знает, что такое эпохи Мун и Минь, он даже в курсе примерной цены вазы. Пока он говорит это своей партнерше, вы сообщаете зрителю важную информацию и о вашем герое.

И не бойтесь, что это покажется скучным вашим зрителям. Да, кто-то заскучает, не поймет, но большинство поймет. Кто-то знает про эпоху Минь, а кто-то не знает, но тоже обрадуется новой информации: «Надо же, а я и не знал, что эти старые китайские черепки так ценятся!»

Итак: в диалоге следует избегать общих мест, нужно всегда стараться быть максимально конкретным.

Не ленитесь выполнять домашнее задание, собирайте всю возможную информацию касательно предмета действия. Повороты фабулы обязательно подкрепляйте стопроцентной достоверностью фактуры. В эпизоде «Закона и порядка» под названием «Ярмарка оружия», первый появившийся на экране торговец оружием продает свой товар не в специализированном магазине, а в своей квартире. Оказывается, федеральное правительство действительно выдает лицензии, разрешающие подобную практику. Зритель в шоке, как такое возможно?! Иногда факты красноречивее любого вымысла.

Еще одна заповедь: известные вам факты всегда надо проверять. Публика выдает кредит доверия тем телепрограммам, которые ей по душе, принимает ваши правила игры. Но вы лишитесь этого доверия в одну секунду, если зритель уличит вашего героя в очевидной неправде. Если герой скажет, что Россия находится в Антарктике, зритель встрепенется – стоп, это неправда! – тут же выйдет из русла вашей истории, и вам уже не вернуть его внимания. Эта заповедь так очевидна и так проста, что вроде бы и говорить о ней стыдно, но почему-то мы вечно о ней забываем, вечно спешим, ведь эпизод нужно сдать в срок. Написал что-то, а проверить некогда. На американском телевидении идет масса сериалов, где факты излагаются с ошибками, авторы не успели или поленились их проверить. И в результате несут чушь.

Аналогичным образом остерегайтесь фальшивых, неискренних, неоправданных эмоций. Это второй верный способ безвозвратно потерять аудиторию. Единственный способ застраховаться от этой опасности, это самым тщательным образом анализировать, что делают, чувствуют, говорят ваши персонажи. Если реакция кого-то из них кажется вам фальшивой, если вы сами или ваши близкие знакомые отреагировали бы иначе, то скорее всего вы ошиблись и сцену нужно переписывать. Зрители безошибочно чувствуют любую фальшь.

В своих комментариях, заметках на полях сценариев, которые я показывал вам, я использую несколько сокращений. Одно из них – ОТТ, over the top, то есть «чрезмерно», «слишком». Скажем, в диалоге слишком эмоциональный ответ не соответствует тихому и спокойному вопросу. Одним из признаков того, что реакция неадекватна, является обилие восклицательных знаков в конце предложений. Я в таких случаях пишу: «ОТТ», диалог не соответствует эмоциональной температуре происходящего – получается слишком мелодраматично. А мелодрама требует особой осторожности, здесь нужна абсолютная уверенность в подлинности эмоций и чувств, и убежденность, что ты не «доишь» ситуацию, в надежде выжать слезу. Многие актеры и без того склонны к мелодраме, склонны преувеличивать свои эмоции – не следует им в этом помогать.

Еще одно сокращение, которым я часто пользуюсь – ОТН, буквально on the nose, то есть «в нос», слишком банально. Если я сейчас скажу: комната, в которой мы находимся – почти правильный квадрат, это будет правдой, но это банально, поскольку все мы и так это видим. У вас в русском языке похожее выражение «в лоб» – тоже демонстрация очевидного.

Так вот, таких лобовых констатаций в диалоге надо избегать любой ценой. Когда нужно сообщить очевидную вещь, а иногда это необходимо, постарайтесь хотя бы сформулировать это небанально. Это все равно, что использовать клише – ведь можно перефразировать, перевернуть затасканную фразу, и она зазвучит по новому. Да, это требует от вашего зрителя чуть больше умственных усилий, да, его нужно заставить врасплох, но он это оценит и с радостью будет играть с вами в эту игру.

И наконец – сколько должно быть диалогов? Здесь рецептов нет. Вы сами чувствуете нужную пропорцию между разговорами и действием. Интересно, что, при этом доля диалога в сценариях «Преступных намерений» остается более или менее постоянной. Год назад у нас возникли проблемы с хронометражем. Пытаясь понять, какие элементы сценария нагоняют нам метраж, мы подсчитали количество разговорного текста у каждого из героев во всех сделанных на тот момент эпизодах. Оказалось, что оно практически всегда остается одинаковым. Монтажеры могут пожертвовать какими-то кусками диалога, подгоняя снятый эпизод под нужный хронометраж, но в сценарии доля диалога не меняется практически с пилота.

6. Структура отдельных сцен

Поговорим об отдельных сценах и о том, как их строить. Первый вопрос, который вы себе задаете: в чем смысл данной сцены? Чего хотят в ней мои герои? Ведь очень часто мы, сценаристы, попадаем в западню: мы пишем сцену не столько ради заключенного в ней действия, сколько ради атмосферы, настроения, каких-то событий, которые не двигают действие вперед. А это неправильно. Главное, все-таки, в том, чтобы двигался сюжет.

Я всегда стараюсь начинать сцену близко к ее пику. Например, неразумно начинать сцену допроса свидетеля с того, как полицейские подъезжают на машине, выходят из нее, здороваются со свидетелем: «Здравствуйте, мы детективы такой-то и такая-то, как поживаете, мы хотим

расспросить вас об этом и о том», и только после этого ты выходишь на суть этой сцены. Я опущу всю эту первую часть, и начну сразу с разговора по сути. Это, кстати, добавит фильму динамики.

Еще один любимый всеми сценаристами прием – начать такой диалог не с вопроса следователя: «Где вы были в прошлый вторник в восемь часов?», а с ответа свидетеля: «Во вторник я был там–то и с таким-то...». « Это сразу прищипывает действие, и публика чувствует, что ей нужно смотреть внимательнее, вовлеченнее, а то можно упустить что-то важное. «Ага, это свидетеля спросили, где он был». То есть публика сразу вовлекается в суть дела. Ведь мы обязаны исходить из того, что наш зритель уже посмотрел тысячи и тысячи часов самых разных полицейских сериалов и фильмов, он прекрасно знает обычные в таких делах формальности, следовательно, их легко можно опустить. То же самое справедливо в отношении любого другого жанра: романтической истории, комедии, где можно опустить массу рутинных ситуаций, сразу переходя к более интересным вещам.

Еще один прием, который мы часто применяем в конце сцены, называется «да, но...». Это, как правило, одно предложение, которое может представить все, что ему предшествовало в этой сцене, в неожиданном свете, или намекнуть, что может случиться дальше. Это может быть саркастическое замечание одного из героев. А в свете «теории домино» эта фраза должна еще вывести нас на следующую сцену.

Еще одно правило: нужно, чтобы все герои-участники сцены были вовлечены в действие. В нашем сериале оба главных героя – детективы. Когда один говорит, второй должен как-то реагировать, что-то делать, думать. Другими словами, демонстрировать свою реакцию и вовлеченность. Например, если начинает допрос детектив Имс, то ее партнер Горен в это время что-то ищет в комнате, роется в фотографиях и личных вещах допрашиваемого, пытается поскорее составить его психологический портрет, чтобы можно было этот допрос повернуть под каким-то интересным углом. Вашим героям обязательно должно быть что-то нужно в каждой сцене. Это главное. Нельзя, чтобы герой ничего не делал, чтобы действие шло без него. Всегда спрашивайте себя: о чем эта сцена? Что от нее нужно этому персонажу? Включайте в действие всех участников.

Следующее правило. Думайте о том, как меняется настроение и тон сцены, которую вы пишете. Ведь в сцене не обязательно должна доминировать одна эмоция. Персонажи могут выражать разные настроения. Эмоции, как и люди, способны противоречить друг другу. Сцена, которая началась на самых серьезных тонах, как у нас, где детективы разговаривают с родителями жертвы, может внезапно повернуть к более легкому, порой даже юмористическому настроению. Я не хочу сказать, что герои начнут рассказывать анекдоты, но тон может существенно измениться. Внутри одной сцены полезно менять тон, эмоциональную окраску. Это внесет разнообразие и позволит вам выявить неожиданную глубину чувств ваших персонажей.

А.Ковалев: У меня технический вопрос. Количество сцен в каждом действии фиксировано? От чего это зависит?

Бальсе: Главное, что нужно помнить, считая сцены: на все съемки у вас восемь дней. Но вопрос интересный, потому что количество сцен в эпизоде постепенно меняется. В первый год, в каждом из тринадцати эпизодов было по 45 сцен. Но продюсеры стали жаловаться: трудно снимать так много. Я начал писать сцены длиннее, и их стало меньше. На второй год у нас было 33-35 сцен на эпизод. Выяснилась интересная вещь. Общий хронометраж от этого стал увеличиваться. Оказывается, когда ты делаешь сцены длиннее, темп действия внутри сцены падает – и метраж растет.

Возникла серьезная проблема. Сценарий занимает все те же 55 страниц. Мы его снимаем, а от монтажеров приходит черновик, в котором от десяти до восемнадцати минут перебора, приходится многое вырезать. Тут было две причины. Наш премьер Винсент д'Онофрио начал говорить медленнее, постоянно делал паузы. Я уже шутил с друзьями, что его можно было успеть перевести синхронно просто в этих длинных паузах. Вторая причина. Оказалось, чем длиннее сцена, тем медленнее она идет к кульминации. Так что на третий сезон я пытаюсь найти золотую середину, делая около сорока сцен на эпизод. Хотя сценарий по-прежнему занимает 55 страниц, продолжительность эпизода уменьшилась, монтировать стало легче.

Здесь стоит ответить на часто возникающий вопрос: как количество сцен связано с динамикой действия, нужно ли с каждым следующим действием делать сцены короче? Не думаю. Это не механический процесс. В конце концов, можно снять массу коротких сцен, в которых герои смотрят на небо, динамики это не прибавит.

Динамика возникает, если каждую сцену начинать, когда действие в ней уже в разгаре, если, как мы уже говорили, выбрасывать установочные планы и прочие формальные элементы экспозиции. Нужно, чтобы зрителю некогда было передохнуть. В этом сериале стоит отлучиться в туалет, стоит отвлечься на телефонный разговор, и вы пропустили что-то жизненно важное для понимания интриги. Так же и в «Законе и порядке». Нужно, чтобы действие пусть на полшага, но все время опережало ожидания публики, чтобы публике приходилось его догонять.

Как заинтересовать зрителя с первой минуты

Эпизод, как мы уже говорили, складывается из пролога и четырех действий. У Шекспира обычно пять действий. Первое, очевидно, соответствует нашему прологу. В «Гамлете» таким прологом будет разговор Гамлета с тенью отца в самом начале. В «Макбете» таким прологом будет сцена с тремя ведьмами, тоже в самом начале. В нашем детективном жанре задача пролога – создать тайну.

В самом начале детектива наш герой-следователь ничего не знает. Ему предстоит путь – от неведения к знанию. Это, конечно, можно сказать о любом драматическом произведении: Гамлет не знает, что на самом деле случилось с его отцом, что делали его мать и дядя. Поначалу он даже не понимает самого себя. Но по ходу пьесы он узнает все больше – и умирает, ведь такова часто цена мудрости.

Так и в нашем детективе герой по ходу действия узнает все новые и новые вещи, и к финальным сценам он уже столько знает о тайне, что способен ее раскрыть. Если изложить это в графической форме, мы получим такой рупор:

Все начинается с мелкого события, а по мере того, как детектив ведет расследование, события становятся все сложнее, сумма знаний растет, знания нашего героя о злодеях становятся глубже. То есть структура детектива развивается от малого к большому.

В начале эпизода «Преступные намерения. Одиночка» мы ставим пролог, в котором четверо-пятеро действующих лиц занимаются чем-то непонятным, вроде бы никак не связанным между собой. Зритель видит, как один персонаж бежит трусцой по тропе в парке, потом он крадет бумажник, потом еще один бумажник. Что ему нужно? Кто он такой, вор-карманник, специалист по бумажникам? Какая-то женщина разворачивает чертеж, и мы думаем – зачем ей чертеж? кто она? студентка, изучающая искусство, архитектуру? Третий персонаж приезжает на вокзал и мы

гадаем, что у него за история. То есть, аудитория все время задает вопросы, и это хорошо. Публика пытается понять, что происходит, ищет логичное объяснение показанным событиям.

Наконец, все персонажи сходятся вместе, встречаются на какой-то квартире, и мы видим, как четвертый персонаж фотографируется, каждый раз меняя свою внешность, и опять не понимаем, зачем он это делает и что происходит. Наконец мы видим, как все они совершают этот налет, кражу, видим, как они садятся в лимузин, крадут бриллианты, убивают двух молодых ребят. Мы, наконец, понимаем: ага, это они готовили ограбление ювелирного магазина. Но без ответа остается множество других вопросов. Ведь эти типы делали много чего интересного и непонятного. Например, намек на странные отношения между бандитом, его подругой и белокурым парнем. Пролог не зря по-английски называют «дразнилкой», я стараюсь буквально «раздразнить» любопытство зрителя. Сообщить о преступлении или показать, в чем проблема, но в то же время раздразнить любопытство аудитории.

Как удержать зрителя на время рекламы

Вам раздали страницы с рабочей разметкой, где весь эпизод разделен на множество сцен, и каждая из этих сцен снабжена лаконичным, кратким описанием. Я использую этот этап работы для того, чтобы вслух четко и внятно объяснить себе и другим, о чем же наша история, что и почему происходит в той или другой сцене. Разобравшись в этом, я готов определить для себя «точки выхода» (act outs), так мы называем последние сцены в конце каждого действия. После каждой такой точки выхода идет рекламный блок.

Вы, как профессионалы, понимаете, какая важная и трудная задача для сценариста – написать сцену так, чтобы во время рекламного блока зритель не переключился ни на футбольный матч, ни на кино другого канала, заставить его вернуться после рекламы и смотреть ваш сериал дальше. Это трудно, но приходится делать уступку телевизионному бизнесу.

Для этих «точек выхода» придумывается сцена, вызывающая у зрителя ожидание чего-то интересного. Есть нехитрые и неинтересные, но действенные способы. Есть даже термин «cliffhanger» – это когда вы оставляете главного героя висеть на пальцах над пропастью, а публику – затаив дыхание, ждать, что с ним будет дальше. Через три минуты, после рекламы все узнают, что герой благополучно спасся. Самый простой способ – это буквально подвесить героя над пропастью, но это слишком примитивно. Лучше, чтобы в последнюю секунду наш герой-детектив получил новую загадку или новую информацию, и становилось ясно, что все его версии по этому делу никуда не годятся, он шел в одну сторону, а надо было идти в другую. Тем самым вы создаете у публики чувство напряженного ожидания. Вот я схватил карандаш – это не значит, что я сейчас буду писать, я просто создаю ожидание.

Итак, в каком месте можно заканчивать первое действие эпизода «Одиночка»? Вот у нас пролог, за ним первое действие:

Пролог

I действие

точка выхода

II действие

точка выхода

III действие

точка выхода

IV действие

Где лучше всего сделать точку выхода? Все первое действие наши герои шли по следам, найденным на месте преступления. Они следили за светловолосым типом с кредитной карточкой, он купил фотокамеру. Потом за брэнетом, который оплатил взятый напрокат автомобиль другой кредитной карточкой. То есть они теперь думают, что в этой истории участвуют несколько злодеев, три или четыре. Тут им сообщают, что кого-то едва не задержали в момент оплаты покупки той самой украденной кредитной карточкой. Они едут туда и им показывают портрет молодого черного парня. В эту минуту детектив Горен вдруг понимает...

Реплика детектива Горена: Вы заметили это фамильное сходство?!

Бальсе: ...что три человека, за которыми они следили, на самом деле – один человек! Вдруг противник оказался намного умнее, чем думали полицейские, как говорится, намного выше ростом – может быть, даже выше их.

Е. Афонина: А вас не смущает, что зритель уже знал эту информацию до того, как о ней узнали герои?

Бальсе: Верное замечание. Этому учишься только в процессе работы над сериалом. Какими дозами можно выдавать информацию публике, и в какой момент. Мы ведь не хотим, чтобы публика слишком сильно опережала наших детективов. Так что вы совершенно правы: здесь мы действительно ошиблись. Это был пилот, у нас еще не было опыта. Может быть, ошибка не смертельная, но мы действительно выдали эту информацию публике слишком быстро, слишком рано. С другой стороны, определенный резон в этом все же был: зритель видел, как этот отрицательный герой совершал череду совершенно непонятных действий, хотел знать, что это он делает, и вдруг понимал, что тот делает и зачем. А когда до этого своим умом доходит детектив Горен, он понимает, что столкнулся с очень умным преступником, и теперь придется делать совсем не то, что он собирался. Это важный момент, и когда я делал разбивку сценария, я именно здесь сделал первую «точку выхода», чтобы зритель увидел: нашим детективам противостоит на редкость умный преступник. Это заставит зрителя подумать: «Ага, дальше все будет намного сложнее и интересней, чем мы поначалу думали».

