



CREATING UNFORGETTABLE CHARACTERS

A practical guide
to character development in:

- ◆ films
- ◆ TV series
- ◆ advertisements
- ◆ novels & short stories

LINDA SEGER

Author of Making a Good Script Great

Copyright © 1990 by Linda Seger

«СОЗДАЕМ УНИКАЛЬНЫХ ГЕРОЕВ»

практический справочник по развитию характера героя в :

- фильмах ,**
- сериалах ,**
- рекламе ,**
- романах и рассказах**

написанный

ЛИНДОЙ СЕГЕР

автором книги «Как Хороший Сценарий Сделать Великим»

авторизованный перевод с английского .

«В этой книге Линда Сегер берет нас за руку и отводит к людям, готовым передать свой опыт постижения драмы. Уникальное собрание рецептов, которое должно находиться в очереди на прочтение у каждого серьезного писателя».

– **Барри Морроу, сценарист: «Человек дождя», «Билл: сам по себе», «История Карен Карпенгер»**

«Линда Сегер предоставила исчерпывающее руководство по работе с писателями, оттачиванию и улучшению текстов через наиболее важную часть процесса – разработку героя. Я не знаю, как бы мы делали свою работу без этого издания».

– **Барбара Кордей, бывший президент Columbia Pictures Television, сопродюсер «Кегни и Лейси»**

«В этой книге содержится практический подход к пониманию и созданию характеров героев, а также правильные вопросы, стимулирующие писателя делать героев более достоверными».

– **Джереми Каган, сценарист/продюсер/режиссер: «Избранные», «Путешествие Нэтти Ганн»**

«Разработка характера героя – самая трудная часть написания романа. Книга Линды Сегер создает настроение, которое делает писателей более чувствительными в отношении других людей и позволяет по-новому взглянуть на окружающий мир».

– **Робин Кук, писатель: «Кома», «Мутация», «Злые намерения»**

«Эта книга представляет собой ценный ресурс для создания хорошо проработанных героев, которые привлекают великих актеров»

– **Дайан Криттенден, кастинг-директор: «Свидетель», «Черный дождь», «Звездные войны»**

СОДЕРЖАНИЕ :

Предисловие переводчиков

Введение

Глава первая: ИССЛЕДОВАНИЕ ХАРАКТЕРА ГЕРОЯ

Глава вторая: ОПРЕДЕЛЯЕМ ХАРАКТЕР ГЕРОЯ: ПОСТОЯНСТВА И ПАРАДОКСЫ

Глава третья: СОЗДАНИЕ ПРЕДЫСТОРИИ

Глава четвертая: ПОНИМАНИЕ ПСИХОЛОГИИ ГЕРОЯ

Глава пятая: СОЗДАНИЕ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ ГЕРОЯМИ

Глава шестая: ДОБАВЛЕНИЕ ВТОРОСТЕПЕННЫХ И ЭПИЗОДИЧЕСКИХ ГЕРОЕВ

Глава седьмая: НАПИСАНИЕ ДИАЛОГОВ

Глава восьмая: СОЗДАНИЕ НЕРЕАЛИСТИЧНЫХ ГЕРОЕВ

Глава девятая: ВЫХОДЯ ЗА РАМКИ СТЕРЕОТИПОВ

Глава десятая: РЕШЕНИЕ ПРОБЛЕМ С ХАРАКТЕРАМИ ГЕРОЕВ. ЭПИЛОГ

ПРИЛОЖЕНИЕ

NOTES

ПРЕДИСЛОВИЕ ОТ ПЕРЕВОДЧИКОВ

Эта чудесная, талантливо написанная книга всемирно известного автора, настольный учебник любого кинодраматурга, была написана и впервые издана двадцать один год назад.

И за все это время никто в нашей стране так и не удосужился перевести ее на русский язык и издать. К сожалению, это касается не только книг г-жи Сегер, но и многих, многих других отменных учебников и пособий, по которым учатся кинодраматурги во всем мире – но, увы, только не в России.

Создание уникального героя – задача, пожалуй, более сложная и важная, нежели чем придумывание киноистории. Ведь именно герой, а не история становятся франшизой для киносериала и, особенно для телесериала. Нет героя – нет сериала. Начинающие, и не только, авторы всегда должны помнить об этом.

Поэтому однажды, в разговорах и общении на нашем сценарном форуме ScriptMaking.ru, мы дружно посетовали на то, что главный учебник по созданию уникального героя до сих пор еще не переведен на русский язык. И мы сообща решили, что пришло время перевести его, чтобы все желающие могли прочесть и изучить эту замечательную книгу.

Сказано – сделано.

Тут же нашлись добровольцы-энтузиасты из разных городов и даже разных стран. Были розданы отдельные главы отдельным форумчанам на перевод, затем переводы были объединены в единый текст, отредактированы – и теперь мы рады представить наш скромный совместный труд.

При этом русскому читателю обязательно следует обратить внимание на следующее.

В названии книги и везде в тексте автор использует английское слово «character», означающее на английском сразу многое: и характер, и героя, и образ, и персонаж.

В русском языке, применительно к кинодраматургии и литературе, слово «характер» имеет несколько другое значение и несет другой смысл. Поэтому в тексте перевода мы везде используем более точные, на наш взгляд, выражения: «характер героя» или просто «герой».

Там, где г-жа Сегер приводит примеры общеизвестных фильмов, романов, авторов, мест действия и прочего – мы не вставляли английские оригинальные названия. В остальных, малоизвестных случаях, все это дублируется на английском – специально для любознательного читателя.

Таким же образом мы давали ссылки и примечания на людей, фильмы и факты, малоизвестные русскому читателю.

Мы благодарны форуму сценаристов ScriptMaking.ru за то, что он нас всех объединил и еще больше сдружил во время работы над переводом.

Веселый Разгильдяй

Дима самец Белый

Иванка

Злой Манул

Келлер

Сэр Сергей

Ушки

YaKo

сентябрь 2011 г.

ПОСВЯЩАЮ МОЕЙ СЕМЬЕ

**моим родителям Агнес и Лайнусу Сегер
и моим сестрам Холли и Барбаре**

БЛАГОДАРНОСТИ

моему редактору, Синтии Вартан, которая работала со мной на двух моих книгах, и чье понимание и поддержка обеспечивали атмосферу для раскрытия творческого потенциала;

моему агенту, Марте Кассельман, за ее тяжелую работу и ясность ума;

моему другу и коллеге Даре Маркс, чьи добрые советы, четкое оригинальное восприятие и эмоциональная поддержка были так важны для работы;

Ленни Фельдеру за обложку, профессионализм и хорошие идеи;

Кейтлин Лузер и Дэвиду Отс, за мозговой штурм, который помог мне продумать главы 4 и 8;

ридерам (и сценаристам) Лии Бэчлеру и Джанет Скотт Бетчлер, Ральфу Филипсу, Линдсей Смит, и Линн Розенберг, которые читали книгу, тестировали и уточняли концепт, и отдали долгие часы своей жизни, чтобы помочь довести рукопись до ума;

доктору Алану Кену из Института К.Г. Юнга за чтение главы 4,

драматургам Полу Картеру Гаррисон и Дайан Пиастр за чтение главы 10;

Сьюзан Рабборн, за часы, проведенные за расшифровкой аудиозаписей, и за то, что была доступна всегда, когда я нуждалась в ней;

людям из дружелюбного компьютерного магазина в Санта Монике за техническую поддержку;

и моему мужу, Питеру Хэйзен Ле Вару, который слушал мои мысли, помогал в мозговых штурмах, и поддерживал во всех начинаниях.

ВВЕДЕНИЕ

Несколько лет назад со мной связался телевизионный продюсер, столкнувшийся с проблемой героя в одном из сценариев. Один очень известный и уважаемый актер уже был утвержден на эту роль, но чувствовал себя в ней немного неуютно и ограниченно. Во время консультации мы провели мозговой штурм по поводу эмоциональной окраски, различных аспектов характера героя и потенциальных трансформаций. Позже за эту роль актер был даже номинирован на Эмми.

Несколько месяцев спустя меня попросили проконсультировать нескольких продюсеров сериала, попавшего в беду. Рейтинги были катастрофически низкими, канал намеревался свернуть проект. Несмотря на отличное шоу, герои были прорисованы слишком широкими мазками и не могли раскрыться в полную силу. Во время вечернего брифинга мы провели мозговой штурм по поводу потенциальных конфликтов и взаимоотношений, которые могли бы сделать героев объемнее. Динамичное развитие уже присутствовало в сериале, но было не до конца исследовано, из-за чего аудитория не вовлекалась должным образом в происходящее на экране.

Продюсеры подумывали о том, чтобы перевернуть шоу с ног на голову, но было уже поздно. Канал отказался от проекта. После этого многогранный и популярный телеактер так и не смог найти работу в другом сериале, несмотря на многочисленные успехи в прошлом.

В обеих ситуациях герои были ключом к работоспособной истории. Хорошие герои – неременное условие создания по-настоящему интересного действия. Если герои не работают, история не сможет привлечь достаточную аудиторию зрителей и читателей. Вспомните замечательных героев из таких романов, как «Унесенные ветром», «Джейн Эйр», «Том Джонс». Или пьес «Амадей», «Опасные связи». Фильмов «Касабланка», «Энни Холл», «Гражданин Кейн». Сериалов «Я люблю Люси», «Все дома», «Молодожены». Даже такие приключенческие фильмы как «48 часов», «Смертельное оружие» и «Крепкий орешек», и фильм ужасов «Кошмары на улице Вязов» в первую очередь обязаны своим успехом сильным и хорошо прописанным героям.

Создание характеров уникальных героев – это долгий и трудный процесс. Хотя некоторые писатели говорят, что этому нельзя научить, я как скрипт-консультант знаю достаточно эффективные приемы и методы, помогающие улучшить характеры героев. Общаясь с великими сценаристами, я поняла, как они создают по-настоящему отличных героев.

Я также знаю трудности, с которыми могут столкнуться сценаристы, продюсеры, режиссеры и актеры. Это те люди, которые должны

решать проблемы с героями, задавать правильные вопросы и искать пути решения.

Концепты внутри книги относятся к созданию характеров героев любого типа и базируются на принципах, с которыми я столкнулась как профессор драмы, театральный режиссер и скрипт-консультант (последние десять лет). Для этой книги я провела интервью с более чем тридцатью писателями и сценаристами, сформулировавшими и подтвердившими эти концепты. С тех пор, как я сфокусировалась на сценариях, большинство примеров я брала из фильмов и телевидения. Большая часть литературных примеров пришла из романов и пьес, экранизированных после того, как они стали популярны у читателей. Писатели подтверждали, что все сказанное о героях кино и телевидения применимо и к героям романов.

В моей предыдущей работе «Как хороший сценарий сделать великим» уже содержится информация о героях в применении к истории и структуре, поэтому я решила не повторяться. Вместо этого я сконцентрировалась на процессе создания хорошо проработанных уникальных героев и их взаимоотношений. Если вы сценарист-новичок, понимание этих процессов поможет понять, куда обратиться, когда у вас пропадет вдохновение. Если вы опытный сценарист, вы можете с помощью этих методов обнаружить, что один из созданных вами характеров героев просто отказывается работать на сюжет.

Обзор этих процессов поможет понять, что вы сделали не так. Герои создаются за счет сочетания знаний и воображения. Эта книга предназначена для того, чтобы стимулировать ваш творческий процесс и завершить его получением по-настоящему сильных, глубоких, уникальных характеров героев.

Глава 1. ИССЛЕДОВАНИЕ ХАРАКТЕРА ГЕРОЯ

Недавно ко мне обратился автор с потрясающей идеей для сценария. Она писала и переписывала сценарий больше года, и ее агент с нетерпением ждал, когда она представит готовый вариант. Хотя раньше ей говорили, что в некоторых из ее сценариев недостаточно потенциала для реализации в американской коммерческой киноиндустрии, этот конкретный сценарий был очень впечатляющим. Это была именно та история, которую многие продюсеры называют «продуманной концепцией» («high concept») – с сильным крючком, уникальным подходом, ясным конфликтом и интересными героями.

Только что был снят ее первый фильм, и она считала, что этот новый сценарий выведет ее на более высокий уровень. Надо было быстро закончить сценарий, но возникла проблема с героями. Она была в полном тупике.

Когда я стала анализировать сценарий, то поняла, что проблема заключалась в незнании автором мира, в котором жили ее герои. Некоторые сцены происходили в центре для бездомных. Хотя она

какое-то время проработала в этом центре, раздавая суп и разговаривая с бездомными, но она никогда не ночевала в ночлежке и не жила на улице. В результате в ее сценарии не доставало определенных деталей и эмоций. Стало совершенно ясно, что единственный способ понять проблемы героев – вернуться к их исследованию.

Первый шаг к созданию героя – исследование. Так как писательская деятельность – это, в основном, изучение нового жизненного пространства, она требует исследования, чтобы сделать героев и их контекст более убедительными и правдоподобными.

Многим писателям очень нравится процесс исследования. Они описывают его как приключение, изучение и возможность узнать о разных мирах, в которых живут разные люди. Им нравится видеть, как оживают их герои после нескольких дней работы по изучению их мира. Если исследование подтверждает выводы, к которым они до этого пришли интуитивно, то нет предела их радости. Каждая новая подробность, полученная путем исследования, заставляет их думать о том прогрессе, который они сделали по разработке героя.