Теперь второе действие, его завершает вторая «точка выхода», возможно, самая важная в эпизоде. Эта важность опять продиктована банальной коммерческой реальностью. Наш сериал начинается в 21:00, эта точка выхода приходится примерно на 21:30, ровно в 21:30 на конкурирующей телесети начинается их главный драматический сериал, и нам нужно, чтобы после рекламной паузы наш зритель вернулся к нам, а не ушел к ним. Значит, здесь мы дадим ему приманку посущественней.

Еще одно соображение, которое нам приходится здесь учитывать, и опять все по тем же коммерческим соображениям – это специфический метод измерения рейтингов, принятый в Соединенных Штатах. Агентство замеряет рейтинги больших телесетей с пятнадцатиминутными

интервалами: первый раз в самом начале часа, для нас это начало эпизода, второй раз примерно после 15 минуты, третий раз приходится примерно на начало третьего действия. Поэтому нашей телесети кровь из носу нужно, чтобы в этот момент зритель вернулся к нам и дал себя посчитать, иначе рейтинг будет низким. Мы должны этот рейтинг обеспечить, дав во второй точке выхода что-то действительно ударное.

Но согласитесь, что в этом нет ничего нового. Что бы мы ни сочиняли: сценарий кинофильма, телесериала, пьесу для театра или роман, мы постоянно играем в эти игры со зрителем или читателем. Нужно заставить его читать не отрываясь до последней страницы, смотреть не отворачиваясь до последней секунды, чтобы зритель был с нами до самого конца. Так что речь идет просто о телевизионной разновидности вечной игры.

Для второй точки выхода нужно что-то очень драматичное. В этом пилоте мы поставили сюда второе убийство. Пусть этот прием слишком затаскан, но он один из возможных. Конечно, теперь мы так не сделаем, но тогда концепция сериала у нас еще не сложилась, мы еще не знали своих возможностей. А это убийство позволяло нам, помимо прочего, спровоцировать конфликт между нашими героями.

Чтобы раскрыть убийство, Горен пытается проникнуть в мотивы поведения преступников, понять их характеры, а его партнерше Имс кажется, что он топчется на месте и зря тратит время.

Начав съемки, мы поняли, что нам очень повезло с исполнителем главной роли. На Винсента д'Онофрио интересно смотреть, даже когда он ничего не делает. Он очень талантливый человек, у него много чего происходит в голове, он может думать о чем угодно, и при этом за ним всегда хочется наблюдать.

Заметив это, мы стали вписывать «тихие минуты», когда ничего не происходит, а мы просто следим за процессом его мысли. Мы используем это в разных эпизодах сериала, ведь на телевидении такая редкость, чтобы герой не суетился, а просто думал.

Итак, во втором действии он вышел на след преступников и пытается понять, что ими движет и чего следует ждать от них дальше. И здесь мы подкидываем второе убийство, показав его так, что можно подумать – в этом замешана мафия. Все следствие поворачивается в совершенно другую сторону. Кроме того, у полицейских сразу возникают противоположные мнения. Одни уверены: раз налицо почерк мафии, давайте займемся мафией. Наш герой считает, что ничего не нужно менять, это умные преступники пытаются направить полицию по ложному следу. То есть, такой ход вывел нас на конфликт в дружной прежде семье полицейских.

Далее нам предстоит решить, какой будет «точка выхода» из третьего действия. Чаще всего, в детективной драме конец третьего действия означает решающий прорыв в расследовании: либо, как здесь, детективы поймали одного из главарей преступной банды, либо, еще чаще, на героя снисходит озарение и он понимает какую-то казавшуюся прежде неразрешимой тайну. Будто солнце, наконец, пробилось сквозь тучи. При этом сама тайна остается тайной. Просто зритель видит, что наш герой придумал что-то невероятно умное, но что именно мы пока не говорим. Узнаете, если вернетесь на наш канал после рекламной паузы.

Таким образом, мы разбили эпизод на действия, нашли «точки выхода» для каждого действия, а заодно прошли по структуре эпизода и сформулировали, чему будет посвящена каждая стадия расследования, о чем будет каждое действие. Очень может быть, что через три дня мы

обнаружим, что разбивка сделана неправильно, она не работает, выкинем ее в окно и придумаем что-то другое, но пока у нас есть какое-то начало.

Как сделать рассказ связным

Теперь поговорим о том, как рассказывать историю. О приемах повествования. Один из них называется «теория домино». Сцены действительно падают, как костяшки домино. Одна цепляет другую. Последняя фраза одной сцены вызывает к жизни первые действия следующей сцены. Возникает то, что французы называют *enchaînement* – сцепкой. Я попрошу вас, когда мы будем смотреть следующий эпизод, присматриваться именно к этому элементу. Почти всегда последняя фраза одной сцены определяет то, чем будут заниматься герои в начале следующей. Этот прием с одной стороны соединяет между собой достаточно разные по настроению темы, а с другой, придает им определенную динамику, создает движение, легкость переходов от сцены к сцене. Бывает, правда, что после того, как это снято и смонтировано, что-то вырежут для экономии времени, но чаще всего эти связующие, цементирующие элементы сохраняются.

Кроме того, я стараюсь часто прибегать к сюжетным поворотам, то есть сознательно выстраиваю у зрителя определенные ожидания, а потом неожиданно выворачиваю эти ожидания наизнанку.

Например, в пилоте, в третьем действии была сцена, где полицейские врываются в квартиру. Чего ждал зритель? Что в квартире окажется один из негодяев. Но вместо злодея там находят прибор, который позволяет догадаться, где могут скрываться преступники. Другими словами, я готовлю зрителя к тому, что детективы найдут свидетелей, которые скажут им нечто важное, или они поймают одного из преступников – то есть эта сцена даст полицейским определенный результат, но вместо того, что ждет зритель, я даю совсем другой результат. Для публики это сюрприз, значит, я выполнил главное правило повествования: никогда не позволяй зрителю заскучать.

Есть еще один прием, позволяющий не терять темпа повествования, а значит и зрителя. В «Преступных намерениях» и в «Законе и порядке» мы всегда даем субтитры, определяющие время и место действия. Обычно на телевидении используются так называемые «установочные планы», то есть общие планы, показывающие, где будет происходить действие следующей сцены. Здесь понадобилось бы несколько общих планов полицейского участка, какая-то музыкальная фраза. Установочные планы позволяют плавно перейти от одной сцены к другой. Но мы их не применяем, считаем, что в нашем случае это пустая трата времени, ведущая к потере темпа. Вместо них мы используем эти субтитры – пока на экране титр с «адресом» происходящего, зритель слышит диалог. Мы экономим время, к тому же, стилистически такой прием придает сериалу ощущение документальности. Кстати, «Закон и порядок» изначально снимался на 16-миллиметровую пленку, картинка была жесткой, зернистой, стилизованной под документальное кино, так что эти субтитры оказались вполне уместны, а потом они перекочевали и в отпочковавшиеся от «Закона и порядка» сериалы.

За что зритель любит ваших героев

Есть качество персонажа, мимо которого никогда не пройдет в своих комментариях ни одна американская телесеть. Наверняка и вам продюсеры всегда задают такой вопрос: вызывает ли ваш главный герой симпатию? Хороший ли он парень, полюбит ли его аудитория? У меня на рабочем столе стоит карикатура: пещерный человек нарисовал на стене охотника, который гонится за каким-то мамонтом, а рядом с ним первобытный критик говорит ему: «Попробуй сделать охотника посимпатичнее». Так вот, мне кажется, не обязательно, чтобы ваш герой был

симпатичным. Важно, чтобы были понятны мотивы его поступков, важно, чтобы он был интересным. Наконец, чтобы аудитория понимала, какие цели он ставит перед собой и соглашалась с этими целями. Например, зритель знает, что цель детектива Горена – засадить преступника за решетку, и зритель поддерживает такое стремление. Пока публика будет болеть за него и желать ему успеха, я могу заставить своего героя делать почти все что угодно для достижения этой цели. Он не может только одного – нарушать закон.

Многие зрители нашего сериала высказывают в Интернете свое мнение. Из их комментариев ясно, что часто поведение главных героев их раздражает, иногда ставит в тупик, иногда кажется ошибочным – но при этом они всегда считают его интересным. Пусть не все из них захотят пригласить нашего героя на кружку пива, но при этом они разделяют его цели и хотят, чтобы он побеждал – каждую неделю.

Е. Жилейкина: Возможно ли, чтобы в сериалах вроде «Закона и порядка» в одном из эпизодов положительный герой превратился в преступника? Например, чернокожий детектив из «Ярмарки оружия» проиграл в покер крупную сумму и решается на убийство?

Бальсе: Это опять тот случай, когда важнее всего ваша интуиция сценариста. У нас был случай, когда предшественник этого черного детектива, проиграв в суде дело, врезал главному подозреваемому, только что оправданному судом. Но подлинная причина его поступка заключалась в том, что мы знали: этот актер все равно скоро должен уйти из нашего сериала. Поэтому по нашему сюжету в наказание его переводят из большого столичного участка куда-то в медвежью дыру.

Мне кажется, что в таком сериале, как «Закон и порядок», полицейский не может стать преступником – в этом не будет логики, это не будет соответствовать нами же установленным правилам. С другой стороны, если мы возьмем для примера «Сопрано» или российский сериал «По имени Барон»[27]... К сожалению, я видел только один эпизод «Барона» (тот, где флэшбэки в 50-е годы), поэтому я могу ошибиться, но его главный герой, немолодой уже человек, преступник, точнее, большой человек в преступном мире. Мне кажется, публика знает, что за нравы царят в этом мире, и, пожалуй, она примет ситуацию, в которой этот герой сделает то, что вы недавно предложили, и в этом не будет противоречия. Но вот представить, чтобы это сделали герои «Закона и порядка» будет слишком большой натяжкой. Это можно сделать очень интересно, но тогда наш герой не сможет дальше работать в этом сериале. Это годится только в одном случае, если вы знаете, что вам придется в ближайшее время по каким-то причинам избавиться от этого героя.

Е. Жилейкина: Но при этом законы жанра позволяют вашему детективу прибегать к незаконным способам сбора доказательств...

Бальсе: Незаконным – да, но при этом все-таки не аморальным.

Е. Жилейкина: Аморальным по отношению к подозреваемому. В сцене из «Ярмарки оружия», когда чернокожий детектив втирается к нему в доверие, поглаживает по щеке, говорит, что да, все женщины такие-сякие, а сам вынуждает его признаться в преступлении.

Бальсе: А вот это как раз не является нарушением закона. В Америке полицейский имеет право лгать подозреваемому.

Е. Жилейкина: Именно в этом вопрос. Чернокожий детектив появляется в сериале впервые, и сразу ведет себя именно таким, нешаблонным и неоднозначным с точки зрения морали образом. Вы рассчитывали этим вызвать к нему симпатию зрителей?

Бальсе: Во-первых, в сериале его уравнивает второй (точнее – первый) детектив, между ними всегда существует некое равновесие... У нас в Америке есть жаргонное выражение «push the envelope» – это значит испытать, где находится граница того, что можно и что нельзя, что будет считаться законным, разрешенным и правильным, а что уже нет. Повторяю, обман – разрешенный инструмент работы полиции. Ну, например, можно сказать задержанному, что на этом стакане есть его «пальчики», и если в результате подозреваемый признается – тем хуже для него. Сделает ли такой обман этого полицейского несимпатичным для зрителя? Это вопрос, на который каждый ответит по своему.

В «Преступных намерениях» наш герой, детектив Горен, занимается таким обманом все время. Он врет преступникам как тонкий психолог, он играет с ними в кошки-мышки, он делает все, чтобы заставить преступника сознаться. При этом он не нарушает закон – он просто творчески использует слабости преступника, обращая их против него самого. Но с точки зрения сценариста никто не подскажет вам, перешли вы допустимую черту или нет. Только вы сами можете определить, где граница, за которой кончается моральное и начинается аморальное. Если вы чувствуете, что ваш персонаж переступил рубеж, если вам дискомфортно стало писать о нем, значит, скорее всего это действительно так.

Что же до стремления вызвать у зрителей симпатии к новому герою. Да, мы хотели, чтобы герой «Ярмарки оружия» понравился зрителям, но чтобы при этом они ощутили исходящую от него опасность. Публика увидела преданного делу полицейского, который при этом позволяет себе явиться на ответственное задание после бессонной ночи за игорным столом. Его явно заносит в процессе допроса, он все время мудрит и прибегает к трюкам. Он очень умен и не лентяй, но все равно хочет получить результат здесь и сейчас. Получился не одномерный, а сложный персонаж, которому в чем-то можно доверять, а в чем-то доверять не стоит. То есть мы заложили в потенциал этого персонажа несколько черт, которые в будущем – через десять эпизодов, или вообще через год мы сможем вдруг вытащить и сыграть на них – может быть, использовать их против него.

Вообще нужно стараться показать как можно больше самых разных качеств героя. Например, когда много лет назад мы познакомили зрителя с пожилым детективом (его играет Джерри Орбах[28]), мы старались показать и плюсы, и минусы. На место преступления он приехал с опозданием, поскольку был на любовном свидании, причем не с женой... Он лечился от алкоголизма, правда, успешно. У него была масса разных проблем. Поначалу вокруг него ходили слухи, неявные намеки, что может быть он не совсем чист на руку, может быть, как-то связан с коррупцией. Его никто не обвинил в этом в лицо, и может быть, слухи распускали недоброжелатели, их у него тоже хватало, но все же...

Другой главный герой, адвокат, точнее, исполнительный помощник окружного прокурора Джек Маккой, которого играет Сэм Уотерстоун[29]. Мы охарактеризовали его в «библии» сериала словами «веселый цепной пес». Он агрессивен как ротвейлер, и такая же мертвая хватка, но при этом весел и игрив. Крутил романы со всеми своими помощницами. В Америке говорят, что закон должен быть не мечом, а щитом, должен защищать людей, а не нападать на них. А для Джека Маккоя закон, прежде всего, меч, а не щит. У нас было несколько эпизодов, где он явно переступал грань. Не просто обвинял людей, нарушивших закон, а стремился засадить своих

противников за решетку едва ли не любой ценой, используя свое служебное положение. Так что приходилось вмешиваться его начальнику, пожилому юристу, который буквально оттаскивал его за ошейник.

Что еще всегда тревожит продюсеров телесети, и они бомбардируют вас записками на этот счет. Они боятся, что зрители не поймут, почему ваш герой поступает так, а не иначе. Они всегда просят, чтобы мы как можно подробнее объясняли, почему и зачем наши герои делают то и другое. Они всегда хотят, чтобы сам герой либо его друг прямо объяснил, для чего он это делает, какие у него мотивы. Я всегда отказываюсь вставлять такие объяснения, я считаю, что гораздо важнее, чтобы публика сама поняла, что им движет. Ваш главный союзник в рассказе истории – зрительское воображение. Зритель способен «прочсть» в событиях вашего сериала и в его героях массу такого, что вам и в голову не приходило. Зрителю всегда нужно доверять, ему ничего не нужно разжевывать. Если вы что-то оставите недосказанным, зритель сам заполнит пробелы. Зритель спроецирует свои психологические модели на ваших персонажей, и там, где вы не дали объяснения, зритель найдет свое объяснение.

Итак, уже сказанную фразу «нельзя недооценивать свою публику» обязательно нужно дополнить второй – «всегда доверяйте своей публике».

Как избежать штампов

Ваши персонажи должны быть правдоподобны. Это очевидная вещь, но об этом часто забывают. Что такое правдоподобный персонаж? Возьмем Горена. Есть ли на свете полицейский, в точности похожий на него? Не знаю. Скорее всего нет, хотя есть много полицейских с отдельными чертами его характера и личности. Но при этом легко верится в то, что он может существовать, поскольку необычная широта его знаний или умение прибегать к дедукции логично вытекают из его прошлого. Вы создали ему биографию, которая объясняет, откуда он знает этот иностранный язык, откуда у него взялись такие, а не другие взгляды на данный вопрос, почему он так хорошо разбирается в искусстве. Именно это я называю правдоподобием.

Альтернатива правдоподобию – штамп. Сценарист начинает писать штампами когда на него нападает лень. Когда нужно писать про людей, о которых сценарист ничего не знает, проще всего прибегнуть к помощи стереотипов.

В одном из российских сериалов, которые я посмотрел, кажется, в «Убойной силе», есть такой эпизод: в Лос-Анджелесе совершено преступление, и русский следователь, ведущий это дело, должен туда ехать. Дед этого следователя просит внука найти в Америке какую-то запчасть для автомобиля, тем временем мать собирает ему чемодан провизии, другими словами, персонажи ведут себя не как живые люди, а как стереотипы. А у зрителя врожденный нюх на такие вещи.

Лучший способ не попасть в эту ловушку заключается в том, чтобы, во-первых, знать как можно больше о своих персонажах и изложить это на бумаге, пусть для себя, и во-вторых, быть честным с собой. Иной раз какой-то персонаж ставит тебя в тупик, тебе не пишется. Признайся, не лукавя, что причина в том, что ты задавал себе слишком мало вопросов о том, что из себя представляет этот персонаж, кто он такой, какие качества делают его неповторимым?

Например, в «Преступных намерениях» один из центральных персонажей – обвинитель, окружной прокурор. Он афроамериканец. Существует целый ряд стереотипов, «каким должен быть на экране афроамериканец». Ну, скажем, он наверняка будет членом демократической

партии. А у меня это человек консервативных убеждений, он поддерживает республиканцев, верит в необходимость смертной казни, противник аборт... Мало кто ждет, чтобы темнокожий юрист выражал подобные взгляды. Здесь брошен вызов стереотипу, а это позволяет просто и быстро решить ряд проблем.

Возвращаясь к поездке русского следователя из «Убойной силы» в Лос-Анджелес. Его родители, в соответствии с расхожим стереотипом, люди простые и невежественные. Но ведь куда интереснее было бы наделить их какими-то неожиданными знаниями про Соединенные Штаты, которых от них никак не ждешь, и написать про какие-то необычные обстоятельства, в которых они приобрели эти знания – ну, скажем, во время войны дед познакомился в Архангельске с американским моряком и тот успел рассказать ему что-то интересное. Для зрителя это был бы приятный сюрприз.

Итак, один из способов борьбы со стереотипами – это сделать нечто прямо противоположное тому, чего ждет от персонажа в соответствии со стереотипами зритель.

Как меняется герой за время своей экранной жизни

Я видел немало сериалов, где в первом же эпизоде обязательно присутствует сцена, в которой оба главных героя выкладывают все карты на стол, раскрывают друг другу все свои тайны – «моя мать была такой, и я сделал то и то». То есть уже в первом эпизоде герой теряет все свои секреты. Мне такой подход кажется неразумным. Часто сценарист прибегает к нему, потому что, с одной стороны, не доверяет своей аудитории, а с другой – не верит в способность своих персонажей установить постоянный контакт со зрителем. Когда вы изо всех сил хотите, чтобы публика немедленно полюбила ваших героев, немедленно поняла их, вы сразу ставите такие сцены, и это ошибка. Свидетельство вашей слабости. Мне кажется, публика любит, чтобы героев окружал налет тайны. Публика смотрит сериал именно затем, чтобы каждую неделю шаг за шагом проникать в тайну ваших персонажей. Ведь в жизни вы знакомитесь с людьми, вы узнаете их постепенно, понемножку, с течением времени. То же самое на телеэкране. Да, в кино иначе, там у вас есть всего два часа, зрители должны очень быстро понять героев. Но на телевидении, в случае успеха, у вас будут сотни часов на то, чтобы раскрывать тайны ваших героев. Поэтому я стараюсь дозировать новую информацию – в каждом эпизоде по несколько капель.

Эпизод «Преступных намерений» – «Человек человеку волк» был четырнадцатым по порядку, и вы наверняка отметите, что по сравнению с пилотом персонажи проделали немалый путь. Другими стали не только прически, но и характеры. Структура эпизода к этому времени устоялась, четвертое действие теперь в обязательном порядке строится вокруг поединка наших детективов и главного отрицательного героя.

Е. Афонина: В сериалах, которые, как и ваш, устроены по принципу новеллы, то есть где каждый эпизод это отдельная история, наблюдается такая закономерность: характеры главных персонажей, даже если они сложные и многообещающие, как у вас, практически не развиваются. Что я имею в виду? Возьмем девочку из этого эпизода. В начале его и в конце это два совсем разных человека. С ее характером все время что-то происходит. Эти изменения и есть самое интересное, что может быть в кино и в сериалах, эта эволюция героев – главная ценность. При этом в сериалах-новеллах практически не развиваются главные герои. Даже в тех, где есть сквозное действие. Почему? Получается, что главные скучнее второстепенных...

Бальсе: Вы совершенно правы. В таких сериалах приглашенные звезды (мы так называем исполнителей вторых главных ролей – в данном случае это девочка и ее родители) меняются больше других. Главные герои тоже меняются, но эти перемены происходят в течение пяти лет. В отношении Горена у меня такие планы: он будет постепенно сходить с ума – то есть он за эти пять лет очень изменится, станет неуправляемым. Но вы абсолютно точно заметили, что внутри одного эпизода эти перемены незаметны.

С другой стороны, публика каждую неделю включает в 21:00 наш канал потому, что любит именно этих героев. Публика хочет проводить время в их обществе. Если от одной недели к другой главные герои будут слишком заметно меняться, то публика может и не прийти на очередную встречу. Ведь зритель приходит по одной-единственной причине: он хочет знать, как знакомый ему персонаж, Горен, справится с загадкой, которая встанет перед ним на этой неделе. Поэтому от недели к неделе главный герой может меняться, но только очень маленькими дозами.

Е. Афонина: То есть вы все-таки внутренне ведете героя к какому-то событию?

Бальсе: Да, только эти перемены кумулятивны, они накапливаются постепенно. В последнем эпизоде сериала – это будет через три года – главный герой будет очень отличаться от того, каков он сегодня. Если вы будете смотреть каждую серию, то ваши знания об этом человеке будут постепенно расти. Просто каждую неделю вы открываете в нем что-то новое, но очень малыми дозами. Он меняется все время, но по чуть-чуть.

Е. Афонина: Когда вы писали первый или второй сезон, вы думали о том, что ваш герой просуществует пять лет?

Бальсе: Да, думал. Иначе нельзя. Тут обязательно нужно быть крайним оптимистом. Процесс сочинения – это путешествие, открытие. Чем больше я думал о том, как повлияла на него шизофрения матери, безразличие отца, как действуют на него преступления, которые он расследует, тем легче мне спрогнозировать будущее этого человека.

Е. Афонина: А между ним и напарницей ничего не происходит?

Бальсе: Романтичного – нет. Мне кажется, это та ситуация, когда потенциальная возможность этого, создаваемое этим напряжение, ожидания и гадания аудитории во много раз важнее, чем если бы мы показали, что между ними что-то происходит. Для героев это было бы сродни инцесту.

Е. Афонина: Мне понравился кусок, где они смотрят материалы, снятые скрытой камерой. У меня было ощущение, что его напарница Имс ревнует Горена к изображению этой девушки на экране.

Бальсе: Именно поэтому я и говорил – зрители сами домыслят и додумают, даже прочитают то, чего там может и не быть. Вы опять привели точный пример – тем более, что я сам здесь не имел в виду ничего такого. Мне казалось, что она скорее не ревнует, а просто проявляет нетерпение, но это объясняется тем, что она полицейский следователь классического типа. Большую часть информации она получает вполне традиционным способом, от своих осведомителей. А вот он получает информацию, пристально вглядываясь в то, что Имс кажется просто скучным. Глядя на девушку на экране, Горен получает информацию, а Имс кажется, что он сидит и пялится в пустоту, вообще ничего не делает. То есть я в этой сцене думал, как столкнуть эти два подхода. А вы увидели еще один, не менее интересный смысл. Что замечательно!

Е. Афонина: Мне просто Горен нравится.

Бальсе: Он многим женщинам нравится...

Вы спрашивали меня про эту сцену с сотовым телефоном. Она пришла мне в голову, когда я стоял в длинной очереди в китайском консульстве в Лос-Анджелесе в ожидании визы и слушал, как у всех на разные голоса звонят телефоны. Я подумал: «Интересно было бы попробовать опознать человека в толпе по звонку его телефона». В это время я как раз писал этот эпизод, и сразу стал ломать голову, как же мне вставить это в сериал.

Эпизод «Человек человеку волк» оказался достаточно необычен для сериала, и писать его было интересно. В центре повествования здесь – семья заложников, и суть дела на этот раз не столько в противостоянии Горена и преступников, сколько в попытках Горена проникнуть в тайну этой семьи. Тем самым центральными становятся сцены с Гореном и девочкой, а не психологический поединок Горена со злодеем, как обычно. Его борьба с преступником – это просто убийство уже готового к закланию быка. А здесь вся борьба происходит между ним и девочкой, между ним и семьей, между ним и слабовольным отцом, грехи которого (и даже грехи его отца) и навлекли на его родных несчастье. Это было значительно интереснее, чем писать стандартную историю про похищение ради выкупа.

Как работает детективная интрига

Сегодня мы разберем эпизод второго сезона, он называется «Пилигрим». Если вы сравните его с эпизодами первого сезона, то, надеюсь, заметите, что качество явно выросло, формат стал понятнее. Эпизод лучше написан, увереннее выстроен, диалоги стали ярче, актеры давно освоились со своими персонажами.

Итак, начинается все с мелкой заурядной истории. Женщину бросает ее возлюбленный. И вдруг эта банальность, грустная повесть про разочарованную женщину перерастает в нечто более значительное. Типичный ход для многих детективов. Мы даем публике едва заметный намек на то, что будет дальше: эта надпись на стене не на арабском, а на арамейском языке. В любом случае зрители не знают, что это за надпись, они знают только, что это очень странно. И думают: возможно, это не просто история про женщину и ее любовника.

Вот нам рассказали про этот стих на арамейском языке. Он окажется ключом к решению загадки значительно позже, в четвертом акте. А появился он в сценарии так, как возникает множество сюжетных ходов: уже когда мы работали над четвертым действием, над мотивировками поступков самоубийцы, понадобилось усилить эту линию, связанную с предсмертной запиской. Для этого нам пришлось снова вернуться почти к самому началу и переписать эту часть, подробно рассказать о «Песне песней» по-арамейски. Нужно было сделать так, чтобы сначала и впрямь казалось, что это мужчина воспевает прелести своей возлюбленной, как в «Песне песней», но под конец этого куса становится понятен совсем другой, истинный смысл стихотворения, не имеющий ничего общего с любовной историей.

Кроме того, в первых трех эпизодах с луковицы будто бы сняли три слоя кожуры. Сперва это стихотворение на арамейском языке, потом возлюбленный этой женщины, имя которого сначала звучит как «Ал», оказывается на самом деле «аль-кем-то». У него арабское имя. Все. Смысл эпизода меняется. Это уже не история про женщину, которую бросил любовник. Это, оказывается, история совсем про другое. И происходит этот поворот в середине первого действия.

Что мы узнаем в самом конце первого действия? Что этот фильм, оказывается, про бомбу.

В сценарии последней сценой перед точкой выхода была та, которая идет здесь предпоследней. Но при монтаже мы решили, что лучше уйти на перерыв на сцене, где этот парень берет с полки подшипник и кладет в корзину крысиный яд. Так тайна становится еще непонятней. Ведь мы знаем, что речь идет о бомбе, мы знаем еще из пролога, что этот парень – злодей, но зачем ему подшипник и крысиный яд? Мы приняли решение поменять точку выхода на рекламу в результате бурных дискуссий. А я и сегодня считаю, что нужно было закончить действие на сцене, где выясняется, что мы имеем дело с бомбой: корабль, ящик, собака и миг, когда мы осознаем: «Боже мой, это же бомба!».

С.Урушева: А не слишком ли рано ставить точку выхода именно здесь? Ведь зритель успеет про бомбу забыть?

Бальсе: Именно поэтому мы и переставили сцены местами – чтобы получить более ровную, линейную структуру. Так часто бывает: на бумаге все выглядит прекрасно и сбалансировано, а потом, когда все снято, кажется, что эта деталь не прозвучит, она малозаметна и зритель ее забудет. Может быть, важнее динамика действия, его максимально линейная структура? Вы как сценарист всегда остро ощущаете такие вещи.

Далее мы показываем – без излишних подробностей, но и не скороговоркой, как самоубийца мастерит себе бронезилет. Поначалу мы показываем отдельные его детали, и публика пока не может сообразить, что это такое, пока мы не покажем ей всю конструкцию целиком. Но это будет в третьем действии. В детективе вообще принято показывать части вместо целого, и только в конце – все целиком. Это как в знаменитой притче про пятерых слепцов, описывающих слона – один потрогал хобот, другой ухо, и в результате каждый рисует совершенно неверную картину слона. У нас трое детективов тоже будто прикасаются в темноте к разным частям загадки и пытаются понять, как она может выглядеть целиком. И ошибаются.

Эта сцена в середине третьего действия, и вдруг... До сих пор мы распутывали интересную, но вполне привычную историю террориста с бомбой. Смысл такой истории всегда прост: кто успеет раньше? Найдут ли полицейские злодея до того, как он взорвет бомбу? Таких историй в детективных фильмах, романах, сериалах немало. Как же нам выделиться из длинного ряда фильмов с тикающей бомбой? Ключ к этому дает личность террориста. В середине третьего действия мы вдруг узнаем, что здесь значительно больше психологии и социологии, чем нам поначалу казалось. Характер игры снова стал другим. Кроме того, эта сцена работает и на чисто детективном уровне – нужно понять, где скрывается террорист, как его заманить в ловушку, используя его мать в качестве наживки... Наконец, мы получаем массу информации о характере преступника, и вся эта информация будет в дальнейшем использована.

Нужно сказать, что я не был доволен последней сценой. В ней слишком много мелодрамы. К тому же она снималась глубокой ночью, в пятый или шестой день съемок, мы уже сильно отставали от графика, торопились, хотели все сделать побыстрее, а подобный материал требует неторопливого, тщательного подхода, долгих репетиций... Вместо этого пришлось снимать как можно больше перебивок, вставок, чтобы монтажерам хватило планов для работы. В результате мы даже не все успели снять. Это уже общая беда телевидения: мы написали замечательную сцену, она отлично работала в нашем воображении, а потом на бумаге. Когда дошло до того, чтобы ее снять, оказалось, что у нас на все полчаса и деньги уже закончились. Спасибо, что публика иной раз бывает очень доброй и склонна прощать даже явные ляпы.

Но так или иначе, это была точка выхода из третьего действия, и мы, пусть не без натяжки, сумели снова помахать нашей бомбой. Мы сказали – пусть даже мы распутали одну тайну, пусть мы поймали одного злодея, но где-то там с минуты на минуту рванет еще одна бомба! Тем самым мы подготовили все для четвертого действия, где все сведется к тому, сумеет Горен вовремя узнать, где вторая бомба, или нет. Будем надеяться, что это достаточно сильная приманка для публики.

Как выстраивается действие

«Закон и порядок» держится на экране уже тринадцать лет. Едва ли не рекорд. «Ярмарка оружия» была первым эпизодом его десятого сезона.

Начинается эпизод с пролога. В этом сериале пролог всегда короче, чем в «Преступных намерениях» и всегда используется традиционная формула: следует какая-то невинная сценка, как вдруг персонажи оказываются в эпицентре взрыва, или вдруг они обернулись, а у них за спиной происходит преступление. Столь же традиционна и вторая сцена: приезжает полиция, и двое полицейских начинают расследование. Эта формула остается неизменной на протяжении уже тринадцати лет.

Может быть это феномен, присущий только телевизионному сериалу, но публика обожает этот знакомый до мелочей ритуал. За тринадцать лет могло бы и надоест, но нет – каждую неделю, включая телевизор в этот день и час, она знает, чего ей ждать – по крайней мере в первые минуты. Это как старые разношенные тапочки – ты их надел, тебе в них удобно. То же самое я видел и в российских сериалах, которые прислал мне Григорий: в каждом из них начальные сцены сделаны мастерски, они дают зрителю возможность удобно устроиться перед экраном, забыть о реальном мире и перенестись в мир экранных страстей.

С другой стороны, продолжительность вводных сцен (включая и титры) с каждым годом сокращается, сейчас пролог «Закона и порядка» идет от 45 секунд до 1 минуты. Все понимают, что зрители любят пролог, но при этом считается, что делать его слишком длинным – значит отнимать время у основного действия. Ведь рекламы становится все больше, а на действие времени остается все меньше. Мы оказались жертвами собственного успеха. Когда мы начинали делать «Закон и порядок» в 1990 году, у нас было почти 47 минут на то, чтобы рассказать достаточно замысловатую историю. Остальные тринадцать минут с секундами занимала реклама. Сегодня на то же самое отводится ровно 42 минуты. Это значит, что за 13 лет рекламы стало больше на 5 минут в час! И мы постоянно ощущаем это давление, этот постоянно растущий дефицит времени.

А. Митта: Это единый стандарт для всех каналов – 42 минуты?

Бальсе: Сейчас стандарт – от 42 до 44 минут чистого времени. Плюс еще минуту занимают титры, это время тоже можно использовать для повествования. Остальные 16-18 минут в час – реклама.

А. Митта: Прологи всегда только формулируют загадку, или уже расставляются какие-то акценты расследования?

Бальсе: В данном случае, в «Ярмарке оружия» – не только загадка. Судите сами – вам показали неожиданное убийство, следовательно, указали, чем будут заниматься детективы на протяжении эпизода.

Но здесь появляется новый герой, которого играет Джесси Л. Мартин[30]. Нужно было придумать, как он может быстро заявить о себе зрителю. Нужно было намекнуть на разногласия между ним и

его партнером, полицейским постарше, которого играет Джерри Орбах, любителем саркастических, циничных шуточек, вполне способным сказать при виде десятка трупов: «Что-то убийца был не в духе, похоже, у него кондиционер сломался». И новый партнер немедленно его обрывает, давая понять, что такой грубый полицейский юмор ему не по душе.