Некоторым авторам исследование кажется самой трудной и неблагодарной частью работы. Они всячески сопротивляются, отказываясь часами висеть на телефоне или рыться в библиотеке. Процесс исследования может быть очень долгим и нудным. Можно перелопатить горы материала, пока не найдешь что-то стоящее. Возможно, вы даже не знаете, с чего начать изучение конкретного героя, но все-таки исследование – первый шаг на пути к созданию уникального характера неповторимого героя.

Глубину личности героя можно сравнить с айсбергом: зритель или читатель видит только верхушку работы автора, возможно, всего лишь десять процентов того, что автор знает о своем герое. Сценарист должен верить, что вся проделанная работа углубляет характер героя, даже если большая часть информации никогда не появится в сценарии.

Когда нужно проводить исследования? Представьте ситуацию: вы пишете роман. Все ваши читатели говорят, что у вашего героя, тридцатисемилетнего белого мужчины, очень интересный характер, но многие мотивы его поступков совершенно непонятны. Вы понимаете, что вам надо лучше изучить внутренний мир героя. Друг советует вам прочитать книгу Дэниела Левинсона «Времена года в жизни мужчины/Seasons of a Man's Life» о кризисе среднего возраста. Вы также решаете принять участие в групповом психологическом тренинге для мужчин среднего возраста. Вы надеетесь, что это исследование поможет вам понять, что происходит с мужчинами в середине активной жизни и как это определяет их поведение.

Возможно, вы только что написали сценарий, но второстепенный герой, чернокожий адвокат, выглядит слишком плоским. Вы обращаетесь в Национальную Ассоциацию Содействия Прогрессу

Цветного Населения/NAACP и выясняете, знают ли они чернокожего адвоката, который сможет с вами побеседовать. Вам нужно понять, каким образом расовые различия влияют на конкретного героя с конкретной профессией.

Может быть, вам поручили написать сценарий о Льюисе и Кларке (Экспедиция Льюиса/Meriwether Lewis и Кларка/William Clark (1803–1806) – первая сухопутная экспедиция через территорию США от атлантического побережья к тихоокеанскому и обратно – Прим. переводчиков). И вы достаточно умны для того, чтобы попросить у студии оплатить ваши расходы на исследования и путешествия в течение восьми месяцев. Вы знаете, что вам нужно прочувствовать, что значит быть постоянно в пути и как это влияет на героев и на их диалоги.

ОБЩЕЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОТИВ СПЕЦИАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Как начать исследование? Сначала надо понять, что невозможно начать с полного нуля. Вся ваша жизнь – это исследование, из которого можно получить очень много информации.

Вы постоянно занимаетесь «общим исследованием». Ваши наблюдения могут служить основой для личности героя. Возможно, вы из тех людей, кто любит исследовать человеческую природу. Вы наблюдаете, как люди ходят, что они делают, как одеваются, как разговаривают и как мыслят.

Если, помимо сценариев, у вас есть другая профессия, например, вы врач, агент по торговле недвижимостью или учитель истории, то весь опыт, которые вы накопили на этих работах, может помочь вам при написании сценария медицинского сериала, или истории о торговцах недвижимостью, или о Средневековой Англии.

Вы занимаетесь «общим исследованием» на занятиях по психологии, искусству или естествознанию. Все, что вы смогли выучить, может в дальнейшем помочь вам найти необходимые детали.

Многие преподаватели литературного мастерства советуют «писать то, о чем знаешь», и это неспроста. Они понимают, что непрерывные наблюдения в течение жизни и общие исследования могут дать столько подробностей для написания сценария, сколько вы в ином случае могли бы выяснять годами.

Карл Зауттер/Carl Sautter, сценарист, бывший редактор сериала «Детективное агентство «Лунный свет/Moonlighting» и автор книги «Как продать ваш сценарий/How to Sell Your Screenplay», вспоминает о встрече с автором, который предлагал ему историю о форте Лодердейл (Fort Lauderdale – курортный город на восточном побережье южной Флориды, популярный туристический объект – Прим. переводчиков): «Он хотел написать сценарий о четырех подругах, которые едут в Форт-Лодердейл на весенние каникулы. Идея была хорошей, но я выяснил, что он никогда не бывал в Форт-Лодердейл во время весенних каникул. Мы продолжили беседу, и я узнал, что

он родом с маленькой фермы в Канзасе. Потом он добавил: «Жаль, что я не там, ведь сейчас блинная неделя». В этом крошечном городке ежегодно проводился Фестиваль Блинов. Он стал описывать все, что они делают с блинами, и все подробности об этом фестивале. Я сказал: «Вот и история с прекрасным сеттингом для фильма. Зачем приниматься за историю, которую тысяча человек напишет лучше тебя, и описывать ситуацию, в которой ты никогда не был? Пиши о том, что знаешь».

Создание личности героя начинается с того, что вы уже знаете. Но общее исследование может дать недостаточно информации. Вам придется провести специальное исследование, чтобы заполнить пропуски деталями, которые невозможно почерпнуть из вашего собственного опыта или наблюдений.

Романист Робин Кук/Robin Cook («Кома/Coma», «Мутация/Mutation», «Эпидемия/Outbreak» и др.) является врачом, но ему все равно приходится проводить специальные исследования для своих медицинских триллеров. «Большая часть исследования заключается в чтении специальной литературы, – рассказывает он, – но я также беседую с врачами – специалистами в той сфере, о которой я пишу роман. На практике такое исследование занимает несколько недель. Когда я писал книгу «Мозг/Brain», в которой рассказывается о нейрорадиологе, я две или три недели наблюдал за работой нейрорадиолога. Чтобы написать «Эпидемию», роман о вспышке чумы в наше время, я разговаривал с врачами из Центра по контролю заболеваний в Атланте и собирал информацию о вирусах. Для романа «Мутация» я погрузился в изучение геной инженерии. В этой области медицины все так быстро меняется, что то, что я изучал в университете, давно устарело. Я целый год откладывал написание книги. Обычно я трачу полгода на исследование, два месяца на разработку сюжета, два месяца на написание книги и еще пару месяцев на все остальное – рекламную кампанию для романа и работу в больнице».

КОНТЕКСТ

Герои не живут в вакууме. Они продукт их окружения. Герой, живущий во Франции в XVII веке, отличается от героя из Техаса в 1980-ом. Доктор, работающий в маленьком городке в Иллинойсе, отличается от диагноста в самой большой больнице Бостона. Человек, выросший в бедности на ферме в Айове, будет отличаться от богача в Чарльстоне, Южная Каролина. Чернокожий, латиноамериканец или ирландец, живущий в США, будет отличаться от шведа, живущего в Швеции. Понимание характера героя начинается с понимания контекста этого героя.

Что такое контекст? Сид Филд/Syd Field в книге «Сценарий/Screenplay» приводит прекрасное определение. Он сравнивает контекст с пустой кофейной чашкой. Чашка – это контекст. Это то пространство, **мир героя**, которое окружает героя и которое заполняется конкретной историей и другими героями.

Наибольшее влияние на героя оказывают культурные особенности, исторический период, место жительства и род занятий.

ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ

У всех героев есть определенное этническое происхождение. Если вы представитель третьего поколения американцев шведско-немецкого происхождения (как и я сама), то его влияние, скорее всего, будет минимальным. Если вы чернокожий выходец с Ямайки в первом поколении, то это происхождение может обусловить ваше поведение, отношения, эмоции и жизненную философию.

У всех героев есть социальный статус. Человек, выросший в семье фермеров в Канзасе, отличается от аристократа из Сан-Франциско.

У всех героев есть религиозные взгляды. Кто они? Они католики, евреи, последователи новых философских течений или агностики?

У всех героев есть образование. Количество лет, потраченных на учебу, а также конкретная специализация могут сильно изменить образ героя.

Все эти культурные аспекты оказывают различного рода влияния на образ героя, определяя их мышление, речь, ценности, страхи и другие эмоции.

Джон Патрик Шэнли/John Patrick Shanley («Власть Луны/Moonstruck») был ирландского происхождения, но имел возможность наблюдать за своими итальянскими соседями через дорогу. Он говорит: «Я видел, что они лучше питались. Они больше ухаживали за телом. Когда они разговаривали, то вкладывали в разговор самое себя. Мне, конечно, нравилось и кое-что в ирландцах. Например, они могли переболтать итальянцев. У них было совсем другое обаяние. Я взял лучшее от этих двух наций для жизни и для писательской карьеры».

Уильям Келли/William Kelley собирал информацию для «Свидетеля/Witness» около семи лет, изучая культуру амишей и пытаясь найти подход к людям, не расположенным к разговорам с незнакомцами. «Амиши не доверяли Голливуду, поэтому мне пришлось очень нелегко, пока я не повстречал амиша Бишоп Миллера, изготовителя конных повозок, и случайно упомянул при нем, что нам для фильма понадобится пятнадцать повозок. Миллер делал повозки и, будучи хорошим бизнесменом, тут же мысленно сказал себе: «Эге!». Так я неожиданно получил первое представление о жизни амишей».

Бишоп Миллер стал прототипом для Элая в «Свидетеле». Благодаря этому знакомству Келли неожиданно узнал, что амиши – сквернословы, знатоки лошадей, обладают хорошим чувством юмора, а их женщины одновременно застенчивы и кокетливы.

Культурные особенности влияют на ритм речи, грамматику и словарный запас.

Прочитайте вслух нижеследующие монологи, чтобы услышать голоса героев.

В фильме по сценарию Сюзан Сэндлер/Susan Sandler «Перекресток Дилэнси/Crossing Delancey» язык Верхнего Вест-Сайда контрастирует с жаргоном Нижнего Ист-Сайда. В этом фильме все герои – евреи (исключая Поэта), выросшие в определенных кварталах Нью-Йорка. Обе эти особенности влияют на их речь.

Иззи из Верхнего Вест-Сайда описывает ситуацию: «Я встретила одного чувака. Это произошло на свиданке, которую сварганила для нас сваха. Бабушка перетерла с ней и договорилась обо всем».

Бубба, ее бабушка, разговаривает с другим ритмом и другим языком: «Хочешь поймать обезьяну – таки полезай на дерево. Только псу пристало переносить мирскую суету в одиночестве, а не порядочному человеку».

Сэм, морильщик из Нижнего Ист-Сайда, говорит совсем по-другому: «Я доволен своей житухой. Мне нравится вставать рано утром и слушать, как птички-то уже – чик-чирик. Я чистую рубашку надену, ну, и иду в синагогу на утреннюю молитву, о тож. А в девять утра двери моего магазинчика – уже настезь».

Поэт говорит: «Ты так изысканно спокойна, милая Иззи».

Послушайте ритмы в ирландской пьесе Джона Миллингтона Синжа/John Millington Synge «Наездники моря/Riders to the Sea»: «Они сейчас собрались все вместе, и наступил конец. Господь Всемогущий да будет милостив с душой Бартли и с душой Майкла, и с душами Симуса и Пэтча, и Стивена Шона; да будет он милостив и с моей душой, Нора, и с душами всех тех, кто еще живет в этом мире».

Послушайте, как по-разному разговаривают Элай из общины амишей и Джон Бук, полицейский из Филадельфии. Различия очень тонкие, но если вы прочтете диалог вслух, то сможете уловить, как мелодична речь старого амиша Элая (у него далекие голландские предки и он называет всех в окружающем и враждебном для амишей мире «англичанами») и как прямолинеен полицейский Джон.

ЭЛАЙ

Будь уж поосторожней с этими англичанами.

ДЖОН БУК

Сэмюэл, я офицер полиции. Расследование этого убийства – моя работа.

Во многих случаях в ваших сценариях будут взаимодействовать герои с разными культурными особенностями. Если герой обладает тем же культурным багажом, что вы, то можно использовать ваш

собственный опыт, чтобы описать речь героя и его взгляды на жизнь. Если же ваши герои – представители разных культур, возможно, вам придется провести дополнительные исследования, чтобы сделать их характеры правдоподобными. Также надо убедиться, что вы смогли создать разные индивидуальности, а не просто героев с разными именами, которые говорят и ведут себя совершенно одинаково.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

Очень трудно написать историю, которая происходит в другом историческом периоде. Обычно это косвенное исследование: невозможно собрать информацию напрямую, живя в Лондоне XX века, если ваша история происходит в XVI веке. Речь современного англичанина лишь отдаленно напоминает язык, который был в обиходе четыре столетия назад. Словарный состав и ритм речи поменялись, и даже слова изменили свое значение или устарели.

Писатель Леонард Терни/Leonard Tourney, профессор истории из Калифорнийского университета в Санта-Барбаре, написал несколько книг об Англии XVI века, включая такие романы, как «Кровь старого саксонца/Old Saxon Blood» и «Смерть маленького акробата/The Players Boy Is Dead». Знаниями об этом периоде он обязан своему профессиональному опыту, но, тем не менее, вынужден был выяснять некоторые детали для написания романа.

Леонард говорит: «Иногда мне нужно провести исследование о судах и судебных практиках в конце XVI – начале XVII веков. В одном из моих романов рассказывается о суде над ведьмами. Мне надо было выяснить, мог ли адвокат представлять дело подсудимого в начале XVII века. Оказалось, что нет, и весь судебный процесс казался довольно странным. Также мне надо было узнать, сколько судей участвовало в процессе, и существовало ли жюри присяжных, и сколько человек входило в состав жюри. Я составил своего рода документ, в котором записал все то, что мне удалось выяснить о том, что любое подозрительное поведение в те времена могло послужить доказательством ведьмовства. Я изучил, какие меры наказания применялись к ведьмам».