Второе. Заметив, как через оцепление прорывается женщина, подбегает к убитой девушке и обнимает ее, черный детектив подходит к ней, что-то шепчет ей на ухо, пытается как-то ее утешить, словом, ведет себя для полицейского слишком эмоционально, даже сентиментально. Одним словом, мягкий, полный сострадания человек, но он тут же встает, отряхивает руки и говорит: «Ну ладно, пора браться за работу!». Эта мгновенная смена настроения явно удивляет второго полицейского, равно как и нас.

Третье. Когда в госпитале Орбах говорит: «Поехали на лифте», Мартин отвечает «Пошли по лестнице – это быстрее!» Другими словами, мы всюду, где можем, показываем, что у этой парочки разные взгляды на жизнь и на работу.

То есть, в данном случае пролог выполнил две задачи. Во-первых, он задал параметры загадки, и кроме того позволил нам внести два элемента, связанные с новым героем: показал, что этот человек может пойти на конфликт с первым полицейским, и вообще он сложный, непонятный тип, он способен быть мягким и чутким, а через секунду кажется жестким настолько, что начинаешь сомневаться, был ли он искренним, не играл ли, утешая безутешную мать убитой девушки.

Как складывается дальнейшее расследование? Как только наши детективы добиваются какого-то успеха, он оказывается иллюзорным – раз за разом. Наконец, им в руки попадает орудие убийства. Удача, прорыв, откровение? Нет, кто-то успел изувечить напильником ствол и теперь никакая баллистическая экспертиза не даст результата. Здесь мы действуем по принципу «шаг вперед – шаг назад», «решение – осложнение». Эта техника широко применяется и здесь, и в «Преступных намерениях», где каждый успех в расследовании также приводит к осложнению, позволяя каждый раз повернуть сюжет в неожиданном направлении.

По следам найденного оружия полиция выходит на адрес квартиры. Они берут квартиру штурмом. Зритель рассчитывает, что сейчас ему предъявят убийцу. Но нет. Вместо этого в квартире оказывается мертвая старушка. Опять тупик. Или не тупик? Оказывается, что из тупика может быть выход: старушку недавно выписали из больницы, а все жертвы убийства учились на медсестер. Внезапно начинает проглядывать возможная связь – больница, медсестры. Но вектор расследования снова меняется.

Вспомните то, что я уже говорил о точках выхода из каждого действия. Их функция – намекнуть, что действие далее пойдет совсем в другую сторону. Будем надеяться, что публику такой поворот заинтригует, она пересидит рекламный блок и опять вернется к нам.

А. Митта: Но при этом вы не подстегиваете интерес публики, вы не педалируете его, вкладывая какие-то объясняющие слова в уста детективов?

Бальсе: Конечно, можно было сказать об этом интригующем повороте прямым текстом. Тут все зависит от конкретной ситуации. Мы уже говорили, что следует избегать слишком примитивных, слишком «лобовых» решений. Где здесь граница? Достаточно ли просто сказать вслух: «Эта женщина лежала в больнице, а убитые студентки учились на медсестер, значит, налицо связь – больница». Или заставить детективов гадать в этой точке выхода, каким может быть мотив

преступления: может быть, убийца – родственник этой старушки, и ее плохо лечили, а может, плохо лечили его самого, и у него зуб на медицинский персонал больницы? Никто, кроме вас, не может решить, сколько информации раскрыть зрителям в этой точке. Главное для точки выхода – оставить зрителя в конце действия с кучей вопросов.

А. Митта: Да, в том-то вся проблема – как сделать так, чтобы возникла эта куча вопросов...

Бальсе: Именно. Главное, чтобы зритель захотел узнать, что будет дальше. А сколько рассказать ему, зависит от вашего вкуса. Лично я считаю, что достаточно просто намекнуть на то, что есть разные возможности, а дальше пусть на всю катушку работает воображение зрителя. Тогда он точно вернется после рекламной паузы.

С какого-то момента сюжет – не то чтобы стал стандартным, но во всяком случае, пошел по проторенной дорожке полицейской драмы. Детективы ищут убийцу, для этого допрашивают разных свидетелей. Но поскольку в этом фильме речь идет еще и о комплексе проблем, связанных с продажей оружия и необходимостью эту продажу контролировать, в игру незаметно подбрасываются конкретные идеи. Публике уже показали несколько ситуаций, до поры до времени не разводя вокруг них серьезных дискуссий: вот человек торгует оружием – и не в магазине, а в подвале собственного дома, и закон это разрешает. Вот полуавтоматический пистолет переделывают в полный автомат, и оказывается, что это, во-первых, не запрещено, а во-вторых, под силу сделать школьнику. На суд публики уже вынесено несколько ситуаций, из которых следует, что правительство реально не контролирует продажу огнестрельного оружия. Зрители уже думают об этом. Эти мысли уже откладываются – на уровне подсознания. Все эти идеи уже введены в действие в первой половине эпизода.

Когда во второй половине «Закона и порядка» полицейское расследование уйдет на второй план, и на авансцену вместо полицейских выйдут юристы, то все идеи, которые не выпячивались вначале, окажутся в центре нашего внимания.

А пока – мы продолжаем искать возможности противопоставить двух детективов друг другу, мы сознательно расширяем сферу возможных конфликтов между героями Джерри Орбаха и новым черным детективом Эдом Грином, которого играет Джесси Л. Мартин. Мы показали, что при аресте злоумышленника новый детектив излишне нервничал, держал на мушке уже безоружного и не опасного преступника, пытался тут же на месте заставить его признаться. Мы помним, что для черного детектива это первый эпизод, а значит, нужно как можно быстрее показать зрителю разные стороны его характера. Но здесь начинает работать еще одна идея: оружие, пистолеты для мужчин часто сублимируют недостаток мужественности. Преступник начинает с того, что декларирует свою неприязнь к женщинам, если не сказать резче. Эта связь между антифеминизмом и энтузиазмом к огнестрельному оружию тоже начинает плавать на заднем плане.

Сцена допроса подозреваемого – конец второго действия. Действие рвануло вперед, они заставили подозреваемого признаться. То есть публика понимает, что в оставшиеся полчаса что-то должно измениться. Кроме того, эта сцена давала нам возможность показать, что новый детектив все делает не так, как другие. Он обманул подозреваемого, талантливо изобразив, что он на его стороне, что он якобы пережил те же проблемы, что мучают подозреваемого, он разве что не обнимался с ним. Я много раз видел, как следователи проделывают это, обнимают подозреваемого, играют роль отца-исповедника и этим ломают его сопротивление.

Другие полицейские в этом сериале были жесткими, почти жестокими профи, они угрожали подозреваемым, пытались загнать их в угол непровержимыми уликами. В «Законе и порядке» такой внешне мягкий и сострадательный полицейский появился впервые.

«Закон и порядок» отличается еще тем, что обычно вторая половина полностью переворачивает логику первой. Ну, например, в начале третьего действия дело передается в суд, судья рассматривает заготовленную полицией козырную улику и вдруг заявляет, что она добыта незаконным путем и не может фигурировать в деле, а значит, юристам приходится начинать еще раз, практически с нуля. Нужно искать новые улики, нужно искать новые способы – уже юридические, чтобы заставить подсудимых признать свою вину. Вот и данное судебное дело неожиданно сворачивает в другую сторону.

А. Митта: Дальше пойдет третье действие?

Бальсе: Да, третье. И в нем наступает момент, когда появляется новый злодей, на сей раз в лице компании, производящей огнестрельное оружие. Она мешает привлечь уже известного нам преступника к суду. Помните, мы говорили: в третьем действии всегда происходит неожиданный драматический поворот сюжета. Всю первую половину эпизода следствие шло по следу одного подозреваемого: человека, который устроил эту бойню. И вдруг оказывается, что есть зло еще более опасное, оружейная компания, которая продает всем желающим свои «пушки», зная, что покупатели тут же переделывают их в полные автоматы, и делающая на этом грязные деньги.

Наши юристы начинают злиться на эту компанию. Обратите внимание, как Сэм Уотерстоун (это седой адвокат) с каждой минутой все сильнее злится. Нечто подобное всегда происходит в третьем действии. Как правило, в его первой трети или первой половине: появляется новая сила, новый серьезный противник.

А. Митта: Я не понял, компания появляется как персонаж, которому выгодно оправдание убийцы?

Бальсе: Это во-первых, но им еще важно, чтобы не выплыл тот факт, что преступник переделал их полуавтоматический пистолет в полностью автоматический, что эта процедура – плевое дело. Компания не будет сотрудничать с обвинением, потому что при этом неизбежно всплывут их методы.

А. Митта: Но никто не предъявил компании прямых обвинений.

Бальсе: Пока нет, это будет позже. Пока же эту компанию просят помочь в предъявлении обвинений очевидному преступнику: от нее требуется всего-то поднять свои архивы и сообщить, когда был продан этот пистолет, как он оказался в руках преступника, каким образом этот преступник сумел переделать его в автомат, где он мог приобрести набор деталей, который позволил ему это сделать. У компании есть все эти сведения, но она не желает сотрудничать с обвинением, и мы пока не понимаем, почему. Но в любом случае понятно, что на пути наших героев возникло еще одно, весьма серьезное препятствие.

А. Митта: То есть пока мы видим экспозицию, которая позволяет нам понять, что эта компания что-то скрывает.

Бальсе: Да, и этому будет посвящено все третье действие. А в конце третьего действия наши юристы примут решение выдвинуть обвинение уже против этой компании.

Поскольку в результате отказа оружейников сотрудничать с обвинением преступник отделался легким наказанием, наш герой решает отомстить за это оружейной компании, зарабатывающей деньги на насилии. Из-за специфики американской системы правосудия ему приходится драться за право выдвинуть против нее обвинение, доказывать – не гнушаясь и демагогии – свою правоту перед советом судей. И наконец, точка выхода из третьего действия: да, он добился права подать на эту компанию в суд, но при этом судья предупреждает, что ему придется драться, что называется, только одной рукой. Тем самым мы забрасываем публике крючок: она, конечно, хотела посмотреть, как герой всех победит, но теперь она понимает, что решение судьи делает задачу нашего юриста значительно сложнее. Публика ломает голову, каким образом наш герой преодолеет это препятствие.

А. Митта: Почему вы не прибегли к элементарной вещи – почему не показали зрителю, как легко полуавтоматическое оружие переделывается в автомат?

Бальсе: Отличное замечание – именно это мы и делаем в четвертом действии.

А. Митта: И практический вопрос – будете ли вы использовать тот факт, что таких убийств из переделанного оружия не одно, а двадцать, тридцать, сорок?

Бальсе: Обязательно – это уже было отыграно в суде в конце третьего действия. Помните, мы говорили, что в третьем действии приходится идти на определенные натяжки – вот вы их сейчас увидели. В «Преступных намерениях» мы куда быстрее переходим к следующему действию, но здесь... это я писал три года назад... Именно поэтому я больше не пишу «Закон и порядок» – терпения не хватает, хочется двигаться значительно быстрее.

В определенном смысле то, что мы видим здесь, в третьем акте, это развернутая экспозиция четвертого акта, она усиливает его воздействие. Мы видим, что компания «Рольф» очень влиятельна, и нашему герою будет нелегко с ней справиться. Мы уже говорили, что главное в «Законе и порядке» не действия, а идеи, поэтому в третьем акте так мало собственно действия и так много разговоров. Классическая структура классического сериала.

Четвертое действие. Цель этой сцены – показать, насколько изолирован наш герой. Даже его союзник, другой юрист, не понимает и не разделяет его позиции. Вы заметили здесь отбивку – план пожилого юриста, главного босса, когда он в недоумении качает головой. Часто полезно показать через реакцию актера то, что в данный момент испытывает аудитория – потому что зрители тоже только качают головой, узнав, что задумал наш герой.

И в тот момент, когда вы думаете, что герой победил....

А. Митта: Судья оправдал человека, который заведомо вызывает антипатии всех присяжных?

Бальсе: Да. Так мы решили вопрос – оправдывает ли цель средства, к которым прибег наш герой, чтобы добиться наказания этой компании. Судья постановил, что решение присяжных не сочетается с требованиями закона. Чтобы добиться своего, наш герой полагался на эмоции, на общественное мнение, на возмущение общественности против оружейной компании. А судья доказывает, что в основе приговора должно лежать верховенство закона. Другими словами, судья говорит, что обвинитель выиграл – но незаконными средствами, выиграл за счет эмоций, а не юридических улик. Лично я считаю, что судья технически прав, а морально – нет. Но многие люди, особенно в Соединенных Штатах, возразят на это, что судья прав, что нужно менять всю систему, что нужно добиваться этого от конгресса, нужно менять закон, а не судебную практику.

Вообще в Соединенных Штатах постоянно и живо обсуждается, можно ли использовать суды и судей для того, чтобы менять толкование закона – или же это дело законно выбранных представителей народа.

А. Митта: А как такой финал сказывается на рейтинге?

Бальсе: Рейтинги превосходные – это программа из верхней десятки. Я думаю, зрителям понравилось, что в этом эпизоде действительно есть серьезный смысл. Ну и всегда есть вероятность того, что наш герой проиграет. Ведь если герой будет побеждать каждую неделю – где же напряжение? Где пресловутый саспенс?

В «Преступных намерениях» герои упускают преступника – либо буквально, либо им не удастся его прищучить – трижды за первые два сезона. Мне кажется, полезно напомнить аудитории, что наш герой – человек, и не следует рассчитывать на то, что он будет во всех случаях одерживать победу. Напряжение необходимо, оно увеличивает ожидания аудитории.

Откуда берутся темы для сценариев

М.Соловцова: А сколько сценариев у вас заготовлены в виде идей? Ведь если каждые восемь дней нужно снимать новый эпизод...

Бальсе: Пока мы снимаем один эпизод, идет подготовка следующего, так что это непрерывный процесс. За сезон нужно снять двадцать два эпизода. Поэтому есть портфель сценариев в разной степени готовности, некоторые из них существуют только в виде идей. Часто эти сюжеты мы берем из жизни. Один из показанных вам эпизодов – как раз такой. Была банда торговцев наркотиками, в ней был один, как это принято называть, сборщик долгов. Он заставлял должника расплатиться с бандой самыми зверскими методами: насиловал его дочь на глазах ее родных. Конечно, он не имел никакого отношения к сербской армии, это все было добавлено, как и многое-многое другое. Но сама идея была взята из жизни.

В эпизоде «Пилигрим» из «Преступных намерений» речь идет о террористе-самоубийце, «бомбисте». Это проблема, с которой сегодня сталкивается любое общество. Характер такого самоубийцы давно интересовал меня, но я не хотел делать очевидного. Не хотел делать фильм об убийце-палестинце, мусульманских радикалах, исламском терроре. Я слишком поверхностно знаю эту культуру, и явно не смогу сказать об этом ничего нового или оригинального.

Зато я знал американца, который был готов по своей воле стать террористом-самоубийцей. Поскольку я знал в каких условиях он жил и воспитывался, какие идеи сформировали его личность, я выбрал его – американца, обратившегося к исламу, а не выходца с Ближнего Востока.

Хотя по формату этот эпизод – типичная детективная история, в нем удалось затронуть вопросы религии, присутствия самоубийце жертвенности, и так далее.

Когда телесеть Эн-би-си рекламирует сериал «Закон и порядок», она использует фразу: «С газетной полосы на ваши экраны», говоря, что в основе каждого эпизода лежит подлинный случай. За эпизодом «Ярмарка оружия» стоит реальная история, произошедшая в Канаде, в Монреальском университете, где дворе перед главным корпусом студент открыл огонь из автоматического оружия и убил четырнадцать девушек. Я прочел об этом в газете и перенес действие в Нью-Йорк.

Е.Густова: А насколько распространены случаи, когда кто-то покупает полуавтомат и своими руками переделывает его в полностью автоматическое оружие?

Бальсе: Очень распространены. Каждый год с помощью такого оружия совершаются сотни преступлений, еще больше случаев, когда его просто покупают для переделки.

Е.Густова: А разве так трудно просто купить полностью автоматическую винтовку?

Бальсе: Во многих штатах это не запрещено, но полностью автоматическое оружие стоит очень дорого, и поэтому его трудно найти. Чтобы его купить, нужно иметь большие деньги и знать нужных людей. Для обычного преступника, действующего по настроению, это совсем нетипично. Он делает именно так, как мы показали в фильме: покупает полуавтомат и переделывает его.

Е. Афонина: Мой вопрос, скорее всего, не по существу, просто любопытно. Я понимаю, что компании «Рольф», как она названа в фильме, на самом деле не существует. Но вот «пушка», которая фигурирует в фильме как ее продукт, что это такое, какой она породы? Насколько она реальна?