Недавно я работала консультантом на проекте о переселении мормонов к западу от Солт-Лейк-Сити в середине XIX века. Кит Меррилл/Kieth Merrill, сценарист и режиссер, предоставил исследовательские материалы об исторических речах и сведения о путешествии. Сценаристка Виктория Уэстермарк/Victoria Westermarck, написавшая несколько сценариев, действие в которых происходило в XIX веке, переписала и отредактировала этот сценарий. Она объясняет, как ей удалось использовать историческую информацию, чтобы описать героев и их язык в сценарии фильма «Наследие/Legacy».

«Обычно я по возможности копаюсь в дневниках, письмах, речах, которые человек мог произнести. Хотя письменная речь отличается от устной, различия каждого человека видны в его дневниках.

Письма могут быть очень полезны. Еще один источник сведений – местная газета, выпускавшаяся в конце XIX века, где мне посчастливилось найти образцы того, как обычные люди разговаривали в те времена, что любили и ненавидели, и даже как они ругались.

Также я провела исследование в библиотеке Хантингтон в Пасадене, где мне удалось найти настоящие дневники того времени. Я веду список, куда записываю интересные слова и выражения, которые используются не часто, зато добавляют речи некий колорит и не отпугивают зрителей устаревшим звучанием».

Очень часто сценаристу приходится додумывать подробности, которые он не нашел даже после продолжительного исследования. В таких случаях, используйте все, что вы узнали об этом периоде, чтобы история казалась правдоподобной.

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ

Многие писатели пишут истории, которые происходят в известных им местах. Если вы выросли в Нью-Йорке, то многие ваши истории, скорее всего, тоже будут происходить там же. Голливудские студии завалены сценариями о том, как люди приезжают в Голливуд, чтобы сделать карьеру. Авторы иногда пишут сценарии о тех местах, где они бывали или жили какое-то время. Чем больше автору известно о месте действия, тем меньше исследований придется провести. Однако, даже если автор хорошо знаком с местностью, то все равно приходится выяснять некоторые детали.

Уильям Келли жил в графстве Ланкастер в Пенсильвании, поэтому у него уже были наработки о месте действия для «Свидетеля». Однако он еще раз приехал туда, чтобы подыскать прототипы для своих героев и углубить свои знания об амишах.

Джеймс Дирден/James Dearden, автор «Рокового влечения/Fatal Attraction» – англичанин, однако он довольно долго прожил в Нью-Йорке – месте действия фильма.

Действие двух романов Яна Флеминга о Джеймсе Бонде «Доктор Но» и «Живи и дай умереть», а также нескольких рассказов происходит на Ямайке, где у него было поместье «Золотой Глаз». Он ездил в Токио перед написанием «Живешь только дважды» и прокатился на Восточном экспрессе до того, как написал «Из России с любовью».

Место действия влияет на разные аспекты личности героя. В «Свидетеле» бурная жизнь в Филадельфии отличается от мерного течения жизни на ферме амишей. Ритм жизни на Западе США в «Электрическом всаднике/Electric Horseman» отличается от ритма жизни в Нью-Йорке в фильме «Деловая женщина/Working Girl». И каждое из этих мест оказывает влияние на героев.

Если бы вы были автором «Дождя» Сомерсета Моэма (позже по нему сняли два фильма), или «Ночи Игуаны» Теннесси Уильямса, или

«Силы и Славы» Грэма Грина, вы бы непременно описали чувство подавленности, которое наваливается на человека в жарком и влажном климате, или приступ клаустрофобии, который случается от непрерывного тропического ливня.

Если бы вы писали такую книгу, как, например, роман «На Бога уповаем/In God We Trust» Джина Шепарда/Jean Shepherd, или сценарий по книге «Не зови волков/Never Cry Wolf» сценаристов Кертиса Хэнсона/Curtis Hanson, Сэма Хэмма/Sam Hamm и Ричарда Клеттера/Richard Kletter, вам бы захотелось узнать, как низкая температура влияет на жизнь и поведение человека.

Дейлу Вассерману/Dale Wasserman, написавшему пьесу по книге Кена Кизи «Пролетая над гнездом кукушки», пришлось провести небольшое исследование, чтобы понять героев. «Частью моего исследования было посещение психбольниц. Я ездил и в очень дорогие лечебницы и в самые ужасные. Потом я договорился с врачом, чтобы меня поместили в большую психбольницу в качестве пациента. Сначала я намеревался провести там три недели, но выдержал только десять дней. Не потому, что мне было страшно или неудобно, а как раз наоборот. Мне было чрезвычайно уютно. Так я выяснил то, чего и сам не ожидал. Если вы разрешите учреждению все за вас решать, то жизнь становится очень простой и удобной, а соблазн жить такой жизнью был очень большим. Я познакомился со многими пациентами, узнал, что такое настоящая ясность мысли, и какие бывают особенности у тех же пациентов».

Когда Курт Людтке/Kurt Luedtke писал сценарий «Из Африки/Out of Africa», то ему надо было знать все о жизни Карен Бликсен в Африке в 1920-30-е годы.

«В детстве я увлекался Африкой, поэтому сейчас, если взглянуть на мою книжную полку, там можно обнаружить по меньшей мере пятьдесят книг о Восточной Африке. Во время своего исследования я узнал много нового об Африканском фронтире в тех местах, и о том, где проходила его граница в 1892 году, когда белые люди жили на краю известного им африканского мира, не зная даже, что расположено дальше».

Книги об Африке дали Курту общие сведения, но ему также пришлось провести глубокое специальное исследование, чтобы найти ответы на вопросы, которые возникали по мере написания сценария.

«Мне надо было узнать, как растет кофе, какая у него пора цветения и как работает кофейная плантация. Все это я выяснил из беседы с хозяином плантации.

Мне нужно было понять, какие взаимоотношения были у белых, в основном британцев, с черными в Кении. Мне надо было разобраться в африканских племенах, потому что, возможно, Карен Бликсен использовала в качестве домашних слуг сомалийцев, а не представителей племени кикуйю.

Мне надо было выяснить, как в то время белые люди зарабатывали на жизнь добычей слоновой кости.

Мне также нужно было разузнать о политической ситуации: была Кения колонией или протекторатом, кто обладал властью, и в чем это власть выражалась, и какие отношения были у поселенцев с местным правительством.

Мне нужно было познакомиться с историей Первой мировой войны в Восточной Африке. Обычно нам и в голову не приходит, что Первая мировая оказала какое-то влияние на Африку, однако, это так».

Все эти многочисленные подробности – медленное течение жизни и длинные истории, которыми развлекались, рассказывая их по вечерам, отношения между колонистами и местным населением, дикие животные, гуляющие на свободе, а также экономическая нестабильность кофейной плантации – являются примером превосходной исследовательской работы, которая помогла создать автору правдоподобные характеры.

РОД ЗАНЯТИЙ

Иногда контекстом может служить род занятий героя. Стиль и ритм жизни банкира с Уолл-Стрит отличается от жизни фермера из Вирджинии. У специалиста по компьютерам совсем другие навыки, чем у олимпийского чемпиона по бегу. У садовника и врача-ортопеда могут быть различные взгляды на жизнь, ценности и страхи.

Джеймсу Бруксу/James Brooks очень понравилась идея «Теленовостей/Broadcast News», потому что он любил смотреть новости. У него был также опыт работы на новостном канале, но, несмотря на все это, ему пришлось отдать полтора года на исследования для написания сценария. Он провел много времени, беседуя с дикторами и наблюдая за работой команды в новостных телепрограммах.

«Эта тема меня очень занимала, – говорит он, – и, надо сказать, первые месяцы я потратил на избавление от этого пристрастия, чтобы постараться быть объективным и научиться смотреть по-новому на эту профессию.

Я начал исследование с разговоров с женщинами, особенно с двумя из них – бизнес-леди с Уолл-Стрита и журналисткой. Мне было интересно узнать о женщинах, которые быстро сделали карьеру, едва закончив колледж, получивших образование в лучших университетах и достигших определенных профессиональных высот.

Вопросы, которые я задавал, некоторым образом напоминали те, которые люди задают друг другу на разных этапах знакомства, но больше были похожи на прием у врача».

Помимо разговоров, Джеймс Брукс много читал по своей теме: «Я прочел длинную биографию Мерроу (Эдвард Мерроу/Edward R. Murrow, выдающийся американский тележурналист – Прим. переводчиков.), несколько эссе по теленовостям, и все мало-мальски интересное, что смог найти. Я провел много часов, наблюдая за работой людей в телестудии. Если посвятить исследованию достаточно времени, то шанс оказаться в нужное время в нужном месте намного возрастает».

Просто наблюдая за работой в студии, Джеймс Брукс заметил множество подробностей, которые смог использовать в сценарии к фильму. «Я видел, как человек побежал, в прямом смысле, за копией, когда что-то случилось с отснятым материалом».

Я спросила Курта Людке, как бы он стал проводить исследование об определенной профессии, например, о взломщике сейфов. Поскольку Курт раньше работал журналистом, то процесс исследования не представляет для него никаких сложностей. Он рассказал, как бы он построил этапы исследования, чтобы найти информацию и о герое и об истории в целом.

«Если бы я писал историю о взломщике сейфов, то первым делом бы направился в правоохранительные органы. Я бы спросил: «Вы случайно не поймали какого-нибудь преступника, более-менее вменяемого, с которым я мог бы поговорить?» На пятый или шестой раз мне бы ответили, что есть парень, который не прочь поговорить, только ему надо заплатить пару сотен баксов, и тогда он разговорится».

При встрече с этим парнем я не обязательно должен искать модель для моего будущего героя, а скорее послушать, какими выражениями он пользуется при разговоре, и как выглядит тюрьма. Я бы попросил его рассказать, как сорвались несколько из его краж, что именно тогда случилось, попросил бы припомнить забавные истории о том, как задуманное пошло наперекосяк. Я бы интересовался всем, кроме личности этого конкретного парня, потому что, возможно, он мне и не понадобится вовсе для сценария. Скорее всего, он самый настоящий преступник, а я пишу сценарий о вымышленном преступнике, который должен быть симпатичным, чтобы я смог продать сценарий».

Другие вопросы, которые мог бы задать Людке, включают:

«Как он выбирает места? На кого работает? Если он одиночка, то почему? Какие возникают проблемы? Почему он стал взломщиком сейфов, а не выбрал любое другое занятие? Как он научился взламывать сейфы? Чем он занимался в детстве?»

Задавая вопросы «Кто, Что, Где, Когда и Почему», у Людке постепенно бы сформировалось мнение о том, какие люди становятся взломщиками сейфов, и как они отличаются от остальных преступников. «Я думаю, что взлом сейфов – это некое противодействие власти, это довольно консервативный способ

преступления в отличие от убийства или ограбления, где приходится направлять оружие на другого человека с мыслью о том, что, возможно, у него тоже есть пистолет. Взлом сейфов – приятная спокойная работа. Ты не психопат, а просто живешь не по правилам. Ты просто хочешь получить деньги».

Курт также обратил бы внимание на словарный запас. Каким современным жаргоном пользуются взломщики сейфов? Такое нельзя прочитать в библиотеке. «Книга, которую издали в семидесятые, может содержать отдельные слова, но, скорее всего, они уже устарели».

Затем Курт сделал бы дополнительные выводы из полученной информации. «Если он осторожен, то, скорее всего, незаметен. Он не захочет, чтобы его запомнили, поэтому не будет броско одеваться. Скорее всего, он также не совершит ограбление в городе, где живет, он полетит в Сент-Луис, чтобы проверить дело, а потом вернется...».

Обдумывая все, что удалось собрать, Курт размышляет о ходе истории, которая могла бы рассказывать о таком герое: «Так как я знаю, что он осторожен, то, скорее всего, не доверяет людям. Я знаю, что ошибка, которую он совершит в сценарии, будет в том, что он сойдется с тем, с кем не следовало бы, и это приведет его к неприятностям».

Такая беседа помогает автору получить первичную информацию, чтобы очертить контекст и сделать героя более правдоподобным. Это, в свою очередь, может подстегнуть воображение, и история потечет плавно и правдиво.

УПРАЖНЕНИЕ: Если бы вы разговаривали с этим взломщиком, какие еще вопросы вы могли бы ему задать? Может, быть, о его семье? Образе жизни? Психологии? Мотивах? Целях? Ценностях?

СОЗДАНИЕ СПЕЦИАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ИЗ ОБЩЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Иногда прототипами героев служат реальные люди, с которыми знаком автор.

Когда Уильям Келли собирал материал для «Свидетеля», он встретил людей, которые стали моделями для Элая и Рейчел. Он говорит: «Бишоп Миллер стал героем фильма, он стал Элаем (хотя я никогда ему этого не говорил). Сначала я изучаю характер человека, разглядывая его лицо – зеркало души, – и внимательно слушаю интонации его речи, оттенки его голоса, его веселье, и все, что только можно услышать. Он не разрешил мне сделать фотографию, поэтому я старательно запомнил его.

Прообразом для Рейчел стала падчерица Бишоп Миллера, которая однажды вышла ко мне на крыльцо. Она немного кокетничала, особым образом наклоняя голову, хотя у нее был довольно застенчивый взгляд. Она сказала: «Вы собираетесь снимать фильм, а я буду в

этом фильме?» Я ответил: «Ну, если ты еще со мной немного поговоришь, то гарантирую – ты там будешь». Она была очень красивой, была похожа на Эли МакГроу (Ali MacGraw, известная американская актриса 70-х – Прим. переводчиков) и легко привлекала внимание, ей было 27 или 28 лет».

Для «Теленовостей» Джеймс Брукс собрал героиню Джейн из четырех или пяти женщин. Образ Тома был списан с одного корреспондента, о котором Джеймс как-то услышал. «Кто-то рассказал мне историю о том, как этого человека попросили поехать в Ливан по служебному заданию. Он ответил: «Ни в коем случае. Я лучше уволюсь. Я женат и у меня ребенок. Я не собираюсь рисковать своей шкурой в Ливане». Брукс признает, что это был очень интересный характер, потому что он разбивал стереотип. На телевидении большинство журналистов рискнули бы чем угодно, чтобы поехать в Ливан, а этот человек поставил жену и детей на первое место».

Если вы находите образец для героя в результате исследования, то это большой плюс. Но не каждого героя можно найти таким образом. Вы можете сами его придумать, однако, для этого надо знать и понимать его контекст.

СОВЕТЫ ПО ПРОВЕДЕНИЮ СПЕЦИАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Из того, что мы здесь обсуждали, очевидно одно: все эти авторы знали, где искать информацию и какие вопросы задавать.

Умению задавать правильные вопросы можно научиться. Гейл Стоун/Gayle Stone, автор технотриллеров («Общий враг/A Common Enemy», «Человек с радио/Radio Man») также преподает писательское мастерство. Она рассказывает: «Некоторые люди не замечают девяносто процентов того, что происходит вокруг. У всех людей есть способность к наблюдению. У некоторых она лучше развита, возможно, потому что это поощрялось родителями. У таких людей и более развитая память. Если вам вдруг открылось, что вы из тех, кто ничего не замечает, то выход тут один – начать наблюдать за тем, что происходит рядом. Временных ограничений на наблюдение за жизнью не существует. Вы можете заниматься этим, пока дышите, и, возможно, вы удивитесь, сколько на самом деле знаете, и сколько всего накопило ваше подсознание».

Многие люди будут рады и польщены, если вы начнете задавать вопросы об их работе. Не важно – разговариваете ли вы с агентом ФБР или с психологом, специализирующимся на навязчивых состояниях, или говорите с плотником о названиях и предназначении различных инструментов, вопросы «Кто, Что, Где, Когда и Почему» обычно выводят к нужной информации.

«Подружитесь с библиотекарем» – еще один ценный совет для авторов, которым нужен быстрый доступ к информации. Библиотекари либо знают ответ, либо могут подсказать, где его найти.

СКОЛЬКО ВРЕМЕНИ ДЛЯ ЭТОГО НУЖНО?

Процесс исследования может быть дольше написания самого сценария. Точное количество затраченного на это времени зависит от того, насколько вы владеете материалом в самом начале, и от особенностей вашего героя и истории.

Джеймс Брукс: «Процесс исследования никогда не прекращается. Для написания «Теленовостей» только исследование заняло полтора года, а в целом даже четыре года, пока снимался фильм».

Уильям Келли: «Я собирал информацию об амишах семь лет, а мы с Эрлом написали сценарий за три месяца, пока длилась забастовка сценаристов в 1980-м».

Дейл Вассерман: «Исследование для «Пролетая над гнездом кукушки» длилось три месяца, но у меня было подспорье в виде замечательной книги. Я написал пьесу за шесть недель».

Без должного исследования процесс работы над сценарием часто затягивается и может сопровождаться множеством разочарований. Хотя исследование длится на протяжении всего написания сценария, в какой-то момент вам станет ясно, что вы уже достаточно знакомы с конкретной темой. Джеймс Брукс говорит, что такой момент наступает тогда, когда ваш следующий собеседник уже не может сообщить вам ничего нового о предмете разговора, и когда вы можете быть полноценным участником беседы со специалистами в той области, которую вы исследуете.

РАЗБОР ПРИМЕРА: «ГОРИЛЛЫ В ТУМАНЕ»

В феврале 1989 года Американская Академия номинировала Анну Гамильтон Филэйн/Anna Hamilton Phelan на «Оскар» как сценариста за «Лучшую адаптацию» за сценарий «Гориллы в тумане/Gorillas in the Mist». Этот пример прекрасно иллюстрирует разнообразие подходов к исследованию для создания героя, даже если, как в этом случае, за основу была взята личность реального человека.

«Я стала собирать информацию о личности Дайан Фосси в середине января 1986 года, через несколько недель после ее смерти. Я завершила исследование 1 июня, приступила к написанию сценария 1 июля и закончила его 1 сентября. Я потратила пять месяцев на исследование и два месяца на работу над сценарием. У меня была вся необходимая информация, поэтому написание сценария и пошло так быстро. Я было так уверена в своих наработках, что потребовалось совсем немного времени, чтобы просто записать их на бумаге.

Для этой истории мне пришлось провести разные виды исследования. Из книг я получила нужную мне информацию о приматологии. Я прочла о горных гориллах в Руанде все, что только можно, начиная от старых подшивок журнала «Нешнл Джоиграфик» до библиотеки Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе. Я узнала об их ночных жилищах, и это стало сценой в фильме. Я узнала, что

человеку не следует смотреть горилле прямо в глаза, потому что так она чувствует угрозу и может напасть.

Я узнала, что гориллы защищают свои семьи и свои группы. Одна горилла, молодой самец, охраняет всю стаю. Это было очень здорово, потому что любимой гориллой Дайан Фосси был молодой самец по кличке Диджит. В фильме именно он, в конце концов, напал на нее.

Во время моей поездки в Африку я все время вдыхала ароматы и впитывала впечатления о природе. Хотя в сценарии и не опишешь, как пахнет герой или воздух вокруг него, но можно сказать это между строк. Мне также надо было понять, насколько опасно было там жить. Основная опасность заключалась в дискомфорте от жизни в десяти тысячах футов над уровнем моря. У Дайан была эмфизема легких, которая обострилась в этом климате. Две пачки сигарет в день вкупе с влажностью воздуха очень плохо сказались на ее здоровье. После лазанья и ползанья по горам и хождения по грязи, лежащей повсюду, я задалась вопросом «Что за человек может прожить здесь пятнадцать лет?». Это слишком долгий срок для жизни в грязи и холоде. Там невероятно холодно. Это самое холодное из всех мест, где мне довелось побывать. Там очень сыро, и постоянно ходишь во влажной одежде. Нет ни единой вещи, которая бы не промокала насквозь, стоит только выйти наружу.

Я жила в маленькой хижине в пятнадцати футах от того места, где жила и умерла Дайан, потому что нас не пускали в ее хижину. После ее убийства это место огородили. Однако мне удалось заглянуть в окна. Мне хотелось зайти туда и потрогать ее вещи. Иногда прикосновение к вещам другого человека – как прикосновение к его жизни. Мне сложно объяснить, но от этого можно испытать некие чувства, которые помогут в работе. Я знала, что если бы только мне удалось прикоснуться к ее вещам, это очень помогло бы мне. Но я могла только смотреть через окно на внутреннее убранство этой хижины из щитов рифленой жести, на салфетки на столах, вазочки с засохшими цветами, серебряные рамки, и это был хороший фарфор и серебро. Невероятно было видеть такие ценные вещи в этом странном месте, и это удивляло меня в этой женщине.

Когда я впервые увидела горилл, то подумала, что они ненастоящие. Они такие нежные и послушные, тихо занимаются своим делом и совсем не страшные. Но я никогда не испытывала к ним таких чувств, как Дайан, – смеси восхищения и удивления, – поэтому мне пришлось их вообразить. Но встреча с гориллами мне очень помогла.

Труднее было собрать информацию о том историческом периоде, потому что гражданская война, подсюжет в сценарии, к тому времени уже закончилась. Я нашла немного информации о нем в книге Дайан, где в коротком отрывке в одной из глав она упоминает о своем бегстве к границе. Я также читала другие книги и исторические источники о конфликте того времени в Конго.

Местные очень почитали и любили Дайан Фосси и ее проект. Даже те, кто ее никогда не видел, очень уважали ее. Ее прозвали Нуармачабеле, что означает «Женщина, живущая одна в лесу без мужчины». Но из тех, кто знал ее получше, никто ее не любил. Из сорока людей, с которыми я говорила, она нравилась только одной женщине по имени Роз Кар (в фильме ее играет Джули Харрис/Julie Anne Harris). У Дайан было очень много врагов. Можно было ткнуть пальцем наугад и попасть в убийцу».

ПРИМЕНЕНИЕ НА ПРАКТИКЕ

Когда обдумываете свое исследование, задайте следующие вопросы о герое:

Что мне нужно знать о контексте своих героев?

Понимаю ли я их культурные особенности?

Понимаю ли я эмоции, верования и мнения, которые являются частью этой культуры?

Встречал ли я когда-нибудь людей такой культуры, говорил или жил с ними?

Понимаю ли, я в чем мы с ними похожи и в чем отличаемся?

Достаточно ли времени я провел с разными людьми, чтобы не создать стереотипного героя, основываясь всего на паре встреч?

Знакома ли мне профессия героя?

Чувствую ли я, что значит заниматься этой профессией, и что чувствуют другие люди?

Хорошо ли мне известен профессиональный жаргон/язык, и могу ли я естественно использовать его в диалоге?

Знаю ли я, где живут мои герои? Знаю ли я ландшафт, ходил ли по этим улицам?

Знаю ли я, какой там климат, занятия в свободное время, звуки и запахи этого места?

Понимаю ли я, чем это место отличается от того, где живу я сам, и как это влияет на моего героя?

Если в моем сценарии рассказывается о другом временном периоде, известны ли мне исторические подробности по части языка, жилищных условий, одежды, отношений, мнений и влияний?

Прочел ли я дневники или другие исторические документы, чтобы получить представление о том, как люди тогда разговаривали и какие слова употребляли?

Собирая информацию о героях, я разговаривал со специалистами в определенной области и/или с библиотекарями?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Собирать информацию приходится почти обо всех героях. Есть много причин, почему начинающим писателям советуют писать о том, что они знают. Процесс исследования может быть долгим и затратным. Многие молодые авторы не могут позволить себе провести месяц в Африке, или не знают, где найти взломщика сейфов, или не могут предложить работу изготовителю конных повозок из общины амишей.

Понимание важности исследования и понимание темы исследования – важные шаги на пути создания правдоподобного героя.

Когда начинающие авторы преодолевают нежелание заниматься исследованием, то многие обнаруживают, что это самая интересная, волнующая и творческая часть работы над сценарием. Она дает пищу воображению и помогает вдохнуть жизнь в героя.

Глава 2. ОПРЕДЕЛЯЕМ ХАРАКТЕР ГЕРОЯ: ПОСТОЯНСТВА И ПАРАДОКСЫ

Думайте о ком-то, кто вам действительно нравится – о друге, супруге, учителе, родственнике. Сначала вы должны понять, какие качества в этом человеке являются незыблемыми, устойчивыми. Кто-то из ваших друзей сострадателен и чуток, в то время как другому нравятся вечеринки; возможно, ваш учитель отличается логикой и способностью анализировать, а дальний родственник, кажется, полон решимости выигрывать в спорте – и в жизни.

Но после, думая об этом человеке, вы должны вспомнить детали – поразительные, нелогичные, парадоксальные. Ваш друг, который всегда действует логично, обожает носить дурацкие шляпы. Другой ваш приятель, который везде готов искать сенсации, проводит свое свободное время за чтением скучных книг по астрономии. А ваш чуткий и любящий детей друг ненавидит насекомых и носится по дому с мухобойкой и спреями от насекомых, едва только услышит или увидит малюсенькую букашку.

Определение характера героя – это процесс, который вы проходите снова и снова. Вы задаете вопросы. Вы наблюдаете. Вы анализируете свой опыт и спрашиваете других. Вы сопоставляете устойчивые черты характера других людей с вашими собственными. И вы думаете о деталях, которые являются уникальными и непредсказуемыми.

Этот процесс может показаться бессистемным и, в некоторой мере, так и есть. Хотя существуют определенные качества, встречающиеся

во всех трехмерных, объемных героях. Когда ваши герои кажутся безжизненными, понимание этих качеств поможет вам расширить, обогатить и углубить их характер.

С ЧЕГО ВЫ НАЧИНАЕТЕ?

Моделируете ли вы характер героя по образу кого-то, кого вы близко знаете, или кого-то, за кем вы наблюдаете, пишете ли вы характер героя с себя – или же составляете его из разного количества деталей – придумывание героя начинается с одного сильного приема. Это первый яркий образ, который дает вам понимание того, кем является ваш герой.

Вы должны увидеть героя физически – как он выглядит? Как он двигается? Может быть, вам нужно проанализировать героя, который попал в трудную ситуацию. Как он будет действовать, или реагировать? Вы должны понять, что движет вашим героем.

Вот ступени придумывания характера героя. Не обязательно в указанном порядке, но эти шаги включают в себя:

Получаем первое представление о герое, исходя из наблюдений или опыта.

Придумываем первые основные штрихи к характеру героя.

Находим ядро характера героя, чтобы герой действовал последовательно.

Находим парадоксы внутри характера, чтобы создать его сложность и многогранность.

Добавляем детали, чтобы придать характеру героя особенность и уникальность.

НАБЛЮДЕНИЕ

Чаще всего для создания героя авторы пользуются материалами, полученными из наблюдения за мелкими деталями.

Карл Зауттер рассказывает о наблюдении за необычным героем в ресторане. Эта сцена из реальной жизни помогла ему проиллюстрировать классу, как работают вместе наблюдение и воображение.

«Я вел семинар в Вашингтоне, и мы разговаривали о героях, и студенты, как обычно, придумывали штампованные характеры – такие, о которых вы сейчас и подумали – проститутка с золотым сердцем, счастливый толстяк, который на самом деле глубоко несчастен, и т.д.