Бальсе: Она реальна в том смысле, что существуют пистолеты, очень на нее похожие. Она нереальна, потому что мы не могли использовать пистолет существующего производителя, иначе немедленно последовал бы судебный иск с его стороны. Поэтому конструкция чуть-чуть изменена. Мы взяли их пистолет, но художники из отдела реквизита переделали его рукоятку. Это результат богатого опыта кино- и телепроизводства: если собираешься кого-то критиковать, принимай меры предосторожности.

Е. Афонина: То есть проблем с оружейной компанией у вас не было?

Бальсе: Нет. Как видите, меня не застрелили. (Смех в зале.) На студии есть юридический департамент, в нем работает специальная бригада адвокатов, они в обязательном порядке читают все наши сценарии. Туда берут специалистов по страховому праву. Они могут сказать мне: вот этот персонаж у вас слишком похож на реально существующего человека. У того светлые волосы, так что обязательно сделайте этого жгучим брюнетом. И так далее. Меняется ровно столько, чтобы студия могла с полным основанием заявить: нет, мы имели в виду не вас, вы совсем не похожи на нашего персонажа. У нашего большой нос, вьющиеся черные волосы, а вы блондин и нос у вас маленький. В Америке без адвокатов нельзя.

Ю.Беленький: Сколько ресерчеров[31] работает на вашем сериале?

Бальсе: У нас нет штатных ресерчеров. Я читаю газеты по теме, читаю книги. Наконец, могу прибегнуть к помощи консультантов. Здесь в Москве я автоматически читаю «Москоу таймс» – тоже в поисках историй.

Телевизионный сериал: публицистика или шоу?

Е. Афонина: Из семи эпизодов вашего сериала, которые я посмотрела перед семинаром, есть как минимум два, рискованных с точки зрения успеха у зрителя. Это эпизод про чилийского злодея и тот, где действие вращается вокруг конструкции револьвера. Что я имею в виду: в обоих случаях социально острые темы, в обоих случаях не слишком много действия, зато много разговоров, и неамериканцу порой нелегко понять, о чем идет речь. Вопрос такой: когда вы работали над этими

эпизодами, вами и студией двигало что-то кроме желания «зацепить» публику и сделать «рейтинговую» программу? Что? Социальный пафос? Публицистические задачи?

Бальсе: Два эпизода, о которых вы говорите, входят в сериал «Закон и порядок», в сценарной бригаде которого я работал целых десять лет. Поскольку это шоу про юристов, естественно было затрагивать социальные и политические проблемы. По стилю это сериал, в котором слова оказываются важнее действия. Точнее, для адвоката слова и есть действие. Первые года два зрители немного путались в специальных юридических терминах. Но если вы доверяете своему зрителю, он всему научится. Если ему интересны герои, если они ему симпатичны, он разберется в терминологии, он выучит правила игры – по крайней мере настолько, чтобы без труда следить за событиями на экране. В случае с «Законом и порядком» прошло какое-то время, и публика научилась прекрасно разбираться в юридических и процедурных тонкостях. Более того: диалоги юристов, их профессиональные разговоры – это то, чему верные зрители этого сериала радуются больше всего. Сегодня «Закон и порядок» – четвертое по популярности шоу в Америке. Поэтому, как сценарист сценаристам я скажу вам – всегда доверяйте своему зрителю. Не слушайте продюсеров, когда они говорят: «это слишком умно, сценарий слишком высоколбый, зритель этого не поймет». Никогда не заставляйте публику скучать и никогда не разговаривайте с публикой сверху вниз. Для сценариста это один из смертных грехов. Если публике интересно, если ее заинтриговать, она поразительно быстро всему научится. Это как видеоигра. Если хочешь играть, учишь правила как миленький. То же и с сериалом. Если зрителю интересно, он приучится к тому, что в четвертом действии «Преступных намерений» много разговоров и много беготни. Зритель будет этого ждать и получать от этого удовольствие.

Работая над «Законом и порядком» и «Преступными намерениями», мы обнаружили еще одну вещь. Повторы смотрят не меньше зрителей, чем смотрели премьерный показ. Есть игровые сериалы, которые на повторном показе сильно теряют: например, «Скорая помощь» прекрасно шла в премьерном показе, а вот на повторах аудитория падала в несколько раз. Зритель с первого раза все понял, никакой новой информации повтор ему не дал, он наперед знал все, что произойдет в приемном покое, а раз так, лучше посмотреть что-то другое. А вот «Закон и порядок» и «Преступные намерения» – очень плотные по информации сериалы и они работают на нескольких уровнях. Когда зрители смотрят эпизод в первый раз, они понимают в нем от силы семьдесят процентов. Вы правильно подметили – эти сериалы очень насыщены информацией – все время что-то говорят по рации, что-то по сотовым телефонам и так далее. Когда зритель смотрит это в первый раз, он физически не способен расслышать всю эту информацию, тем более он не может усвоить все. Зритель усваивает ровно столько, чтобы следить за тем, как развивается игра – и этого ему поначалу довольно.

Когда он смотрит этот же эпизод второй раз, он замечает вещи, которые раньше прошли мимо его сознания. И наше шоу очень хорошо идет на повторах – аудитория у него при этом не сокращается, зрителей столько же, сколько было на премьере.

Вот хороший пример: вы знаете великих комиков братьев Маркс? (зал: Да!!!) В этой троице Харпо всегда изображал немого клоуна-идиота, Чико играл недалекого афериста с золотым сердцем, и, наконец, Граучо блистал незаурядным умом. Братья Маркс работали сразу на трех уровнях. Я тоже стараюсь писать на всех уровнях сразу – и для ума, и для сердца, и чтобы было смешно. Это происходит само собой. Я не ставлю перед собой специальной задачи.

Что касается социальной ответственности. «Закон и порядок» по определению идеально подходит для того, чтобы серьезные общественные проблемы звучали здесь естественно, не казались

притянутыми за уши. В «Преступных намерениях» больше внимания уделяется чисто детективной интриге, но есть несколько эпизодов, в которых расследуются преступления, имеющие социальную окраску. Например, в одном из эпизодов речь шла о враче, который делает аборт. Это давало возможность проанализировать разные человеческие типы, у которых разное отношение к проблеме абортов. В эпизоде «Пилигрим» – в центре внимания террорист-самоубийца. Это дало возможность лучше взглянуть в суть серьезной проблемы, выйти за рамки обычных стереотипов, с которыми в Америке принято относиться к подобным людям. Если вас самих это интересует, у вас всегда есть возможность «подсунуть» в сценарий животрепещущий социальный вопрос. Естественно, нельзя превращаться в проповедника, нельзя допускать, чтобы публика начала скучать. Социальные вопросы можно поднимать и решать интересно. Это и есть вызов для вас, как сценариста.

Е. Кивинов: Мне довелось побывать в Лос-Анджелесе в полицейском управлении, и я задал вопрос, насколько американские телесериалы отражают реальную работу полиции. В ответ услышал дружный смех. Скажите, у вас есть консультанты?

Бальсе: И не один. Меня консультируют офицер следственного отдела полиции, один из крупнейших в США ученых – специалист по судебной медицине, моим консультантом работает бывший окружной прокурор Манхэттена.

Но дело в том, что мы делаем не документальные фильмы, мы делаем шоу! Обычная работа полицейского следователя безумно скучна: детектив большую часть своего времени проводит за письменным столом, звонит по телефону, или ждет, когда откроется дверь, войдет девушка и скажет: «Вчера мой жених убил такого-то и такого-то». Работа настоящего детектива не слишком драматична.

Поймите правильно. Моя цель не в том, чтобы навести глянец и приукрасить работу полиции, как это делается в «Законах Лос-Анджелеса». И не в том, чтобы заклеить позором нравы и методы работы стражей порядка. Моя цель – сделать шоу, которое удовлетворяет меня, развлекает зрителя, поднимает вопросы, которые меня тревожат.

Разоблачать сотрудников управления полиции Лос-Анджелеса – дело журналистов. С другой стороны, если подвернется возможность правдиво показать работу полицейских, я этим обязательно воспользуюсь. Я затрону те аспекты их работы, которые сейчас живо обсуждаются, в том числе и среди моих друзей. Ну, например, есть случаи, когда полицейские не довозят афроамериканцев до участка, а пристреливают на месте. Я разбирал эту проблему в «Законе и порядке».

Другими словами, если полицейский Лос-Анджелеса улыбается в ответ на вопрос, насколько реалистично показана его работа в телесериале...

Е. Кивинов: Заметьте, в любом телесериале!

Бальсе: Да. Таковы особенности жанра. Если вы видели популярный кинофильм «Адаптация»[32], где главный герой сценарист, вы наверняка, как те полицейские, улыбались, глядя, как выглядит на экране труд сценариста. При этом «Адаптация» – прекрасный фильм. Просто драматическое искусство плохо подходит для реалистичного показа подавляющего большинства профессий. Я это понял давно, поэтому отношусь к этому спокойно. Главное – не лгать.

Между продюсерами «Закона и порядка» и одной российской производственной компанией уже давно идут переговоры о создании российской версии этого сериала. Идея в том, чтобы российская студия, выкупив какие-то сюжеты «Закона и порядка», переписала их под российские реалии. Мне очень любопытно увидеть, как формат «Закона и порядка» будет работать в российских условиях – в первую очередь потому, что для меня этот сериал есть воплощение моих принципов сценариста: с одной стороны это хорошая развлекательная программа, но с другой она затрагивает важные общественные вопросы, вопросы морали, этики и даже политики. Вспомните темы – контроль за продажей оружия, аборт, нелегальная эмиграция, смертная казнь, коррупция в полиции... Очень интересно, как это будет перенесено в другой, российский контекст.

Не знаю, насколько острым является вопрос об аборте в России. В Америке это животрепещущая, острейшая общественная проблема. Религиозные традиции вступают в жесточайшее противоречие с требованиями социального прогресса, с нищенскими условиями жизни определенной части американцев, со свободой совести и гражданскими правами. Многие полагают, что право принимать решение об аборте принадлежит только самой женщине, это ее личное дело и так далее. Но спор вокруг аборт уже привел у нас в стране к десяткам преступлений: в клиниках, где делают аборт, взрывались бомбы, во врачей, которые делают эту операцию, стреляли, и так далее.

Поэтому естественно, что «Преступные намерения» обращается к этой теме. Наш сериал о криминале, вдобавок еще и детектив, где распутывается тайна. Это вдвойне естественно, поскольку это дает возможность затронуть важный общественный вопрос.

А если поставить вопрос шире: каким образом мы, сценаристы, можем поднимать важные проблемы, которые волнуют лично нас, но при этом не терять способности развлекать самые широкие массы телезрителей, которым адресованы сериалы в жанре полицейской драмы? Это требует профессиональной и гражданской ответственности.

В «Законе и порядке» главные герои часто выражают противоборствующие точки зрения, и это позволяет осветить проблему с разных сторон и придать вес и достоверность разным взглядам. Ведь их высказывают герои, которых публика знает и которым доверяет. Суть того чем мы занимаемся – драма. В центре драмы всегда конфликт двух противоположных точек зрения. Поэтому наш формат позволяет анализировать некоторые болезни общества.

Я не уверен, что это возможно в любом телевизионном сериале, в любом телевизионном жанре, но наш долг – стараться приносить пользу обществу. Именно этот долг становится иной раз причиной наших конфликтов с продюсерами, телесетями, производственными студиями, поскольку они представляют себе свой долг несколько иначе.

А. Митта: А существует сегодня в Америке практика, когда телевидение вокруг заявленной вами юридической проблемы делает ток-шоу, где эту проблему разберут по косточкам?

Бальсе: В Америке почти нет серьезных ток-шоу. Когда наших актеров приглашают в ток-шоу, их там спрашивают о личной жизни, о сплетнях. Вот во Франции можно было бы сделать телевизионное ток-шоу вокруг проблем, поднятых «Законом и порядком». Надеюсь, что и у вас это возможно. Но зато в прессе, в американских газетах обычно бывает серьезный разбор проблем, затронутых в популярных телесериалах, причем не только в рецензиях, но и в письмах в редакцию.

Е.Афонина: По вашим сценариям заметно, что вы были журналистом: они очень публицистичны.

Бальсе: Я был не только журналистом, я был еще и документалистом, а документалист по определению нарушитель спокойствия, так что какие-то серьезные проблемы действительно не оставляют меня равнодушными. Но ведь то же можно сказать про любого хорошего и серьезного писателя или сценариста. Писать в вакууме невозможно. Хочешь – не хочешь, а ты вынужден писать про социальные проблемы, личные проблемы, этические проблемы, вопросы морали. Этот сериал – то же «Преступление и наказание»: порок пачкает душу. Соприкасаясь со злодеянием, ты можешь уцелеть только благодаря своим моральным устоям.

Как быть сценаристу со своим мнением

Когда вы касаетесь каких-то важных вопросов, волнующих общественность и по которым у вас есть свое мнение, конечно, вы стараетесь донести его до зрителя. Но я, например, всегда излагаю свое мнение как одно из нескольких, потому что лично мне дебаты, полемика интереснее, чем просто констатация одной точки зрения, пусть даже моей. То есть я противоположную точку зрения стараюсь изложить максимально членораздельно и убедительно – ведь в центре драмы всегда лежит конфликт, и если вы хотите, чтобы конфликт был интересным для зрителя, нужно, чтобы противники имели равные силы.

Как я берусь за спорные темы? Один из главных героев нашего сериала, афроамериканец, прокурор, человек весьма консервативных взглядов и к тому же набожный, считает, что аборт – это неправильно. Мой детектив Горен считает, что хотя аборт и не идеальный путь, на сегодня это лучший, а часто единственно возможный выход для женщины из некоторых ситуаций. У четырех главных героев – четыре точки зрения на эту проблему. Пока идет расследование тайны – надеюсь, увлекательное для зрителя – герои несколько раз обсуждают этот вопрос, заставляя зрителя задумываться об этом и вырабатывать свою, аргументированную и продуманную позицию.

«Закон и порядок» – сериал про юристов, где много говорят. Он даже лучше подходит для обсуждения серьезных проблем, чем детективный сериал «Преступные намерения». Контроль за продажей оружия – одна из острейших социальных проблем Америки. Нужно ли запретить продажу оружия частным лицам? Нужно ли регистрировать огнестрельное оружие? Какое оружие продавать: автоматическое, полуавтоматическое? Проблема в центре внимания общества. Здесь задействованы огромные деньги, есть лобби сторонников оружия, есть антиоружейное лобби. Противники свободной продажи оружия доказывают, что рост преступности объясняется еще и нынешним положением в этой области.

Вопрос в том, как говорить об этих очень серьезных вещах, продолжая оставаться интересным для зрителя? Чтобы понять важный нюанс сюжета, я повторю ещё раз, что оружейники у нас практически лишены возможности продавать автоматическое оружие, но вот продажа полуавтоматического оружия не запрещена. Торговцы нашли лазейку: они торгуют такими полуавтоматическими моделями, которые ничего не стоит довести до уровня полных автоматов. А производители оружия делают вид, что об этом ничего не знают и не снимают с производства модели, переделать которые может даже ребенок. На них периодически подают в суд в надежде наказать за эту недобросовестную практику.

Придумывая этот сценарий, я не хотел, чтобы наш сериал отражал только одну точку зрения – когда ты целиком на одной стороне, это уже смахивает на пропаганду. А с этим нам, сценаристам, художникам – следует быть очень осторожными. Пусть у нас есть своя точка зрения, в контексте

произведения искусства – сериала, фильма, романа – обязательно нужно ее оспорить. Нужно дать не меньший вес другой стороне.

Блестящий пример есть в фильме «Шейн»[33]. Это классический американский вестерн 50-х годов, где Алан Лэдд[34] играет бандита, который отходит от темных дел и обретает покой в фермерской семье. А фермеры конфликтуют со скотоводами. Скотоводы показаны законченными негодяями, они подло убили несколько фермеров. Две трети фильма вы яростно ненавидите скотоводов, вы целиком на стороне фермеров. Потом предводитель скотоводов приходит к фермерам с предложением, он хочет заключить соглашение. Он начинает говорить о том, почему – с его точки зрения – у него больше прав на эти земли, чем у фермеров. Он рассказывает, как он со своими братьями пришел сюда пятьдесят лет назад, как они сражались с индейцами, как они сражались с голодом, мерзли в лютые зимы, какие страшные тяготы они вынесли, чтобы иметь право официально «застолбить» эту землю. А через много лет, когда благодаря их труду, поту и крови жить и работать на этой земле стало сплошным удовольствием, пришли фермеры и стараются теперь вытеснить скотоводов с их ранчо.

Внезапно ты понимаешь, что этот старик, которого ты считал отъявленным негодяем, возможно, прав. Внезапно ты, зритель, вынужден решать: «Ну хорошо, а я-то на чьей стороне? Кому я желаю победы?» И только что совершенно ясная для тебя война людей в белых шляпах с людьми в черных шляпах вдруг оказывается куда сложнее, и в ней множество оттенков.

Для меня эта сцена была важнейшим уроком. Я понял, что в произведениях, которые создаю я, мой долг показывать противоположную сторону столь же умной, а ее позицию столь же обоснованной и понятной, как и та, что дорога лично мне. Именно из этого я исходил, когда писал «Ярмарку оружия».