И потом я пошел на обед, и в ресторанчике сидел парень, перед которым стояла тарелка супа, и лежал нож. Я наблюдал за ним,

думал. Он что, собирается макать нож в суп? Перед ним была тарелка с булочкой и кусочек масла в упаковке – очевидно, очень холодного и очень твердого. Он церемонно развернул масло, взял нож, отрезал им кусочек масла и поднес его к горячему супу, чтобы растопить над ним масло. А после намазал масло на булочку.

Если рассуждать логично, это имеет смысл – парень воспользовался своим горячим супом, чтобы растопить масло и намазать его на булочку. И увиденное заставило меня подумать: «Какова личность этого парня? О чем его действие говорит нам?»

Когда я возвратился в класс, я рассказал студентам об этом парне. И мы взяли это за основу, мы задавали себе вопросы. И характеры героев, которых они потом придумали – кто мог быть этот парень, почему он такой, каков его возраст – были в десять раз лучше, чем те, с которых они начинали».

В создании героев для рекламы наблюдение особенно важно. Джо Седелмайер/Joe Sedelmaier, один из лучших создателей героев для рекламы, очень тщательно наблюдает за деталями поведения людей, с которыми встречается. Обычно он набирает актеров, основываясь на присущих только им особенностях их личности, которые он замечает. И, как правило, для съемок он выбирает не профессиональных актеров, потому что находит их более интересными и реальными. Сначала он наблюдает за реальными людьми, а потом вписывает яркие особенности в характер героя. Когда он выбирал Клару Пеллер для съемок в рекламу гамбургерной компании "Вендис" «Где говядина?» (Wendy's "Where's the Beef?" – <http://www.youtube.com/watch?v=Ug75diEyiA0>), он набросал особенности, которые заметил в ней:

«Я познакомился с Кларой, потому что нам была нужна маникюрша для рекламы, которую мы тогда снимали. Мы шли по улице и увидели Клару. У нее была роль без слов, но, когда мы закончили снимать сцену, она повернулась ко мне и своим глубоким голосом сказала: «Эй, милый, как дела?». И я подумал, что это было прекрасно.

Я задействовал ее в нескольких роликах. Когда меня попросили снять рекламу для «Вендис», я почувствовал, что оригинальный сценарий неверен, потому что там была молодая пара с большой булкой, и они говорили: «А где вся говядина?». Поэтому я подумал, что вариант с двумя пожилыми женщинами был бы забавнее.

И мне пришла в голову идея снять Клару – получится этакая нелепая ситуация. Я прямо слышал, как она бы произносила: «Ну, и где вся говядина?». Мы стали снимать, но, поскольку Клара страдала эмфиземой, у нее начинались проблемы с произношением «Ну, и где вся...». К тому моменту, когда она доходила до слова «говядина», оно терялось из-за дыхания, поэтому я попросил ее говорить только «Где говядина?».

ОБЪЕДИНЯЕМ С СОБСТВЕННЫМ ОПЫТОМ

Откуда бы вы ни начали создание нового героя, вы, в конечном счете, всегда возвращаетесь к вашему собственному опыту. Больше некуда обратиться, чтобы понять, насколько верно расписан ваш герой. Никто не сможет сказать вам, придали ли вы герою правдоподобности, реальности и постоянства характера. Вы должны полагаться только на внутреннее чувство, чтобы понять, каковы люди вокруг вас.

Автор за автором выделяют этот аспект: «Что бы я ни знал, я знаю это из своего опыта», – говорит британский сценарист и режиссер Джеймс Дирден: «В итоге, писатель пишет героя с себя. Внутри меня есть и Алекс, и Дэн. И, если у вас нет опыта, вы должны пойти и получить его. Все герои, которых я написал, исходят от меня. Я чувствую их внутри себя. Я всегда думаю – как бы я действовал в этой ситуации?».

Карл Зауттер соглашается: «Я думаю, вы должны найти в характере героя ту часть, которая принадлежит вам. И, даже если не каждый герой автобиографичен, вы часто спрашиваете себя: «Кем бы я хотел стать? Что бы вы хотели, чтоб вам сошло с рук?» Когда вы начинаете писать истории, которые могут принадлежать только вам, вы, как автор, поднимаетесь на новый уровень. Поэтому, кто бы это ни был, даже второстепенный герой, я стараюсь найти в нем часть моей личности».

Барри Морроу/Barry Morrow, который написал сценарий к фильму «Человек дождя/Rain Man», говорит: «Фильмы должны быть о тех вещах, которые интересны вам, иначе писать их будет скучно. В «Человеке дождя» Рэймонду нравятся вещи, которые нравятся мне. Ему нравятся бейсбол и блины – и мне тоже. И Чарли любит то, что люблю я – деньги, машины и женщин».

Рон Басс/Ron Bass, который делал рерайтинг «Человека дождя», добавляет: «Чарли и Рэймонд – внутри меня. Их вина и их хорошие черты – все это есть во мне. Определенно, какая-то часть меня напугана контактами с людьми, и мне за это воздается. И, определенно, я так же защищаюсь, как и Чарли. Есть и другая часть меня – очень мягкая и нуждающаяся в любви. Писать героя – это очень интимный процесс, и я знаю, когда у меня получается, а когда – нет».

В телевидении, зачастую, один автор на сериалах представляет и придумывает всех героев. Этот человек определяет, работают созданные герои или нет.

Колман Лак/Coleman Luck – исполнительный продюсер сериала «Уравнитель/The Equalizer» и сценарист 19 серий этого сериала, разделяет взгляды своего героя, частного детектива Роберта Маккола. Колман работал на этом сериале четыре года с самого начала, и именно к нему прислушивались, когда требовалось определенное решение в связи с созданием характеров героев.

«Некоторые авторы на сериале должны стать своим героем, влезть в его шкуру», – говорит он, – «Между автором и героем должно быть сопереживание. Я не думаю, что существует еще какой-то иной способ. Во мне что-то есть от Макколла. Я не Макколл, я не агент ЦРУ, но я был таким, как он, несколько лет. Я был армейским офицером во Вьетнаме, я был в бою, когда мне было двадцать два, и я много через что прошел. Я могу понять его сомнения, его чувство вины, его потребность в прощении, его нужду в оправданиях. Поэтому, если у вас нет опыта самокопания и узнавания самого себя до определенной меры, вы никогда не сможете как следует узнать своего героя. Абсолютно точно – нет».

ОПИСАНИЕ ВНЕШНОСТИ

Ридеры визуально представляют себе героев, которых они встречают в романах. Потому что в большинстве романов даются яркие описания героев, чтобы ясно показать ридеру – каков же герой.

Но порой в романах, например, в «Обычных людях/Ordinary People», не дается описание внешности героя, а все внимание фокусируется на деталях его внутренней жизни.

В сценариях обычно дается две или три строчки ярких деталей в описании героя, чтобы зацепить ридера и потенциального актера. Что дает описание внешности героя? Прежде всего, оно провоцирует у нас воспоминания – оно включает в себе и другие аспекты личности героя. Ридер ассоциирует описание героя с его другими качествами и представляет себе дополнительные детали из описания в нескольких строчках.

Позвольте своему воображению поиграть со следующим описанием, из сценария «Огненные глаза/Fire-eyes» одного из моих молодых клиентов-сценаристов Роя Розенблатта/Roy Rosenblatt: «Парень со сладкой мордочкой, который, возможно, слишком медленно делает свою работу».

Какие другие его качества приходят на ум? Вы можете подумать о его утомленности. Интересно, циничен ли он? Возможно, вы решите, что он привлекателен – из-за его внешности, но интересно ли вам – конфликтует ли он со своими коллегами из-за того, что делает все слишком медленно? Может, он страдает от истощения; возможно, вам будет жаль его или вы даже будете сопереживать ему. Возможно, теперь вы будете обдумывать его манеру ходить или разговаривать.

В романах описания героев порождают такие детали, которые мгновенно делают их узнаваемыми. Рассмотрим описания четырех знаменитых сыщиков: Шерлока Холмса, отца Брауна, Эркюля Пуаро и мисс Марпл.

Шерлок Холмс описан Артуром Конан-Дойлом как высокий и сухощавый мужчина с ястребиным лицом, носящий охотничью шляпу и длинный

серый плащ. Он холоден и точен, с экстраординарной способностью наблюдать.

Отец Браун, созданный Г. К. Честертоном, низенький круглолицый католический священник, всегда носящий с собой свертки, обернутые коричневой бумагой и большой зонт. Он обладает потрясающим чувством юмора, мудростью и знанием человеческой натуры.

Эркюль Пуаро Агаты Кристи – маленький бельгийский сыщик с головой как яйцо и страстью к порядку; мисс Марпл – престарелая дама, «такая очаровательная, такая невинная, такая мягкая розово-белая пожилая леди, в старомодном твидовом пальто и в блузке, с парой шарфов и маленькой фетровой шляпкой с птичьим пером».

В сценариях особенно, описание героя может быть усилено, если оно влияет на действие. Это означает, что может быть указано что-то, чем может воспользоваться актер – какие-то движения героя или определенный взгляд: движения плеч, наклон головы, особенная походка. Такие описания дают подсказку актеру, как ему строить роль. «Красивого» сыграть очень трудно, «сильный» и «симпатичный» тоже вряд ли помогут.

В фильме «Роковое влечение/Fatal Attraction» описан внешний вид героини – Алекс Форрест – одежда, которую она выбирает и восприятие героем ее возраста:

«В этот момент мимо проходит исключительно привлекательная блондинка... Она оборачивается и смотрит на него взглядом, от которого он застывает... Она на самом деле выглядит сногсшибательно. Должно быть, ей лет тридцать с лишним, но одета она модно и стильно и выглядит моложе, и ей наплевать на мнение других».

Вот описание главного героя из фильма «Танец проклятых/Dance of the Damned», созданного двумя моими клиентами-сценаристами, Кэтт Ши/Katt Shea и Энди Рубеном/Andy Ruben. Заметьте, как много в описании деталей, полезных для актерской игры – движения, чувства и намерения. Это описание передает ощущение сильного желания, которое чувствуется на протяжении фильма:

«Мужчина отворачивается от своего отражения – необычно привлекательного лица: неземного, грустного, по-детски наивного. И есть еще что-то в его манере двигаться, в наклоне головы – нечто чужое, некая кошачья осторожность, хищная грация».

Другая моя клиентка, Сэнди Стейнберг/Sandi Steinberg, написала одно из моих самых любимых описаний, которое приносит в ее сценарий «Проклятия/Curses» комический аспект:

«Мария-Тереза, которой за пятьдесят, просыпается, вздрагивая; это большая женщина с маленькими иллюзиями: сто восемьдесят

гватемальских фунтов, втиснутых в розовую кружевную комбинацию. Она хватает головку чеснока, прижимает ее к своей груди и говорит нараспев».

В создании действенных описаний важно помнить, что, с одной стороны, они должны быть простыми, чтобы достаточное количество актеров могло сыграть роль, и, с другой – своеобразными, уникальными, чтобы как можно яснее выразить характер, который вы создаете. Описание, которое ассоциируется с другими качествами характера героя, может привлечь воображение актера, убеждая его, что этот герой стоит того, чтобы его сыграли.

ДОМИНАНТА ХАРАКТЕРА

Герои должны быть последовательными. Это не означает, что они предсказуемы или стереотипны. Это значит, что у героев, как и людей, существует доминирующая часть личности, которая определяет, кем они являются, и дает нам представления о том, как они будут действовать. Если герои отклоняются от этой доминанты, они могут получиться неправдоподобными, бессмысленными или непонятными.

Барри Морроу объясняет: «Частично притягательность героев в фильме – это их предсказуемость. Вы понимаете, кто они, вы знаете их историю и их код чести, моральные принципы и точку зрения. Герой готов выбирать и делать тот выбор, который зрители могут предвкушать и наслаждаться просмотром».

Исполнительный продюсер по рекламе Майкл Джил/Michael Gill соглашается и добавляет: «Я думаю, что от героев – так же как и от ваших друзей – вы хотите определенного постоянства. Вы не хотите, чтобы ваши друзья менялись каждый раз, когда вы говорите с ними. Вы не хотите, чтобы они были разными в разных эпизодах фильма – физически, эмоционально и психологически».

Вы создаете героя для зрителей, которые, которые понимают характер героя. Так что, как только вы создали успешный характер героя, ваша задача – попытаться сохранить его ярким и действующим и в то же время поддержать в нем особенные чувства и черты, убедительные для зрителя».

Качества героя не существуют сами по себе. Устойчивый герой обладает определенными качествами, которые, в свою очередь, подразумевают и другие качества героя.

Например, представим, что вы пишете следующую историю Индианы Джонс. Один из ваших героев – профессор истории религии – эксперт в ранней истории христианства, который собирается хранить ключ к нахождению важного артефакта. Что, как мы думаем, может быть в его характере?

Если этот профессор имеет докторскую степень, мы предполагаем, что он провел множество исследований и с легкостью может найти

секретную информацию в библиотеках и книжных лавках. У него должен быть неизменный интерес к смежным наукам – философии, истории церкви, социологии, антропологии.

Множество профессоров истории религии, особенно, если они получали докторскую степень в американских университетах или в духовных семинариях, имеют за плечами гуманитарное образование. Они прошли курсы по искусству, литературе, возможно, один или два научных курса. И поэтому для этого профессора будет вполне постоянным качеством любовь к литературе или музыке или искусству или архитектуре – или же знания в этих областях.

Интерес к археологии и истории церкви может вести к любви путешествовать. Возможно, он даже произвел несколько археологических исследований в Турции, или в Израиле, или в Египте. И для него не является необычным знать несколько языков, возможно, греческий, латынь или иврит.