Какие сериалы популярны в Америке

А. Митта: Какие три самых популярных сериала Америки?

Бальсе: На первом месте – «Расследование на месте преступления» с Уильямом Питерсеном[35] в главной роли. Если этот сериал еще не идет у вас, его наверняка будут показывать. Это шоу про полицейскую лабораторию и ученых, очень броское.

На втором месте по популярности реалити-шоу, почти игра. У нас это называется «Выживший», у вас – «Последний герой».

На третьем месте в закончившемся сезоне была комедия «Друзья»[36]. На четвертом месте «Закон и порядок». За ним «Скорая помощь».

По жанрам: в первой двадцатке семь драматических сериалов: «Закон и порядок», «Преступные намерения», «Скорая помощь», «Расследование на месте преступления»[37], его клон «Расследование на месте преступления: Майами», «Западное крыло». Комедийных сериалов в первой двадцатке всего три, а все остальные места держат так называемые реалити-шоу, то есть игры: «Выживший», «Холостяк» и «Американский идол» (это конкурс поп-исполнителей), то есть самые разные игры.

Ю.Изранова: А неамериканские сериалы популярны в США?

Бальсе: У нас считается – все, что с акцентом, не будет иметь успеха. Даже если это британский акцент. Поэтому, вместо того, чтобы купить иностранный сериал, американские продюсеры покупают права на него и переснимают с американскими актерами. Таких примеров очень много. Один из самых кассовых сериалов в Америке в семидесятые годы назывался «Все в семье»[38]. В оригинале это британская комедия. Ее пересняли с американскими актерами, перенесли действие в Америку, и она пользовалась огромным успехом. Новейший пример, который сейчас в моде – сериал «Пары»[39]. Это наша версия английского шоу. Действие происходит в Нью-Йорке. Даже в реалити-шоу этот принцип работает. «Большой брат» изначально был голландской программой, «Выживший» – датской, есть японские программы... Программы приходят со всего мира, но один принцип у нас неизменен: действие должно происходить в Америке и играть должны американские актеры.

Будьте уверены: как только написанное вами шоу добьется громкого успеха здесь, американские продюсеры начнут думать о нем, и вполне возможно, купят права, и вы увидите свой сериал в Америке с какой-нибудь Дженнифер Андерсон в главной роли.

Я хочу поговорить с вами о жанрах телевизионных сериалов, представленных на американском телевидении. Вот таблица, построенная на основании жанровой принадлежности сотен игровых драматических программ, пользовавшихся в США стабильным успехом. Все они относятся к категории драмы, все идут около часа. Я не говорю здесь ни о комедии положений, ни о мыльных операх – только часовые драматические сериалы. При этом жанровые категории не высечены на камне, так что часто встречаются вариации, гибриды, комбинации различных жанров.

жанр	работа		отношения
Полиция	«Закон и порядок» 1 часть.	«Полиция Нью-Йорка»	
Детектив	«Преступные намерения», «Коломбо»		
Закон	«Закон и порядок» 2 часть.		«Законы Лос-Анджелеса»
Врачи			«Скорая помощь»
Семья			«Домик в прерии», «Уолтоны»,
«Стол на пятерых».			
Отношения			«Доусонз-крик», «Фелисити»
Триллер			«24»

Приключения			«Миссия невыполнима», «Бригада А»
Фантастика			
(научная)			«Звездный путь»
Паранормальные явления			«Секретные материалы»
Фэнтези			«Остров фантазии», «Прикосновение ангела»
Путешествия ангела			«Беглец»
Взросление			«Моя так называемая жизнь»
Комбинации	«Закон и порядок»		
1+2 части		«Баффи, истребительница вампиров»	

В верхней графе таблицы вы видите два слова: «работа» и «отношения». Причина проста – во многих сериалах, например в полицейских, в центре действия оказывается именно работа, то, чем занимаются офицеры полиции. В других полицейских сериалах главное внимание уделяется взаимоотношениям между полицейскими: как работа влияет на них, как складываются их отношения с напарником или семьей. Именно поэтому я выделил «работу» и «взаимоотношения» как два подхода, возможных в каждом жанре.

На верхней строчке популярности, понятно, оказались полицейские сериалы, такие как «Полиция Нью-Йорка»[40], «Блюз Хилл-стрит», первая половина любого эпизода «Закона и порядка» – тоже типичный полицейский сериал. «Полиция Нью-Йорка» сочетает в себе признаки типичного сериала о работе – подробно показано все, что они делают, преступления, которые они распутывают, но не меньше внимания уделяется и отношениям между героями-полицейскими. Другими словами, в нашей таблице «Полиция Нью-Йорка» окажется где-то посередине, между

графами «работа» и «отношения». А «Закон и порядок», скорее, про работу. В центре внимания всегда дела, казусы, а личные взаимоотношения никогда не выходят на первый план.

Не менее популярный жанр – классический детектив, который по-английски называется восхитительным словом «mystery» (мистери) – тайна. Если в «Полиция Нью-Йорка» упор делается не на загадку, а на сам процесс раскрытия преступления, на ряд действий, предпринятых полицией, то в классических детективах, таких, как «Преступные намерения» или «Коломбо», главное – это тайна, и дедукция, как метод ее раскрытия. Это всегда современная версия походов Шерлока Холмса.

Третий очень популярный жанр – сериалы про юристов. Примеры: «Законы Лос-Анджелеса», где разбираются дела, юридические казусы, но в то же время на сюжет постоянно влияют отношения между адвокатами. Вторая, юридическая половина «Закона и порядка» посвящена только работе. Надо сказать, что шоу про юристов – чисто американский жанр, у нас они пользуются куда большим успехом, чем в других странах.

То же можно сказать и еще про один феномен – популярные шоу про врачей. В Америке врачей считают героями – похоже, во всех остальных странах так не думают. Мне многие говорили, что в других странах медицинские шоу идут значительно хуже. Примеров суперпопулярных сериалов этого жанра десятки, начиная с «Доктора Килдера»[41] и «Маркуса Уэлби, доктора медицины»[42] и заканчивая оглушительно успешной сегодня «Скорой помощью».

Вообще, если судить по экрану телевизора, на сегодня в Америке есть всего три профессии: полицейские, юристы и врачи. Еще в этой стране живут таксисты, которые их изредка подвозят, и бармены, которые наливают им стаканчик-другой в минуту душевных терзаний. Других профессий в Америке нет.

Эти три «профессиональных» жанра далеко обгоняют по популярности все остальные. Нетрудно понять, почему: здесь самые высокие ставки, здесь всегда решается вопрос жизни и смерти. От врача зависит, будет ли жить пациент – он должен спасти его от смерти. От юриста зависит, будет ли жить его клиент – он должен спасти его от электрического стула. От полицейского зависит, будем ли жить мы с вами – он должен вовремя поймать злодея, задумавшего убить нас всех. Драматизм присутствует в ситуации по определению, всегда есть наглядное противостояние сторон, как в суде, где есть защита и обвинение.

Далее: сериалы про семейную жизнь. Напоминаю, мы говорим только о часовых драматических сериалах, а не о ситкомах (комедиях положений). Примером популярных семейных шоу могут быть «Домик в прерии»[43], «Уолтоны»[44], «Стол на пятерых»[45].

Е. Афонина: А есть какие-то тайм-слоты, соответствующие определенному жанру? Например, во сколько идут ситкомы?

Бальсе: Спасибо – вопрос очень вовремя. Действительно, сложилась традиция: фильмы про полицейских, юристов, врачей идут в девять или десять вечера. Семейные драмы, фантастика, приключения обычно начинаются в восемь или в девять. Чем серьезнее, «взрослее» считается содержание, тем позднее программа выходит в эфир – это понятно. В Америке прайм-таймом считается время от восьми до одиннадцати вечера, именно в это время все сети и кабельные каналы ставят свои самые престижные сериалы.

Если разделить сетку на блоки, то после обеда идут мыльные оперы, днем или самым ранним вечером до пяти-шести – игры. В шесть новости, в семь у одних продолжение игр, у других уже идут сериалы, рассчитанные на молодежь. В восемь начинаются драматические сериалы – семейные, приключенческие – или ситкомы. В девять – на разных каналах разные программы. Либо ситкомы, но для взрослых, либо серьезная драма. Бывают новости или новостные обозрения. В десять приходит время самых серьезных драм, но у кого-то опять идут новости. В одиннадцать поздние новости и в половине двенадцатого основные ток-шоу.

Следующий жанр в таблице я назвал условно «отношения». Пример таких шоу – «Доусонз-Крик»[46] и «Фелисити»[47]. Как правило, это фильмы о молодых людях и отношениях между ними. Причем совершенно не обязательно, чтобы это были романтические, любые отношения внутри группы молодых, но уже взрослых людей, решающих свои проблемы.

Г. Либергал: Где, по вашей классификации, окажется «Бeverли Хиллс 90210»[48]?

Бальсе: Именно здесь. Это сериал про отношения, про семью, усыновившую ребенка, но все равно, в центре внимания авторов целая группа подростков. Сериал про то, как меняются их взаимоотношения.

Далее у нас следует еще один популярный жанр – триллер. Хороший пример из идущих сейчас – «24»[49], он, как я знаю, хорошо идет и в России. Думаю, вам не нужно объяснять особенности этого жанра, и вы, и я слишком много читали о нем в студенческие годы.

Его близкий родственник – чисто приключенческий сериал. Очевидные примеры – «Миссия невыполнима»[50], «Бригада А»[51]. Тут тоже все давно описано.

Научная фантастика представлена прежде всего «Звездным путем» и его бесконечными вариациями и клонами, к примеру – «Вавилон-5»[52]. Тридцать лет назад на этой строчке стояли бы бесконечные телевизионные вестерны. Теперь вестерны не в моде, их место заняли космические войны, но суть жанра от этого не изменилась, это тот же самый вестерн, только скачки теперь происходят в космосе, а не в прериях. Сорок лет назад безумно популярен был сериал «По тропе фургонов»[53], где ковбои со своими семьями путешествовали по Дальнему Западу и постоянно попадали в разные передряги. Теперь его героев пересадили в звездолет «Энтерпрайз» и назвали это «Звездный путь».

Далее – шоу про сверхъестественные явления. Сюда относятся «Баффи – истребительница вампиров»[54], «Секретные материалы»[55] – здесь явно преобладает мистика, а не фантастика. С этим смыкается – но не до конца – соседний жанр, фэнтэзи. Примеры – собственно «Прикосновение ангела»[56], «Остров фантазий»[57] потом, как же называлось шоу с Майклом Лэндоном[58] из «Бонанзы»[59], где он играет ангела? Какое-то шоссе. (Имеется в виду «Шоссе в рай»[60] – прим. ред.) Относительно недавно в Америке был показан очень дорогой сериал под названием «Жанна из Аркадии» – Жанна д'Арк, только в образе современной молодой девушки. Ей слышатся голоса, они и помогают ей решать все проблемы, стоящие перед ее семьей и друзьями. По жанру – типичная «фэнтэзи».

В эту же группу обычно относят и жанр, который я назвал «Путешествия ангела». Самый типичный пример – сериал «Беглец»[61], с которым вы скорее всего знакомы по его киноверсии с Харрисоном Фордом, но сначала это был классический телесериал. «Беглец» начинался с того, что героя осудили за убийство жены, которого он не совершал. Он бежит из тюрьмы и следующие пять лет скитается по Соединенным Штатам, скрываясь от полиции. Каждую неделю он

оказывается в новом городе, знакомится с новыми людьми, помогает им решить их проблемы, но тут появляется полиция, и он опять вынужден бежать.

Другой вариацией на эту же тему был получасовой сериал «Самый маленький бродяга»[62], героем которого была собака, также путешествовавшая из города в город и тоже решавшая проблемы всех, кто оказывался рядом. Выглядело это довольно глупо. Нужно сказать, что современных примеров успешных сериалов этого жанра немного, он сейчас вышел из моды, но непонятно, надолго ли.

Телевизионные сериалы «о взрослении», как явствует из ярлыка, рассказывают о молодых людях, подростках. Самые знаменитые примеры этого субжанра «Моя так называемая жизнь»[63], где юная Клер Дэйнс[64] решала свои подростковые проблемы в семье, в школе, с подружками, и получасовое шоу «Чудесные годы», героем которого был юноша, а время действия перенесено в шестидесятые годы.

Наконец, существуют комбинации этих жанров, и именно это больше всего любят чиновники телесетей. Например, «Баффи, истребительница вампиров» – это комбинация шоу о потусторонних явлениях с шоу об отношениях, и телесети понравилось именно это. «Закон и порядок» это комбинация полицейского шоу и шоу про юристов. Выбирая жанр нового сериала, сети похожи на азартного игрока, который ставит сразу на несколько полей, чтобы повысить свои шансы на выигрыш.

«Закон и порядок» был придуман в период, когда формат часовой драмы переживал кризис, такие сериалы плохо продавались региональным телестанциям, и был придуман часовой сериал, который в случае нужды можно было продавать станциям как два получаса. Можно было показывать полицейские полчаса по понедельникам, а «судейские» полчаса – по вторникам. Но сериал имел большой успех, стал знаменитым, и на повторные показы он продавался только в часовом формате.

Я перечислил самые популярные в Америке жанры часовой телевизионной драмы. Когда американский сценарист садится разрабатывать новый проект, он постарается вписать его в рамки одной или нескольких перечисленных категорий. Конечно, самого большого успеха добиваются те работы, которые не боятся нарушить привычные правила и предлагают зрителю что-то совершенно новое.

Примером такого нарушения правил был в свое время «Закон и порядок», где под одной крышей состыкованы два жанра – раньше никто такого не делал. Но и внутри каждой категории существует масса вариаций. Возьмите полицейские шоу – здесь такие разные вещи, как «Полиция Нью-Йорка», и «Преступные намерения», и «Блюз Хилл-стрит», и новое шоу, которое называется «Щит»[65] и рассказывает о коррупции среди полицейских. Считается, что работа на телевидении накладывает массу ограничений. Но телевидение это просто холст. У этого холста есть размеры, есть границы, за которые нельзя выходить, но в рамках самого холста вы вольны рисовать все, что вам угодно. Просто вы знаете, что ваш сериал должен рассказывать определенную историю, продолжаться не больше одного часа, вписываться в заданный бюджет и график производства. Пока вы соблюдаете эти условия, вы можете творить – и творить массу совершенно разных вещей, здесь вас сдерживает только ваше воображение.

Жанровые рамки существуют не для того, чтобы ограничивать вас, как сценаристов. Их смысл в том, чтобы донести вашу идею до продюсеров. Вместо того, чтобы объяснять на пяти страницах,

про что ваше творение, вы пишете «полицейское шоу», и они сразу понимают, о чем идет речь. Когда они продают ваше творение публике, они тоже говорят «девятичасовое шоу», «четырёхчасовое шоу». В рамках этих ограничений вы свободны.

Заключение

Бальсе: Ну вот и наступила пора прощаться. За эти дни мы с вами сумели рассмотреть разные аспекты работы сценариста в американской телевизионной индустрии. У нашей системы работы есть множество плюсов, есть и свои минусы.

В России сейчас телевизионная индустрия выходит на качественно иной уровень. Мне удалось побывать на студии «Амедиа», и то, что я там увидел, и то, что мне рассказал ее руководитель Александр Акопов, производит очень сильное впечатление. Речь идет о совершенно новой методике подготовки телевизионных шоу, причем новой не только для России. Поэтому я надеюсь, что те знания, которые мы приобрели в этом гостеприимном зале «Интерньюса», будут полезны в вашей работе.

Спасибо вам за такое активное и заинтересованное участие, и я уверен, что увижу ваши имена в титрах новых российских сериалов – в качестве старших сценаристов, авторов ваших собственных программ. Желаю вам успехов.

ЗАКОН И ПОРЯДОК. ПРЕСТУПНЫЕ НАМЕРЕНИЯ

«БИБЛИЯ»

Вариант от 14 ноября 2000 года

Структура

“Закон и порядок: преступные намерения” – это часовой сериал с четко выраженной драматургической структурой:

Развернутый пролог

: Пролог по объему составляет приблизительно 8 страниц, и рассказывает о событиях, предшествующих преступлению (как правило, убийству), исключительно с точки зрения одного из главных участников преступления – самого преступника, жертвы, соучастника либо человека, который впоследствии окажется ключевым свидетелем. В прологе не появляется никто из постоянных персонажей сериала. Но в прологе мы знакомимся с будущим убийцей и другими участниками преступления – хотя пока мы еще не знаем наверняка, что они убийцы (это мы узнаем позднее), и хотя зачастую мы не видим, как совершается само преступление. Смысл заключается в том, что зритель обязательно должен посмотреть пролог, аудитория обязательно будет стараться понять, кто из этих новых персонажей окажется убийцей. Пролог должен быть полон напряжения, неожиданных поворотов, таинственности и двигаться со скоростью курьерского поезда. Зритель не должен понимать, куда мы его ведем. По структуре пролог – это одноактная пьеса, решенная приемами фильм-нуар, в которой мы погружаемся в психику, жизнь и т.д. преступника/преступников, жертвы/жертв и других участников.