Заметьте, как характеристика влияет на остальные качества героя. Человек, который достаточно интеллектуален, чтобы знать творчество Мендельсона, также может разбираться в картинах Вермеера и Рембрандта. Человек, который вырос на ферме, возможно, знает, как чинить тракторы и машины и как читать сводки погоды. Успешный биржевой маклер, возможно, прекрасно разбирается в системе экономики Японии.

Хотя все это кажется очевидным, многие герои описаны таким образом, что, кажется, не имеют постоянных качеств, которые мы могли бы ожидать от уже заявленных героев. Это герои, которые не волнуются за своих детей, переходящих улицу. Это герои, которые выросли в Бразилии, но они совершенно не реагируют, когда кто-то говорит по-португальски за соседним столиком в забегаловке Амстердама. В телесериалах я видела героев, обладающих фотографической памятью, но они не могли вспомнить памятные даты, или же композитора мгновенно узнаваемой популярной мелодии.

Во всех этих ситуациях мы видим нехватку постоянства героев, их непоследовательность. Если, по каким-то причинам, автор умышленно создал героев именно таким образом, тогда ему следует обосновать это. Иначе покажется, что тогда автор не знает, что такое непостоянство героя.

УПРАЖНЕНИЕ: Подумайте, какими постоянными качествами может обладать торговец произведениями искусства, убийца, служащий автозаправки. Первые качества, о которые вы подумаете, будут очевидными. Устройте мозговой штурм, чтобы понять, какие еще качества героя будут постоянными, но не столько очевидными на первый взгляд.

Если получились лишь одна или две устойчивые характерные черты, у вас вышла промашка, и вы создали плоский стереотип. Но герою с постоянными чертами характера нет нужды быть ограниченным в

количестве этих черт. Анализируя все постоянные черты, вы найдете множество ассоциаций, которые не будут стереотипными. Еще вам нужно будет выбрать, какие аспекты характера героя следует постепенно открывать в вашей истории. Но в любом случае для ридера и для зрителя должно быть понятно, что вы знаете и понимаете самую суть вашего героя.

ДОБАВЛЯЕМ ПАРАДОКС

Все мы люди, и герой – это не просто набор каких-то постоянных характерных особенностей. Люди нелогичны и непредсказуемы. Они делают вещи, которые удивляют нас, пугают нас, меняют все наши устоявшиеся представления о них. Многие из характеристик человека мы узнаем только после очень длительного общения с ним. Это такие неочевидные подробности, которые мы, тем не менее, находим особенно убедительными, и которые вызывают у нас интерес. Таким образом, подобные парадоксы часто становятся основой для создания увлекательного и уникального характера. Парадоксы вовсе не отвергают доминанту характера, а скорее вписываются в нее. К примеру, я была знакома с профессором, преподающим религиоведение и специализирующемся на Новом Завете.

Это был сдержанный, застенчивый, непритязательный человек, который прекрасно знал свой материал. Он написал множество книг, и, хотя не был особенно требовательным в аудитории, и прощал нерадивых студентов, сам обладал замечательной эрудицией. Он знал то, во что верил, и всегда был готов объяснить студентам тот или иной религиозный вопрос. Он мог бы стать образцом последовательного характера, упомянутого выше.

Но когда-то этот же профессор был ковбоем и мастером по киданию лассо. Примерно раз в три-четыре года кто-нибудь из преподавателей обязательно просит его показать пару трюков с веревкой, включая тот, когда петля обвивается вокруг ноги добровольной жертвы. Помимо этого, профессор был известен как постоянный участник сумасшедших автогонок по солончакам в штате Юта. Все эти характеристики делали профессора уникальным героем.

Романист Леонард Терни считает, что парадоксы являются решающим моментом увлекательного и уникального характера: «Герои более интересны, когда они созданы из смешанного материала, когда они содержат противоречивые элементы. Чтобы создать такие противоречивые элементы, вы создаете что-нибудь одно, а затем задаете вопрос: «Чего бы такого добавить этому человеку, что могло бы служить потенциалом для конфликта?» Начните с героя – заядлого домоседа, и в нем пока нет конфликтного элемента, но если он по выходным ходит куда-нибудь с друзьями и занимается экстремальным видом спорта – это то, что вам нужно. С такой характеристикой вы двигаетесь в том направлении, которое делает героя интересным».

Анна Филзйн описала некоторые характерные парадоксы, которые она открыла, когда писала характер Дайан Фосси. Хотя некоторые из

них были вырезаны из фильма, Анна находила их особенно увлекательными аспектами характера Дайан: «Дайан страдала никотиновой зависимостью и чересчур любила шоколад. Она иной раз съедала пятнадцать или двадцать шоколадок за день. Как раз после того как ее убили, когда я все еще пыталась решить, стоит ли вносить это в сценарий, я узнала, что в шкафу ее хижины, в такой ужасной тесной консервной банке в самом сердце Африки, находилось зеленое бальное платье от Бонвита Теллера. И это заставило меня написать этот сценарий. Я имею в виду – что, во имя Господа, забыла в этом углу такая женщина, с ее зеленым шелковым нарядом в шкафу?»

В «Унесенных ветром» мы впервые встречаем Скарлетт, когда она флиртует. Мы находим ее обольстительной манипуляторшей – это доминанта ее характера. Но мы бы здорово удивились, узнай, что любимым ее предметом в школе была математика, что ее мозг работает как счетная машина в критические моменты, что она сильная, решительная и резкая.

Отто в «Рыбке по имени Ванда/A Fish Called Wanda» кажется глупым, нервным и ревнивым, а ведь еще он читает Ницше и медитирует. Во всем компетентная и строгая Джейн в «Теленовостях» ежедневно ревет по утрам минут пять. Все эти парадоксы завершают характеры.

УПРАЖНЕНИЕ: Подумайте о собственных доминантах и парадоксах. Какие доминанты и парадоксы у ваших друзей? У ваших самых любимых и наименее любимых родственников?

ДОБАВЛЯЕМ ЦЕННОСТИ, ОТНОШЕНИЯ, ЭМОЦИИ

Если вы создаете сугубо последовательный характер, он может получиться недостаточно многомерным. Если вы добавите какие-нибудь парадоксы, ваши герои станут более уникальными. Если в дальнейшем вы хотите углубить их характеры, есть некоторые качества, которые вы могли бы добавить. Вы можете расширить палитру их эмоций, отношений и ценностей.

Эмоции углубляют человечность героя. В «Деловой женщине» мы сопереживаем Тесс Макгилл как угнетенной секретарше. Когда она понимает, что ее начальница соврала ей, мы буквально чувствуем ее уныние, боль из-за предательства, грусть и безнадегу. В один короткий эмоциональный миг зритель объединяется с Тесс и лучше понимает то, что ее двигает.

В большинстве лучших историй мы сопереживаем герою. Мы чувствуем огорчение Рокки. Мы переживаем момент триумфа вместе с Беном, когда он выигрывает гонку в «Огненных колесницах/Chariots of Fire». Мы понимаем тоску Шейна и депрессию Конрада в «Обыкновенных людях»; отвращение Салли, когда она впервые встречает Гарри («Когда Гарри встретил Салли/When Harry Met Sally»); ненависть к себе Вальмона в «Опасных связях/Dangerous Liaisons».

Тем эмоциям, которые испытывает герой и вместе с ним зритель, можно дать много определений. Мне доводилось слышать шутливое перечисление киношных эмоций: гневить, грустить, смешить, страшить.

«Гневить» подразумевает сердиться, впадать в ярость, раздражаться, разочаровываться, выходить из себя.

«Грустить» означает депрессию, уныние, меланхолию, обескураженность, саморазрушение.

«Смешить» – радость, счастье, экстаз.

«Страшить» – боязнь, ужас, отвращение, тревога и т.д.

В романе «Обыкновенные люди» показаны эмоциональные слои при описании депрессии Конрада:

«Чтобы подняться утром, нужен стимул. Какая-то вера, что ли. Маячок на бампере, если хотите... Валяясь в постели, он рассматривает стены комнаты, размышляя, что случилось с его коллекцией счетов. Пропали куда-то... вместо этого стены голые. Недавно окрашенные. Бледно-синий. Цвет тревоги. Тревога – синяя; хотя нет, серая. Ему известны все ее оттенки. Он говорил Кроуфорду, что они будут сидеть на краешке его постели и стыдить его, обездвиженного...»

В моей практике, когда я не нахожу в герое эмоциональных слоев, я часто рекомендую писателю пройти по всей истории и понять, что чувствует каждый герой в каждой сцене. Хотя не стоит описывать все эти эмоции в сценарии, их понимание может создать более богатый характер и более глубокую сцену.

Отношения отражают мнения, точки зрения и особенно наклонности героя в определенной ситуации. Они углубляют и определяют характер, показывают, как герой смотрит на жизнь. Романы в особенности отражают субъективные отношения. Писатель может и должен взглянуть на мир глазами своего героя.

В романе «Свидетель» мы можем понять чувства Рэйчел во время похорон ее мужа, Джейкоба.

«Рэйчел Лэпп, сидя на стуле прямо перед гробом, спиной к священнику, внимательно слушает проповедь и пытается ею утешиться. Отпевание у амишей – что-то вроде праздника. Вид христианской победы. Но Рэйчел трудно собраться с духом и держать себя в руках. Даже если покойный прожил долгую и счастливую жизнь, как это часто бывает у амишей, смерть по-прежнему мрачна, и Рэйчел это мучает до такой степени, что никакая проповедь не может ее успокоить».

Панихида рассматривается с точки зрения Рэйчел, давая читателю понять ее отношение к смерти. Этот короткий абзац также передает тот дух мятежа, ибо Рэйчел не видит смерть так как другие амиши. Это в свое время заставить ее совершить ряд «неамишевских» поступков, вроде визита к ее сестре в Балтимор, желания задержать повторный брак, и даже танца в амбаре с Джоном Буком.

Герои взаимодействуют друг с другом, с самими собой, с ситуациями, и особенно с проблемами. В эпизоде «Мама сказала/ Мама Said» комедийного сериала «Мерфи Браун/Murphy Brown», написанном Дайан Инглиш/Diane English, мать Мерфи приезжает в городок, и с каждым в городке у нее складываются какие-то отношения.

Когда Мерфи представляет мать своим сотрудникам, они показывают свое отношение к Мерфи через удивление.

ФРЭНК

Твоя мама? Вау, Мерф. У тебя есть мама.

Мать Мерфи, Эйвери, раскрывает себя с помощью рассказа о своем муже.

ДЖИМ

Скажите, миссис Браун. Мистер Браун с вами?

ЭЙВЕРИ

Нет. Мистер Браун в Чикаго, с женщиной вдвое моложе его. Мы развелись пятнадцать лет назад. Я получила дом и кучу денег. Он получил кучу белья и бесконечный асфальт хайвея.

Визит матери — повод для Мерфи раскрыть свои отношения с ней.

МЕРФИ

Если бы мы обе составляли список любимых вещей, визиты друг к другу заняли бы место после поедания натошак целой головки вонючего сыра.

Корки раскрывает свой характер через некие идеальные в ее представлении отношения матери и дочери.

КОРКИ

Какие ваши планы? Это ваша первая ночь вместе.

ЭЙВЕРИ

Полагаю, Мерфи будет не против присоединиться ко мне за ужином... а потом я вернусь в отель.

КОРКИ

Отель?... Мерфи! Ты позволишь матери остаться в отеле?

У Фила, бармена, свои отношения с Эйвери.

ФИЛ

Дамочка чертовски отлично выглядит... у нее шикарные лодыжки.

Наконец, у Эйвери свои, особенные отношения с дочерью.

ЭЙВЕРИ

Ты – мое наибольшее достижение. Но когда-то давно я потеряла тебя и так и не смогла вернуть. Наверное, это для тебя открытие – твоя мать совершила ошибку.

Дайан Инглиш считает отношения ключом комедийных и драматических ситуаций. «Мы часто спрашиваем, какие отношения может принести герой в ситуацию? Если отношения непонятны, сценарий получится плоским и безвкусным. Все самое остроумное в сценарии приходит из обостренных отношений, которые возникают из перипетий».

«Мы писали сцены с Майлсом и Мерфи. Он должен попытаться убедить ее обратиться к юристам, а не заниматься этим самой. Когда мы написали первый вариант, получилось довольно скучно. Майлс не показывал своего отношения. Он просто передавал информацию, и в этом не было ничего занятного. Мы не могли найти в этой ситуации отношений, и решили эту сцену тем, что у Майлса новая стрижка. Он пытается убедить Мерфи встретиться с адвокатом, а она все это время просто смотрит на его волосы. Он стесняется, зная, что его прическа выглядит ужасно, и пытается сделать вид, что это не так. В сцене появились отношения – у нас получилась комедия и герой, представляющий собой что-то большее, чем если бы он просто выложил информацию на стол».

УПРАЖНЕНИЕ: Поразмышляйте над отношениями и их перспективами из последнего фильма, который вы видели, или книги, которую читали. Вы верно понимаете точку зрения героя в фильме относительно его идей, философии, ситуаций? Обдумайте другие фильмы. Вы понимаете, что чувствует Карен Бликсен насчет африканцев в фильме «Из Африки»? Вы понимаете чувство справедливости, присущее Джеймсу Бонду? Вам ясны перспективы любви Гарри и Салли? Вы знаете, что думает Ретт Батлер о Гражданской войне?

Хотя история не всегда прямо показывает отношение героя к чему-либо, она должна быть рассказана так, чтобы вы могли это понимать.

Ценности, исповедуемые героем, могут быть возможностью для писателя выразить то, во что он верит. Иногда эти ценности, философии, верования соответствуют герою, но не обязательно отражают точку зрения писателя.

В одной из сцен «Свидетеля», приведенной ниже, показаны личные ценности Рэйчел и ее отношение к оружию в доме, которое перекликается с отношением амишей к насилию:

Рэйчел заходит в комнату после того, как Джон Бук показывает свой револьвер маленькому Сэмюэлю.

РЭЙЧЕЛ

Джон Бук, пока вы находитесь в этом доме, я настаиваю, чтобы вы уважали наш образ жизни.

ДЖОН

Хорошо. В этом доме. Спрячьте это куда-нибудь в безопасное место. Где он не найдет его.

Эта сцена следует за аналогичной между Сэмюэлем и Элаем. Элай проповедует ценности сообщества Хэмишей:

ЭЛАЙ

Оружие – этот пистолет в руке – создан, чтобы отнимать человеческие жизни. Ты бы смог убить другого человека?

Сэмюэль смотрит на пистолет, стараясь не встречаться взглядом с дедушкой. Элай наклоняется вперед, церемонно протягивает руки.

ЭЛАЙ

То, что ты берешь в руки, ты принимаешь в свое сердце.

Сэмюэль демонстрирует некоторое неповиновение.

СЭМЮЭЛЬ

Я смог бы убить плохого человека.

ЭЛАЙ

Только плохого человека. Понимаю. А разве на плохих людях написано, что они плохие? Ты способен заглянуть в их сердца и понять их испорченность?

СЭМЮЭЛЬ

Я могу видеть, что они делают. Я видел это.

ЭЛАЙ

И увидев это, ты станешь одним из них? Зло переходит из одного в другого, из одного в другого...

Он обрывает себя, склоняет на мгновение голову. Затем сверлит мальчика суровым взглядом, и, впечатавая ладонь в столешницу, продолжает с нажимом:

ЭЛАЙ

(продолжает)

И потому изыдите от них и отделитесь, гласит Господь!

(указывая на пистолет, продолжает цитату из послания Коринфянам)

И не прикасайтесь к нечистому!

Множество фильмов утверждают, что за иные ценности стоит бороться и даже умереть. «Силквуд/Silkwood», «Китайский синдром/The China Syndrome», «Индиана Джонс» вращаются вокруг героев, исповедующих определенные ценности.

Многие фильмы рассказывают о героях в их кризисные моменты, перед необходимостью морального выбора, когда заявленные ценности противостоят их собственной жизни.

«Клуб «Завтрак»/Breakfast Club» показывает четырех людей, пытающихся разобраться в себе. «Путешествие Нэтти Ганн/Journey of Natty Gann» рассказывает о кризисе, который заставляет девочку начать поиски своего отца. В фильмах «Без злого умысла/Absence of Malice» и «Обвиняемые/The Accused» мы видим героев, которые учатся быть честными на протяжении истории.

В «Обществе мертвых поэтов/Dead Poets Society» рассматривается ценность, обозначенная латинским афоризмом «Carpe Diem» – «лови момент, и так ты познаешь саму суть жизни».

Помимо этих жизненных тем, существуют иные движущие силы, которые руководят героями. Поиски прощения, стремление к примирению, тоска по любви или дому – все это есть во многих фильмах, начиная от «Шейн/Shane» и заканчивая «Рыбкой по имени Ванда». Включение ценностей в характеры отдельных героев вовсе не означает, что эти герои должны обсуждать их вслух. Наоборот, вы показываете их ценности через их поступки, конфликты, отношения.

ДЕТАЛИЗИРУЕМ ХАРАКТЕР

Если вы одарили своего героя эмоциями, вовлекли его в особые отношения и наделили определенными ценностями, вы получите многомерного героя. Но пришло время для следующего шага, который сделает героя оригинальным и уникальным. Добавим деталей!

Поведение – то, как люди делают те или иные вещи – обозначает разницу между двумя людьми, которые могут быть одинаковыми внешне или по кругозору. У людей есть отличительные характеристики, крошечные детали, которые делают их своеобразными и особенными.

Если бы я делала список некоторых деталей, касающийся моих друзей и знакомых, он бы включал:

Человека, который говорит «ты знаешь» и «точно» в каждом предложении;

Тридцатилетнюю женщину, которая таскает двух плюшевых зверьков в сумочке, и делает фигурки оригами в качестве подарков тем, с кем она встречается;

Тридцатипятилетнего мужчину, который никогда не носит деловые костюмы из неконформистских предубеждений;

Сорокалетнего мужчину, у которого всегда и везде фоном играет джазовая музыка;

Женщину-бизнесвумен, которая известна среди друзей благодаря своим серьгам необычной формы (в виде бананов, фламинго, какаду и бумерангов).

Некоторые из самых запоминающихся героев прославились благодаря подобным деталям: Мерфи Браун ломает толстые карандаши, когда нервничает; Индиана Джонс боится змей и всегда носит свою любимую шляпу; Арчи Банкер (Archie Bunker, герой популярного в 70-е в США ситкома «Все в семье/All in the Family» – Прим. переводчиков) ласково называет своего зятя Тупицей.

Детали могут относиться к действиям, языку, жестам, любимой одежде, манере смеяться, необычным манерам в определенных ситуациях.

Такие детали часто возникают из человеческих несовершенств. В книге «Сила мифа/Joseph Campbell and the Power of Myth» Джозеф Кэмпбелл говорит: «Писатель должен быть верным истине. И это убийственно, потому что единственный способ описать человеческое бытие правдиво – это описать его недостатки. Совершенный человек неинтересен... несовершенства милы. Совершенство скучно, оно бесчеловечно. Пуповина человечности – это то, что делает нас людьми – не сверхъестественное и не бессмертное... несовершенство, борьба, жизнь... вот что привлекает».

Мы видим эти человеческие недостатки в таких широко освещенных критиками фильмах, как «Рыбка по имени Ванда» (Кен заикается), «Секс, ложь и видео/Sex, lies and videotape», (главного героя изводят мысли о всякой чепухе), и «Когда Гарри встретил Салли». В этом последнем фильме, сценарий к которому написан Норой Эфрон, Гарри рассказывает об уникальных деталях, которые составляют личность Салли.

ИНТ. НОВОГОДНЯЯ ВЕЧЕРИНКА – НОЧЬ

ГАРРИ

Я долго думал. Все дело в том, что я люблю тебя... люблю, когда ты умудряешься простудиться при двадцати градусах за окном. Люблю, когда ты тратишь целый час, чтобы заказать сэндвич. Люблю эту маленькую морщинку вот здесь, когда ты смотришь на меня как на придурка. Люблю вдыхать запах твоих духов на своей одежде, после того как мы проведем целый день вместе. Люблю тебя, потому что ты тот человек, с кем я хочу поболтать перед сном. Нет, новогодняя ночь тут ни при чем. Я пришел сюда ночью, потому что ты поняла, что хочешь провести с кем-то остаток жизни, и начать этот остаток жизни как можно скорее.

УПРАЖНЕНИЕ: Вспомните ваших друзей и знакомых. Какие маленькие детали отличают их и делают их запоминающимися? Какие из этих деталей милые? Какие раздражают? Какие вы бы могли привнести в своего героя?

РАЗБОР ПРИМЕРА: «ЗВОНЯЩИЙ В ПОЛНОЧЬ/MIDNIGHT CALLER»

Премьера «Звонящего в полночь» состоялась осенью 1988-го года. Автор сериала, Ричард Ди Лелло/Richard Di Lello, обсуждает создание сложного характера Джека Киллиана:

«Я всегда начинал с имени героя. Я провожу несколько дней за написанием списков имен. Я полагал, что Джек – мужчина лет тридцати. В его предыстории/бэкстори я хотел прописать основные события в его жизни, которые заставили его бросить работу полицейского и появиться в другом месте в качестве ночного радиодиджея. Я думал, что убийство его партнера как причина было бы наиболее экстремальным. Я боялся, что это слишком сильно, сильнее, чем может принять зритель, но потом понял, что этот момент тьмы, когда невозможно повернуть время вспять, и впрямь необходим».

«В пилоте есть несколько кратких сцен, из которых видно, что Джек потерял себя, искал утешения на дне бутылки и отрезал себя от остального мира. Героиня Дивон Кинг/Devon King возрождает его. Она дает ему шанс сойти с того распятия, к которому он сам себя пригвоздил».

«В принципе, Джек типичный коп. Этаким синий воротничок. У него нет высшего образования. В конце концов, вы не должны оканчивать бизнес-школу Гарварда, чтобы стать офицером полиции. Он любит спорт и рок-н-ролл».

«Его эклетичное мировоззрение отличает его от остальных и делает его чувствительным к миру. Он читает современную литературу – я всегда представлял, что он фанат Джека Керуака и Реймонда Карвера. Киллиан пытается сформировать свою собственную философию. Он – не сознательный интеллектуал; скорее, уличный интеллектуал. Он руководствуется инстинктами. Он стреляет с бедра и совершает кучу ошибок. Но он разительно отличается от остальных копов, которые становятся законченными циниками. Они блуждают во мраке своей работы и, в общем-то, теряют человечность. Но Джек всегда был исполнен сочувствия и заботы о других людях. Возможно, он не в состоянии справиться с большинством собственных проблем, и потому компенсирует это тем, что решает другие. Он не может организовать собственную жизнь, найти стабильные отношения, но он всегда может помочь вам и скажет, как поступить в трудной ситуации».

«Думаю, он понимает, что многое в его жизни уже ушло и многие возможности упущены. Он более эмоционально экспрессивен, чем большинство копов – он не стоик или угнетенный – но он не любит это в себе; он бы предпочел быть немного круче. Но он отзывчивый, его злит напыщенность в других людях, лицемерие, несправедливость и прочая нечисть. Его бесит необходимость иметь дело с бюрократией. Ему нравятся простые вещи – хорошая еда, музыка Элвиса Пресли, посещение Чикаго Кабс (Chicago Cubs –

профессиональный бейсбольный клуб, выступающий в Главной лиге бейсбола/ MLB – Прим. переводчиков.)».

«Он точно одиночка, но он бы предпочел не быть одиночкой. Его любимая больна СПИДом, и он ненавидит того уroda, который ее заразил. Его эмоциональная жизнь все еще теплится».

«Киллиан работает по своим собственным моральным принципам, в своей системе ценностей. Его человечность – самое важное в этом шоу. Его отношение к происходящему всегда гуманистическое, но иногда маскируется налетом черного юмора. Джек, несомненно, выполняет свою функцию – помочь зрителю разобраться с его миром. В финале каждого шоу Джек сдает отчет о том, что он услышал за этот час. Я всегда хотел, чтобы он был героем, но иного рода героем. Его подведение итогов показывает, что он человек мысли в той же мере, что и человек действия».

ПРИМЕНЕНИЕ НА ПРАКТИКЕ

Поскольку большая часть работы над героем исходит из наблюдений, писатель всегда «в процессе поиска и тренинга». В качестве упражнения изучайте характеры в аэропорту, продуктовом магазине или у себя на работе. Задайте себе следующие вопросы:

Если бы я описывал этого героя широкими мазками, каким было бы это описание?

Чего можно ожидать, сказав правду этому человеку в той или иной ситуации?

Вы представляете парадоксы, которые могли бы сделать характер интереснее?

Потом, когда вы рассматриваете главных героев своей истории, спросите себя:

Есть ли смысл в моих героях? Я показал тот ряд качеств, которые должны иметь мои герои?

Что делает характеры моих героев интересными? Убедительными? Обворожительными? Непредсказуемыми? Что их отличает?

Совершают ли порой мои герои неожиданные поступки? Эти парадоксы противоречат доминантам характера, или же они углубляют моих героев?

Чем озабочены мои герои? Все ли их ценности понятны? Ценности показаны через действия и отношения, или герои твердят длинные монологи?

Понятно ли, что чувствуют мои герои? У каждого героя показан широкий спектр эмоций, или он повторяет одну и ту же?

Раскрывают ли отношения характер героя?

Процесс создания героя – постоянный. Даже если вы не пишете в данный момент, вам нужно хранить в памяти подробности, изучать реальность для вдохновения и идей. Как говорит рекламный режиссер Джо Сидел-Майер/Joe Sedel-Maier: «Я всегда начинаю с реальности. Если я чему-то подражаю, я подражаю жизни».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Барри Морроу считает, что создание героя похоже на работу художника или скульптора: «Это как лепка из комка глины, или резьба по дереву. Вы не сможете достичь глубинных слоев, пока не снимете кору». Лепка вашего героя занимает шесть этапов:

С помощью наблюдения и опыта вы формируете представление о характере героя.

Первыми широкими мазками определяете характер.

Определяете доминанту характера героя, и таким образом его характер приобретает смысл.

Добавляете причуды, нелогичности, парадоксы, которые делают героя обворожительным и убедительным.

Эмоции, ценности и отношения углубляют характер.

Детали делают героя уникальным и особенным.

Глава 3. СОЗДАНИЕ ПРЕДЫСТОРИИ

Когда вы впервые встречаете человека, вы задумываетесь, какой была его жизнь до вашей встречи? Вы когда-нибудь задавались такими вопросами:

Откуда он родом? Почему он переехал в ваш город?

Почему она выбрала именно эту работу? Где она работала раньше?

Сколько они уже женаты? Где они встретились?

Нам интересно узнавать прошлое людей, потому что мы знаем, что за каждым их решением стоит интересная история. Некоторые из этих историй рассказывают об интригах («Ее просто заставили уехать из города»), или о любви («Они повстречались на обзорной площадке Эйфелевой башни во время учебы во Франции»), или о коррупции («Политик украл деньги правительства и купил дом в Калифорнии»). Текущая жизненная ситуация является результатом решений или событий в прошлом. Уже сделанный выбор определяет последующий выбор в будущем.