Наши преступники – не ходульные персонажи. Это обычные люди, ими движут узнаваемые мотивы, они решают обычные жизненные проблемы. В отдельных случаях стремление совершить преступление может созреть у них в последние 30 секунд пролога. Пролог должен заканчиваться

мощным ударом – чаще всего, убийством. Мы можем увидеть сам факт преступления на экране, но можем и не увидеть. К концу пролога публика может знать, кто убийца (или же может считать, что убийца ей известен), и полагать, что она знает причины преступления. Объем информации, “выданной” зрителю, и скрытой от него, варьируется в зависимости от конкретной фабулы, равно как и то, с чьей точки зрения показываются события пролога. В общих чертах, сценарист вправе решать, кто из персонажей интереснее других, и затем следить за этим персонажем на протяжении всего пролога.

1, 2 и 3 действия

Первое действие открывается приездом нашей бригады детективов на место преступления и затем следует за расследованием. По мере того, как детективы переходят от одной задачи к другой, мы снова встречаемся с их начальником, командиром бригады по расследованию особо важных преступлений, элитного подразделения нью-йоркской полиции, которое расследует дела, обреченные на широкую огласку. В этих действиях (1-4) мы переключаемся с точки зрения наших героев на точку зрения персонажей, заявленных в прологе, и обратно. За четыре действия мы можем переключиться на этих персонажей, скажем, восемь раз. Переход на эти вставные эпизоды не может быть немотивированным. Эпизоды должны падать, как костяшки домино, подтолкнутые последней фразой или информацией предшествующего эпизода, логично выводящей нас на следующий эпизод. В своих умозаключениях публика не должна сильно опережать наших детективов. Хитрость здесь в том, чтобы скрыть от публики как можно больше улик, не теряя при этом динамики сюжета и не разрушая напряжения. Такая умная игра в кошки-мышки. Для создания напряжения следует максимально использовать аспекты психологического триллера, содержащиеся в сюжетах.

4 действие

В четвертом действии в игру включаются еще двое юристов (было двое, стало четверо) в лице бригады из двух помощников окружного прокурора, а также постоянно появляется сам окружной прокурор графства Нью-Йорк. Все сцены в суде – заседания Большого жюри, закрытые слушания, предварительные слушания, судебные процессы, вынесения приговора и т.д. приходятся на 4-е действие. Для этого действия нет жестких и очевидных правил. Само действие может быть более текучим. Сцены с юристами могут возникать как результат арестов, или необходимости оказать давление на свидетеля или “перевербовать” сообщника. Иногда в этом действии может фигурировать укороченный до 2-3 долей процесс, в других случаях Большое жюри не сочтет преступление доказанным, и преступник уйдет от ответственности. В этом обязательно участвуют наши полицейские детективы, а также отражена точка зрения “плохишей”.

“Закон и порядок: преступные намерения” сохранит характерные визуальные, музыкальные и стилистические аспекты оригинального сериала “Закон и порядок”. Сохранится использование характерных мест действия, музыкальных фраз “дзынь-дзынь” и съемки в стиле синема-верите. Установочных планов не будет.

Главной заботой сценаристов, как и в “Законе и порядке”, будет само повествование. Из-за структурных требований “открытого” детектива, особенно в случаях, когда новая информация вскрывается в процессе расследования, у нас не будет времени отвлекаться на домашнюю жизнь героев. Личная информация и прошлое героев подаются так же, как в “Законе и порядке” – малыми дозами и только через призму повествования. В частности, будут прописываться “дуги” персонажей, равно как и продолжающиеся сюжетные линии. Каждый эпизод сериала будет

самодостаточным часовым телевизионным зрелищем, способным удовлетворить зрителя. В каждом эпизоде будет начало, середина и конец.

“Закон и порядок. Преступные намерения” станет частью более обширного мира основного сериала “Закон и порядок” и его клона “Закон и порядок: отдел по работе с жертвами преступлений”. Во всех трех сериалах окружного прокурора Манхэттена зовут Левин, отделом по работе с жертвами руководит Краген, а главная местная газета-таблоид называется “Нью-Йорк Леджер”. Актеры смогут безболезненно переходить из сериала в сериал, появляясь либо в качестве гостей, либо в пересекающихся эпизодах.

Персонажи

ГОРЕН

Ему от 35 до 45 лет. Детектив, награжденный знаком “золотой щит”. Он наполовину “Охотник на людей”, наполовину Шерлок Холмс – уличный коп с дипломом по судебной психологии. У него аналитический склад ума, острое чувство юмора, отточенные способности к дедукции и блестящий интеллект, позволяющий ему за счет логики совершать прорывы в ситуациях, когда другим следователям остается только чесать в затылке. Он прибывает на место преступления и без шума и крика становится главным, поскольку умеет превратить хаос в порядок. Он использует все методы судебной психологии: наблюдает бихевиористику, составляет “профили подозреваемых” и т.д. Он предпочитает использовать свой интеллект, но если надо, может применить и грубую силу. Не терпит никаких посягательств. Основная его страсть – терпеливо преследовать свою добычу, но если припереть его к стенке, Горен способен огрызнуться. К работе относится как к интересному занятию, несмотря на то, что часто работать приходится в мрачной обстановке.

Разведен с первой женой, детей нет. Есть брат, но он живет в другом штате, отношения с ним не близкие. Отец умер, когда Горену было 22 года. Мать – шизофреничка, лежит в одном из нью-йоркских заведений. Горен поддерживает ее финансово. О ней могут быть упоминания, но на экране мы ее ни разу не видим. Горен вырос в пригороде, выходец из “среднего класса”. Из-за болезни матери Горен не так, как другие, смотрит на психологическую патологию. В детстве защитная реакция на боль вынуждала его к отстранению – он старался наблюдать болезнь матери будто со стороны, пытаясь понять ее. Теперь он способен эмоционально отстраниться от жестокости преступного поведения и вместо этого сосредоточиться на механике процесса патологического мышления. Он склонен методично снимать один слой за другим, чтобы докопаться до малоприятной на вид сути. Его отстраненность скрывает под собой острое сочувствие к человеческим слабостям и уязвимости, к страданиям жертв преступников. Если он что-то понял за годы работы, то, как он говорит в пилоте, это то, что “негодяи делают то, о чем хорошие люди лишь мечтают”.

В повседневной работе он держит это сочувствие в узде, чтобы оно не окрашивало его суждения и способность поставить себя на место преступника. На месте преступления он прежде всего анализирует физические улики, положение тела и т.д, собирая о крупным подробностями, которые позволят ему восстановить скрытую картину преступления.

В старших классах школы Горен страдал от неспособности учиться (хотя медицинский диагноз так и не был поставлен), и успевал средне. От скуки и отсутствия устремлений сразу после школы в конце 70-х годов он пошел в армию. Армейские тесты выявили его высокий интеллектуальный

коэффициент, и его направили в военную разведку, где он 2-3 года изучал технику ведения допроса, методику расследования и рекогносцировки. Уволившись из армии, он какое-то время “искал себя” и слонялся без дела (а-ля Пьер Трюдо[66]). Когда умер отец, на плечи Горена упала вся ответственность за заботу о матери. Пора было заняться серьезным делом. Он пошел в колледж, где специализировался на судебной психологии. Окончив учебу, в 27 лет он вступил в нью-йоркскую полицию. Где и увлекся до одержимости этим спортом – охотой на преступников.

Последние два года Горен работает в бригаде по особо важным преступлениям. Он – сторонник новых методов, у него обширный круг интересов и масса друзей в верхах и низах общества, своеобразная “группа поддержки”, к услугам которой он прибегает, если возникает особая нужда. Его манера вести себя часто приходится не по душе людям, особенно начальству, что вызывает постоянную головную боль у его начальника Шелла. С простыми людьми, однако, он никогда не бывает заносчив. Больше всего его увлекает возможность воссоздать правдивую картину преступления, но при этом он против воли мирится и с тем, что нужно собирать такие улики, которые не рухнут в суде. Хотя он верит в верховенство закона, он не выше того, чтобы иногда не искать путей в обход закона – но при этом не нарушая закон. Кроме того, он не считает себя обязанным соблюдать обычные для любого полицейского правила. Со стороны может показаться, что у него две морали, на самом деле он выработал для себя предельно ясный морально-этический кодекс и практически никогда его не нарушает. В нем есть что-то от Ганнибала Лектера, то же видимое отсутствие сострадания перед лицом зла. Но на самом деле он часто просто теряет дар речи и испытывает истинное благоговение перед “сто процентным злом”, когда встречается с ним. Но он видит и смертельную опасность, которую несет в себе это зло. Он не крестоносец. Правосудие для него просто побочный продукт хорошо выполненной работы.

У него хорошие отношения со своей партнершей Имс, хотя он никого не пускает в свою личную жизнь. Он не всегда выкладывает перед ней на стол все свои карты, ему нужно сперва самостоятельно продумать все обстоятельства дела. Он знает, что иногда его скрытность выводит Имс из себя, и они играют между собой в своеобразную игру. Имс часто вынуждена хотя бы внешне подыгрывать Горену, особенно когда он своим поведением старается сбить с толку свидетеля или потенциального осведомителя. В свою очередь, он уважает ее знания в тех областях, где он не силен – его трудно назвать всеобщим любимцем.

Когда ему было около 30, он был женат, брак продолжался четыре года. Сохранил дружеские отношения с бывшей женой. Он одержим работой, его хобби возникают и исчезают в зависимости от того, какое дело он расследует. Подспудно через все расследования проходит мысль, что на самом деле Горен ищет правду про себя, и тревога, не унаследовал ли он от матери толику безумия (шизофрения часто бывает наследственной). Он пытается понять собственную потенциальную патологию. Он отчетливо помнит, как в первый раз взглянул на мать и увидел, что ее личность стала совсем другой из-за болезни – настолько, что она стала чужим ему человеком. Реальность этой трансформации и завораживает его, и подстегивает.

Способен ли он в 3 часа ночи проехать на красный свет? Это зависит от того, какая ночь, чем заняты его мысли, решает ли он загадку, наконец, торопится ли он. Все зависит от конкретной ситуации.

ИМС:

Хороша собой, на 4-5 лет моложе Горена. Работает с Гореном в паре уже шесть месяцев. Умная, способная, целеустремленная. Понимает своего партнера куда лучше, чем другие, хотя и для нее в

чем-то он остается загадкой. Его мир полон полутонов; для нее есть только черное и белое. Горен редко выносит моральные суждения, Имс это делает постоянно (хотя без всякого лицемерия), она не скрывает своего сочувствия к жертвам преступлений.

Она выросла в рабочей семье, в полицию надумала поступить еще в детстве, когда жертвой преступления оказался ее родственник или близкий друг семьи. Она помнит хаос на месте преступления, и вот приехал детектив, взял бразды правления в свои руки и ответил на все вопросы. С тех пор у нее возник романтический взгляд на полицию: полицейские – герои. Сразу после полицейской академии она вышла замуж за коллегу, тоже офицера полиции, он был старше ее на десять лет. Брак быстро распался, и в результате она прекрасно понимает, как страдает личная жизнь человека, вынужденного постоянно иметь дело с темной стороной человеческой природы.

Она отлично ладит с людьми, у нее хорошая сеть осведомителей. Если Горен на месте преступления прежде всего собирает материальные улики, она разговаривает со свидетелями. Она допрашивает людей с сочувствием, не вынося суждений, стараясь завоевать доверие свидетеля. Уличную жизнь Манхэттена она знает как свои пять пальцев – она работала здесь на участке до того, как доросла до нынешнего положения. Работая “участковым копом”, она не жалела времени на то, чтобы поближе познакомиться с жителями своего участка. Она больше времени разговаривала с людьми, чем сидела в патрульной машине и точила лясы с партнером.

Она одна из немногих женщин в нью-йоркской полиции, дослужившейся до звания детектива первой статьи, и далось ей это нелегко. Каждый день она сталкивается в стенах департамента с проявлениями сексизма, и каждый раз дает должный отпор. Отчетливо сознает, что если она хочет, чтобы ее воспринимали всерьез, ей нужно быть лучше ее коллег мужского пола. О личной жизни помалкивает. На свидания ходит нечасто – потенциальным кавалерам не из полиции слишком много нужно объяснять, а заводить роман в самом департаменте она боится до смерти.

Сможет ли она проехать на красный свет в 3 часа ночи? Скорее всего, нет – в любом случае, она будет ждать на светофоре дольше любого из своих коллег, потому что она привыкла к тому, что у нее нет права на ошибку. Она знает, что должна быть лучше своих коллег-мужчин и что малейшая промашка может иметь катастрофические последствия для ее карьеры.

ШЕЛЛ

Командир бригады по особо важным преступлениям. Ему за пятьдесят, грузный, лицо будто вырублено из камня, политикан. Женат, трое или четверо детей. В личной жизни ничего сенсационного. Это он придумал объединить в одну команду Горена и Имс. Быстро соображает и вообще умен, так что его восхождение на нынешний престижный и весьма заметный пост в структуре Нью-Йоркского управления полиции – отнюдь не случайность. Шелл уже присматривается к посту комиссара полиции города. Хотя обычно им движут эгоизм и личные амбиции, в глубине души он верит в правосудие.

С его точки зрения, Горен – это обоюдоострый клинок – во-первых, это блестящий детектив, чье умение раскрывать преступления позволяет Шеллу красиво отчитываться, но во-вторых, Горен – борец с косностью, склонный выводить из себя высшее начальство. В результате отношения Шелла с Гореном напоминают постоянное жонглирование – он никак не может с ним ужиться, но и жить без него он тоже не может. Сам Шелл искренне полагает, что никогда не предаст Горена (и остальных своих детективов), чтобы спасти собственную шкуру или ради карьеры. Горен, однако,

понимает, что это не так. Горен уверен, что в один прекрасный день Шелл его предаст, это лишь вопрос времени.

К Имс Шелл относится покровительственно. Она ему нравится, он видит, что ей приходится терпеть от коллег-офицеров и от прочего персонала. По натуре Шелл мужлан-шовинист, но теперь, когда он увидел, что приходится терпеть на работе его собственным дочерям, его позиция по отношению к женщинам сильно смягчилась. Он слышал все сплетни про Имс, слухи о ее неудавшемся браке с другим полицейским, и хотя собственного мнения на этот счет у него нет, он надеется, что его попытки помочь ей достичь карьерных успехов не срикошетят против него же.

Способен ли он проехать на красный свет в 3 часа ночи? Да, но только включив мигалку и сирену, чтобы подстраховаться со всех сторон.

ПОМОЩНИК ОКРУЖНОГО ПРОКУРОРА КАРВЕР

Темнокожий, недавно исполнилось сорок. До 6 или 7 лет жил вместе с родителями и всей семьей в Гарлеме, но потом семья переехала в зажиточные кварталы Бруклина. В старших классах школы он был первым учеником, потом пробился на подготовительные курсы одного из самых престижных университетов “Кленовой лиги”, откуда поступил на юридический факультет Корнельского университета. Там он продолжал удивлять всех успехами в учебе и стал редактором университетского юридического журнала. Получив диплом, он вернулся в Нью-Йорк и стал работать клерком при федеральном судье Второго окружного апелляционного суда. Отработав положенные два года, он немедленно перешел в Управление окружного прокурора Манхэттена, постепенно поднимаясь по ступенькам служебной лестницы.

Любит много работать и в работе стремится к совершенству, самостоятелен, не любит покровительственного отношения и считает, что поощрения по принципу принадлежности к определенной расе принижают его реальные заслуги. По этой причине он резко выступает против политики “особого подхода” (то есть, когда белых судят строже, чем небелых), и вообще он противник любых законов и правил, которые видят в черных (и других меньшинствах) прежде всего жертв общественной несправедливости. По словам Карвера, тот факт, что твое детство прошло в квартале муниципального (дотируемого) жилья, не дает тебе права преступать закон.

К преступности он вообще относится жестко, в духе мэра Джулиани. Его можно назвать “скрытым республиканцем”. Он считает, что правосудие и наказание должны быть быстрыми и неотвратимыми. Он считает, что если система не работает, виной тому не сама система, а просчеты конкретных людей. Он не хочет тратить время на преподобного отца Шарптона, Дэвида Динкинса и прочих воспитателей-доброхотов, он считает, что их усилия причинили вред негритянскому сообществу – его сообществу.

Карвер положительно относится к справедливому применению смертной казни, и при нормальных обстоятельствах не отказывается вести дела, чреватые смертной казнью. Он с пиететом относится к закону и не считает, что закон можно подгонять под обстоятельства. Из-за своего прошлого опыта он с подозрением относится к полицейским и не всегда верит каждому их слову. Когда нужно, он бросает вызов и Горену, и Имс, он требует от них соответствия самым высоким профессиональным стандартам. Он четко понимает, какие улики и доказательства нужны ему для успеха в суде, и он никогда не пойдет на процесс в надежде на везение. Он рассчитывает, что полицейские будут сотрудничать с ним, и не терпит плохо выполненную работу.

Точно так же Карвер относится и к судьям. Работа клерком в суде позволила ему проникнуть за кулисы судейского мира самого верхнего уровня, он научился презирать судей-лентяев, которые перекалывают свою прямую обязанность по подготовке и написанию заключений на своих клерков. Он сохранил дружеские отношения с клерками и судебными репортерами и в курсе всего происходящего за закрытыми дверями судейского мирка. Если это нужно для дела, он без колебаний укажет судье на его ошибку – но не в зале суда, а в кулуарах. Иногда его манеры бывают ледяными.

Хотя он не прочь стать первым в истории черным окружным прокурором графства Нью-Йорк, он не политик по натуре – если его назначат, он не станет возражать, только и всего. Карвер женат, у него двое детей, 10 и 12 лет. Его жена тоже юрист. Она мечтает стать партнером в адвокатской фирме Скадден-Арпс. Они живут в Парк-слоуп в старом кирпичном доме, который они перестроили собственными руками.

ПОМОЩНИК ОКРУЖНОГО ПРОКУРОРА ГАЛЬВЕС

Пуэрториканка, ей около тридцати. Не замужем, ведет активную светскую жизнь. Живет в Нижнем Манхэттене вместе с одной или двумя подружками – коллегами по юридическому колледжу. Выросла в Нью-Йорке, училась в Бруклинской юридической школе, где она тоже редактировала юридическое обозрение. Сразу после диплома работала в Управлении корпоративного права, выступала представителем администрации по делам несовершеннолетних в процессах, где шла речь о правах ребенка. Оттуда перешла в Управление окружного прокурора и работает здесь уже два или три года.

В зале суда она бесподобна, хотя четко выстроенной системы поведения в суде у нее нет. Присяжным она нравится. Гальвес католичка, но в церкви бывает очень редко. В отличие от Карвера, она не верит в смертную казнь, зато поддерживает практику “особого подхода” к меньшинствам. Кроме того, она не разделяет карверовских подозрений в отношении полиции. Они иногда спорят, но в каждый уважает другого за талант.

ДРУГИЕ ПЕРСОНАЖИ

На экране смогут появляться многие постоянные персонажи из “Закона и порядка”, в том числе полицейский психолог доктор Шкода, медицинский эксперт Роджерс и, возможно, доктор Оливет.

[2] «Магнум, частный детектив» (выходил в эфир в 1980-1987 гг.) – детективная драма. Авторы Доналд Беллисарио и Глен Ларсон. (здесь и далее примечания редактора).

[3] «Коломбо» (с 1968) один из самых популярных сериалов в истории телевидения, новые эпизоды которого изредка выходят даже в наши дни. Эту детективную драму с элементами комедии придумали Ричард Левинсон и Уильям Линк.

[4] Имеется в виду Григорий Либергал, программный директор АНО «Интерньюс», один из организаторов семинара.

[5] «Законы Лос-Анджелеса» – (1986-1994) Драматический сериал о повседневной жизни крупной юридической компании. Авторы Стивен Бочко и Терри Луиза Фишер.

[6] «Закон и порядок» (с 1990) – популярная детективная драма, каждый эпизод которой состоит из двух частей: расследования преступления полицией и его рассмотрения в суде. Авторы Дик Вулф и Рене Бальсе.

[7] эллипсис – в драматургии фигура умолчания, когда читатель или зритель легко домысливает обстоятельства, опущенные автором.

[8] Клон, или спин-офф (spin-off) – буквально «отпрыск», новый сериал на базе уже существующего.

[9] «Звездный путь» (1965 – 1983) – знаменитый научно-фантастический сериал о приключениях экипажа звездолета «Энтерпрайз». Автор Джин Родденберри.

[10] «Практика» (1997 – 2004) – сериал о работе юристов адвокатской конторы в Бостоне. Автор – Дэвид Келли.

[11] «Западное крыло» (с 1999) – политический сериал о скрытой от посторонних глаз жизни Белого дома. Автор – Аарон Соркин.

[12] «Ваше здоровье!» (1982 – 1993). Герои сериала - завсегдатаи одноименного бара в Бостоне. Авторы -Джеймс Бэрроуз, Лес Чарлз и Глен Чарлз.

[13] «М.Э.Ш.» («MASH», «Полевой хирургический госпиталь») (1972-1983) – телевизионный «клон» знаменитого кинофильма Роберта Олтмена (1970) по сценарию Ринга Ларднера-мл. Комедия положений, живописующая анархию, царящую в американском госпитале во время войны в Корее. Главным сценаристом телесериала был Ларри Гелбарт.

[14] «Сайнфелд» (1990-1998) – самый популярный «ситком» на американском телевидении в 90-е годы. Авторы Джерри Сайнфелд и Ларри Дэвид. Шоураннер Джерри Сайнфелд успешно исполнял также главную роль.

[15] Супербоул – финальный матч чемпионата по американскому футболу. Традиционно собирает рекордную телевизионную аудиторию.

[16] Род Серлинг (1924-1975) – пионер американского телевидения, писавший пьесы еще для «Телевизионного театра Крафта» (1947). Среди самых известных его работ телефильм «Реквием для тяжеловеса» (1962), сериалы «Сумеречная зона» (1959), «Одиночка» (1965), «Ночная галерея» (1969), кинофильмы «Семь дней в мае» (1964) и «Планета обезьян» (1968). Серлинг – шестикратный лауреат премии “Эмми”.

[17] «Сумеречная зона» (1959-1963) – легендарный сериал, на много лет определивший границы жанра научной фантастики на американском телевидении. Род Серлинг выступил здесь сразу в нескольких качествах: автор, продюсер, сценарист почти всех эпизодов, он сам появлялся на экране в качестве ведущего и даже читал закадровый текст.

[19] Стивен Бочко (род. 1943) – телевизионный сценарист и шоураннер. Пишет для телевидения с 1964 года. Добился известности благодаря первым эпизодам сериала «Коломбо» (1971). Автор многочисленных сериалов, самые известные из которых «Блюз Хилл-стрит» (1981), «Законы Лос-Анджелеса» (1986) и «Полиция Нью-Йорка» (1993). Среди его последних проектов – фантастический «отпрыск» «Полиции Нью-Йорка» «Нью-Йоркское управление полиции, 2069 год». Семикратный лауреат премии «Эмми».

[20] Дэвид Э. Келли (род. 1956) – телевизионный сценарист и шоураннер. Участвовал в создании сериалов «Законы Лос-Анджелеса» (1986), «Дуги Хаузер, доктор медицины» (1989), «Забор из

штaketника» (1992). Главный сценарист сериалов «Юридическая практика» (1997), «Элли Макбилл» (1997) и ее клона «Элли» (1999). Семикратный лауреат премии «Эмми».

[21] Дик Вулф (род. 1946) – телевизионный сценарист и шоураннер. Киносценарист с 1978 года. Участвовал в создании сериала «Звездный путь: следующее поколение» (1978). Автор сериалов «Закон и порядок» (1990), «Игроки» (1997), «Закон и порядок: отдел по работе с жертвами преступлений». Сценарист нескольких эпизодов сериала «Преступные намерения» (2001). Лауреат премии «Эмми».

[22] Винсент д'Онофрио (род. 1959) – популярный актер кино и телевидения. Добился известности ролью рядового Пайла в фильме «Цельнометаллический жилет» (1987). Другие заметные роли в кино: «Эд Вуд» (1994), «Люди в черном» (1997), С 2001 года играет детектива Горена в сериале «Закон и порядок. Преступные намерения».

[23] «Даллас» (1978-1991) – одна из немногих «семейных» мыльных опер, сумевших пробиться в вечерний эфир и удержаться на экране почти полтора десятилетия. Автор – Дэвид Джекобс.

[24] «Блюз Хилл-стрит» (1981-1989) – полицейская драма, каждый эпизод которой в реалистической манере, стилизованной под «синема-верите», описывал один день в полицейском участке в неблагополучном районе Чикаго. Авторы Стивен Бочко и Майкл Козолл.

[25] «Скорая помощь» (с 1994) – популярный «врачебный» драматический сериал известного американского писателя и кинорежиссера (в молодости – врача) Майкла Крайтона. Помимо успеха у зрителей примечателен еще и постоянными экспериментами с драматургическими конструкциями, и необычными продюсерскими решениями (например, один из эпизодов передавался в эфир «живьем»).

[26] Профайлинг – создание психологического портрета человека, подотрасль бихевиаризма.

[27] «По имени Барон» (2002) – российский сериал режиссера Дмитрия Светозарова. Авторы сценария Роман Медведь и Игорь Агеев.

[28] Джерри Орбах (род. 1935) – популярный американский актер. С 1958 года в эпизодических ролях в кинофильмах («Принц города», 1975, «Спецэффекты», 1986, «Грязные танцы», 1987), с 1961 года в телефильмах и телесериалах. С 1992 года играет детектива Ленни Бриско в сериале «Закон и порядок».

[29] Сэм Уотерстоун (род. 1940) – популярный американский актер и телевизионный продюсер. Снимается в кино с 1958 года («Великий Гэтсби», 1974, «Врата рая», 1980, «Поля смерти», 1984, «Разделенный дом», 2000). С 1994 года играет в сериале «Закон и порядок» помощника окружного прокурора Джека Маккоя.

[30] Джесси Л. Мартин начал играть роль детектива Эда Грина с сезона 1999 года. До этого актер получил известность в другом популярном сериале «Элли Макбилл», где он играл доктора Грегга Баттерса.

[31] ресерчер – редактор съемочной группы, занимается поиском нужной информации, работает в архивах, проверяет достоверность попадающих в фильм сведений.

[32] «Адаптация» (2002) – кинофильм Спайка Джонса по сценарию Чарли Кауфмана. Главного героя-сценариста сыграл Николас Кейдж.

[33] “Шейн” – классический вестерн Джорджа Стивенса (1953).

[34] Алан Лэдд (1913 – 1964) – американский актер, популярный в 1940-50е годы.

[35] Уильям Питерсен (род. 1953) – продюсер и актер, исполнитель роли Гила Гриссома в сериале «Расследование на месте преступления». Другие заметные роли – шериф Пэт Гарретт в «Молодых стрелках II» (1990), губернатор Хэтэуэй в «Претенденте» (2000) и президент Кеннеди в телефильме «Крысиная стая» (1998).

[36] «Друзья» (1994-2003) – авторы Марта Кауфман и Дэвид Крейн. Романтическая комедия с остроумными диалогами из жизни шести молодых людей в Нью-Йорке.

[37] «Расследование на месте преступления» (с 2000). В центре этого полицейского сериала (автор – Энтони Зуйкер) – работа бригады судебно-медицинских экспертов в Лас-Вегасе.

[38] «Все в семье» (1971-1983) – первая «взрослая» сатирическая комедия положений в США, начиналась как американский вариант популярной английской комедии «Пока смерть не разлучит нас». Однако со временем авторы, продюсеры и режиссеры Норман Лир и Бад Йоркин превратили ее в совершенно оригинальный сериал, едко высмеивающий ханжество и ограниченность именно американского обывателя.

[39] «Пары» – популярный комедийный сериал. В Англии с 2000 года (автор Стивен Моффат), американская версия под тем же названием выходит с 2003 года (авторы Лиз Астроф и Пол Корриган).

[40] «Полиция Нью-Йорка» (с 1994) – детективный сериал. Авторы Стивен Бочко и Дэвид Милч. Одно из первых в Америке «реалистических» детективных шоу (для большего реализма часто применялись съемки ручной камерой). Поначалу многие региональные станции США не хотели его показывать, возражая против откровенных сцен и нестандартной лексики.

[41] «Доктор Килдер» – в 30-е и 40-е годы прошлого века киносериал о преданном своему делу молодом враче Килдере и его мудром наставнике докторе Гиллеспи. В 60-годы сериал перекочевал с большого экрана на малый, сохранив при этом свою популярность. Хотя последние эпизоды были сняты в 1966 году, «Доктор Килдер» и сейчас часто демонстрируется по кабельным каналам.

[42] «Маркус Уэлби, доктор медицины» (1968-1976) – «врачебный сериал», придуманный Дэвидом Виктором. Здесь – в отличие от «Доктора Килдера» – молодой врач (его играл Джеймс Бролин) оказывался воплощением сдержанности и здравого смысла, а пожилой герой (актер Роберт Янг), наоборот, отличался молодым задором и горячностью.

[43] “Домик в прерии” (1974-1983), телевизионный вестерн по романам Лоры Инголс-Уайлдер. В центре повествования жизнь фермерской семьи на Дальнем Западе в конце XIX века. Автор и продюсер Майкл Лэндон.

[44] “Уолтоны” (1972-1981), сага о жизни фермерской семьи в годы Великой депрессии и Второй мировой войны.

[45] “Стол на пятерых» – (1983) – семейная мелодрама по сценарию Дэвида Зельцера.

[46] «Доусонз-Крик» (1998 – 2003) – сериал об приключениях пятерых подростков из маленького городка. Автор – Кевин Уильямсон.

[47] “Фелисити” (1998-2002) – романтическая комедия, сюжет которой держится на любовном треугольнике. Авторы Дей-Джей Абрамс и Мэтт Ривс.

[48] “Беверли Хиллс 90210” (1990-2000) – телевизионный сериал о жизни учеников школы в престижном районе Лос-Анджелеса. Автор – Даррен Стар.

[49] “24” (с 2001) шпионский триллер. Герой, секретный агент Джек Бауэр, решает несколько головоломных задач сразу: срывает покушение на президента США, спасает свою дочь от похитителей, разоблачает «подсадную утку» в собственной организации. Действие происходит в реальном времени и с использованием полиэкрана. Авторы Джоэл Сарно и Роберт Кокрэн.

[50] «Миссия невыполнима» (1966-1973) – классический шпионский триллер. Автор Брюс Геллер.

[51] “Бригада А” (1983-1987) – антивоенная приключенческая комедия, герои которой, ветераны вьетнамской войны, из-за недоразумения вынуждены спастись от всей американской армии. Авторы – Стивен Каннелл, Фрэнк Лупо.

[52] “Вавилон-5” (1993-1998) – научно-фантастический сериал, действие которого происходит в XXIII веке на космической станции. Автор – Майкл Страчинский.

[53] «По тропе фургонов» (1957-1965) – популярный телевизионный вестерн, герой которого, майор Адамс, сопровождал караваны переселенцев на опасном пути из Миссури в Калифорнию.

[54] “Баффи – истребительница вампиров” (1997-2003) – телевизионный сериал, продолжение популярного одноименного кинофильма (1992). Автор – Джосс Уидон.

[55] “Секретные материалы” (1993-2002) – популярный фантастический сериал о расследовании паранормальных явлений. Автор – Крис Картер.

[56] «Прикосновение ангела» (1994 – 2003) – сериал в жанре «фэнтези», где действует трио посланцев с небес. Автор – Джон Масиус.

[57] «Остров фантазий» (1978 – 1984) – фантастический сериал, действие которого происходит на острове, исполняющем желания любого попавшего туда путешественника. Автор – Джин Левитт.

[58] Майкл Лэндон (1936 – 1991) – американский актер, сценарист, режиссер и продюсер. Добился популярности исполнением роли Малыша Джо Картрайта в сериале «Бонанза» (1959). В «Домике в прерии» (1974) играл главную роль Чарлза Инголла, а в сериале «Шоссе в рай» (1984) – Джонатана Смита.

[59] «Бонанза» (1959 – 1973) один из самых популярных вестернов в истории американского телевидения. Приключения скотовода Сэма Картрайта и его сыновей на ранчо в Неваде в середине XIX века. Авторы – Майкл Лэндон и Джек Хокинс.

[60] «Шоссе в рай» (1984 – 1989) фантастический сериал. Авторы Эд Барнем и Кристофер Бомонт.

[61] «Беглец» (1963-1967) – классический триллер, герой которого доктор Ричард Кимбл, осужденный за убийство, которого он не совершал, скрывается от выслеживающего его лейтенанта полиции и сам выслеживает настоящего убийцу.

[62] «Самый маленький бродяга» – (1963-1982) канадский сериал для детей, в центре повествования немецкая овчарка по имени Лондон.

[63] “Моя так называемая жизнь” (1994-1995) – мини-сериал, 14-летняя героиня которого мучительно пытается выстроить новые, «взрослые» отношения со своими родными и сверстниками. Автор – Винни Хольцман.

[64] Клер Дэйнс (род. 1979) – американская актриса. Добилась популярности ролью Анджелы в телесериале «Моя так называемая жизнь» (премия «Золотой глобус» лучшей актрисе в драматическом телесериале, 1995). Основные роли в кино: Джульетта («Ромео и Джульетта», 1996), Козетта («Отверженные», 1998), Джулия («Часы», 2002), Кейт Брюстер («Терминатор-3: Восстание машин», 2003).

[65] «Щит» (с 2003) – реалистическая драма о буднях полицейского участка в Лос-Анджелесе, где стражи закона часто сами этот закон преступают. Автор – Шон Райан.

[66] Пьер Эллиотт Трюдо (1919 – 2000) – политический деятель, премьер-министр Канады в 1968-1979 и 1980-1984 гг.