Все романы и сценарии фокусируются вокруг какой-то конкретной истории, назовем ее «основной историей». Это та история, которую хочет рассказать нам автор. Но поведение и характеры героев в основной истории predeterminedены их прошлым. Прошлое включает душевные травмы и психологические кризисы, важных людей в их жизни, хорошее или плохое отношение к ним других людей, детские мечты и цели, и, конечно же, влияние на них общества и культурных особенностей.

Предыстория дает нам два разных типа информации. Первый тип – прошлые события и влияния, которые оказывают непосредственное воздействие на построение истории. Такие фильмы и книги, как «Сибил/Sibyl», «Три лица Евы/The Three Faces of Eve», «Гамлет/Hamlet», «Обыкновенные люди» и «Гражданин Кейн/Citizen Kane» содержат очень важную предысторию, которая predeterminedляет основную историю. Зрители и читатели, а также и сам автор должны знать об этих прошлых событиях, чтобы понимать всю историю произведения.

Иногда предыстория – часть биографии героя. Возможно, зрители никогда о ней не узнают, но автор должен ее знать, чтобы создать характер героя.

Воображение автора дает жизнь героям и наделяет их характеры определенными чувствами и жизненным опытом. Предыстория помогает автору разобраться, какие именно чувства и опыт играют ключевую роль в создании объемного героя.

СКОЛЬКО ИНФОРМАЦИИ О ПРОШЛОМ ГЕРОЯ ВАМ НУЖНО ЗНАТЬ?

Многие актеры основательно прорабатывают предысторию героя перед тем, как взяться за роль. Знаменитый актер, режиссер и преподаватель Константин Станиславский рекомендовал актерам написать биографии для своих героев. Лайош Эгри/Lajos Egri в книге «Искусство драматургии/The Art of Dramatic Writing» рекомендует авторам делать то же самое. Биография героя может включать следующую информацию:

ФИЗИОЛОГИЯ: возраст, пол, осанка, внешность, физические дефекты, наследственность.

СОЦИОЛОГИЯ: социальный класс, работа, образование, домашняя жизнь, религия, политические взгляды, увлечения, развлечения.

ПСИХОЛОГИЯ: сексуальная жизнь и моральные принципы, стремления, разочарования, темперамент, отношение к жизни, комплексы, способности, уровень интеллекта, личностные особенности (интроверт, экстраверт).

Карл Зауттер комментирует этот подход: «Существует опасность написать биографию героя на целых три листа. Я не прошу авторов полностью отказаться от этого, но биографию потом придется выбросить в мусорную корзину. Напишите ее и запомните

написанное, но дайте и другим элементам появиться вместе с героем. Во многих отношениях герой буквально рождается у вас на глазах. Любой может придти с трехстраничной историей героя, и вы найдете в ней много полезных и нужных элементов, которые можно использовать позже. Но это не все».

Сценарист, режиссер и продюсер Франк Пирсон/Frank Pierson («Собачий полдень/Dog Day Afternoon», «Хладнокровный Люк/Cool Hand Luke», «В стране/In Country») добавляет: «Все, что вам нужно знать о герое, это то, что нужно актеру, чтобы сыграть сцену. Важны чувственные воспоминания. Неважно, что случилось с ними, главное – что они при этом чувствовали. Если надо задать вопросы, то не спрашивайте у героев, в какую школу они ходили, работали ли они на фабрике, и была ли их мать властной женщиной. Нужно задавать следующие вопросы: Когда вы сильнее всего смущались? Вы когда-нибудь чувствовали себя дураком? Что было самым плохим в вашей жизни? Вас когда-нибудь рвало на публике? Вам нужно ухватить эти эмоции, потому что именно их герой приносит в сцену, и именно они придают оттенок его действиям».

Предыстория разнится для каждого героя. Биография сама по себе не сможет дать вам нужную информацию. Если вы пишете «Гамлета», то неважно знать, в какие игры он играл в детстве или с кем дружил. Если вы пишете «Скрипача на крыше/Fiddler on the Roof», то как раз эта информация может оказаться ключевой.

Для многих авторов процесс создания предыстории начинается с разработки героя и написания основной истории. По мере написания они осознают, что им не хватает информации о герое. Или они вдруг обнаруживают, что их герой выдает совершенно неожиданные реакции на события или других людей. Или, возможно, они не знают, как мог бы реагировать их герой в определенных обстоятельствах. Предыстория создается путем задавания самому себе вопросов «что» и «почему» о своем герое.

Почему Карен Бликсен отправилась в Африку? Что в ее жизни в Дании заставило ее переехать?

Почему Алекс из «Рокового влечения» так сильно хотела выйти замуж за Дэна и родить ему ребенка? Какое влияние привело ее в возрасте тридцати шести лет к помешательству?

Почему Бет из «Обыкновенных людей» так боится чувств? Какой она была, когда ее дети были маленькими, и она не могла держать все под контролем?

Что в прошлом Мерфи Браун привело ее к алкоголизму?

Почему Брюс Уэйн стал Бэтменом?

Узнавание предыстории героя – все равно, что знакомство с прошлым нового друга. Информация о прошлом углубляет отношения. Колман Лак так описывает предысторию в своем понимании: «С

самого начала считайте жизнь своего героя многогранной, грани которой еще нужно рассмотреть. Как будто вы узнаете жизнь своего дедушки. Вы будете просто сидеть и слушать набор фактов из его жизни или зададите ключевые вопросы, чтобы понять суть его характера?»

Создание предыстории – это процесс исследования: сначала задаешь вопросы о своем герое, а затем идешь дальше в прошлое, чтобы выяснить, что такого там произошло, что могло повлиять на поступки и решения героя в настоящем.

Когда Билл Келли и Эрл Уоллес писали «Свидетеля», то Билл удивлялся, почему в жизни Джона Бука не было женщины. Он спросил об этом Эрла, и вдвоем они постарались найти ответ.

«Джон Бук был немного загадочным, – говорит Билл, – казалось, у него не очень много опыта романтических отношений, поэтому я спросил Эрла: «Почему так?», и Эрл ответил: «Ну, потому что у него нет на это времени, он очень занятой». Тогда я сказал: «Брось, Эрл, я знаком с двумя самыми занятыми копами в Лос-Анджелесе, и у обоих полно времени на отношения с женщинами, и оба женаты». На что Эрл мне ответил: «Ну, все-таки он тоже не ханжа», и это помогло мне понять героя. В сценарии Джона Бука разрабатывал в основном Эрл, а когда я приступил к написанию текста, мне пришлось добавить еще деталей к портрету этого героя. Постепенно, я превратил его в замкнутого, не склонного к любовным отношениям человека, который все время задавал слишком острые вопросы, чем и отпугивал женщин. Возможно, Рейчел была всего лишь третьей женщиной в его жизни, включая его сестру».

Джеймс Дирден так объясняет характер Алекса Форреста («Роковое влечение»): «У Алекса был роман с женатым мужчиной старше ее по возрасту, который закончился за полгода до начала основной истории. Она думала, что он женится на ней, но этого не случилось, и она пребывала в депрессии. Сначала в фильме была сцена, рассказывающая об ее одиночестве и об этом романе, но затем мы ее вырезали».

Не всегда предыстория раскрывается в основной истории. В приведенных примерах сценарист использовал предысторию, чтобы лучше понять характер героя, а не для основной сюжетной линии. Курт Людке объясняет: «Я думаю, мы недостаточно прорабатываем предысторию. Я ни разу не слышал, чтобы авторы написали полную предысторию до написания самого сценария. Вам кажется, будто вы знаете все о герое, но когда начинаете писать, то обнаруживаете, что в некоторых ситуациях реакции героя вам непонятны. Иногда сцена выглядит слишком плоской, частично потому, что все действия героя предсказуемы. Порой я спрашиваю себя: «Что если он не поступит так, как большинство других людей в этой ситуации? Что если она скажет, не то, что ожидают, а прямо противоположное?». И иногда, один раз из четырех, находится интересный ответ. В этом случае надо глубже исследовать предысторию героя».

ЧТО РАСКРЫВАЕТ ПРЕДЫСТОРИЯ?

Предыстория помогает нам понять поведение героев. Иногда она дает нам информацию о прошлом героя, позволяющую понять его психологию в настоящем.

В «Роковом влечении» во время пробежки по парку Дэн падает на землю и притворяется мертвым. Это действие приоткрывает предысторию Алекс.

АЛЕКС

Ты поступил отвратительно.

ДЭН

Ну, прости меня. Я просто дурачился.

АЛЕКС

Мой отец умер от сердечного приступа. Мне было семь, и это случилось прямо у меня на глазах.

Этот обрывок информации помогает нам понять поведение Алекс. В результате потери самого главного мужчины в своей жизни в раннем возрасте, она не доверяет мужчинам и одновременно чувствует свою зависимость от них. Эта травма, если он действительно умер у нее на глазах, способствовала развитию у нее чувства страха и надвигающейся беды. Хотя Алекс через пару минут отрицает смерть отца, Дэн узнает, что это правда. Важное происшествие в детстве объясняет, почему Алекс ведет себя именно так.

В пьесе «Опасные связи» маркиза говорит, как ее социальное положение обуславливает ее отношения.

ВАЛЬМОН

Я часто задаюсь вопросом, как вам удалось стать собой.

МЕРТЕЙ

У меня не было выбора, не так ли? Ведь я женщина, а женщинам приходится быть гораздо изобретательнее мужчин. Вы можете погубить нас, едва вам в голову взбредет такая фантазия. И все чего мы добьемся, открыто обвиняя вас, – лишь поднимем ваш престиж. Да, мне пришлось стать собой и не только, мне пришлось придумать пути отхода, о которых никто и не догадывался, даже я сама. Мне надо было научиться быстро импровизировать. И мне это удалось, ведь я всегда знала, что рождена господствовать над вашим полом, чтобы отомстить за свой. Когда меня вывели в свет, я уже поняла, что та роль, которую мне навязали – быть тихий и делать что велено, давала мне прекрасную возможность внимательно слушать – не то, что говорили мне люди, и что обычно не представляло интереса, а то, что они пытались скрыть. Я старалась быть беспристрастной. Я учила самых ярких моралистов, как произвести впечатление, философов – как найти свои собственные суждения, а писателям помогала увидеть, что мне

сойдет с рук. В конце концов, я заняла подобающее место в обществе, чтобы оттачивать свои умения».

В романе Джудит Гест/Judith Guest «Обыкновенные люди» мы понимаем стремление Бет все контролировать, узнавая ее предысторию. Она поясняет ее неспособность справиться с горем после смерти сына.

Мы получаем эту информацию со слов Кельвина:

«Он (Кельвин) еще помнил то время их жизни, когда она (Бет) была словно в ловушке. Двухлетний Джордан и ползавшая вокруг него десятимесячная Конни совершали настоящий разгром к их крошечной квартирке. «Первые пять лет прошли, как в тумане!» – он слышал, как она весело говорила об этом на вечеринках. Но он хорошо помнил эти годы и одну сцену: напряженную от ярости фигуру Бет, пока она оттирала со стен следы, оставленные детскими пальчиками, и как она плакала из-за разбросанных игрушек или еды, сброшенной на пол с детского стульчика. У него не получалось злиться на нее. Как-то раз он наорал на нее, чтобы она, наконец, забыла о своей уборке. Она взбесилась, накричала на него и упала на кровать в истерике. Все должно было быть идеальным, неважно, как тяжело это ей давалось, всем им, и неважно, что в этом перфекционизме не было никакого смысла».

Предыстория может рассказать нам, почему герой боится любви (возможно, из-за прошлой травмы) или почему он стал циником (возможно, из-за смерти любимого человека). Она объясняет нам мотивы, действия и чувства. Она показывает нам, что определенное воздействие в прошлом может сформировать определенную личность в настоящем.

СКОЛЬКО ИНФОРМАЦИИ О ПРОШЛОМ ГЕРОЯ ВАМ НУЖНО?

Многие авторы совершают ошибку, включая слишком много информации о прошлом героя. Используя флешбэки, голос за кадром или сны, они перегружают сценарий ненужной информацией о прошлом, а не концентрируются на настоящем.

По-настоящему драматическая ситуация всегда и только всегда происходит в настоящем – сейчас. Прошлое никогда не будет настолько драматичным, даже если оно может объяснить поведение героя в настоящем.

Карл Зауттер говорит: «Нам нужно понимать, как герой действует в настоящем, и вы, как сценарист, знаете, почему он так поступает – из-за какого-то события в прошлом. Но вам не нужно объяснять это зрителям и тем более – показывать».

Рассказывая зрителям все о прошлом героя, можно пропустить действительно важное – откровения героя в настоящем. Не надо много говорить о предыстории. Скучны и невнятны герои, сидящие и рассказывающие о своем прошлом. Длинные монологи, флешбэки и

экспозиция, долго повествующая о предыстории, могут стать смертельно нудными, отбрасывая историю назад, а не подводя ее к будущему.

Помните метафору с айсбергом? Десятью процентам предыстории нечего делать в сценарии, но автор должен ее знать. Зрителям достаточно знать лишь то, что поможет понять характер героя и слегка намекнет о его прошлом через поступки в настоящем. Чем богаче предыстория, тем богаче мир героя.

Обычно предыстория уместна, когда детали прошлого выясняются мало-помалу в коротких диалогах. Как показано в предыдущих примерах, предыстория должна проявляться очень тонко и выверено, чтобы расцветить и усилить основную историю.

ПРЕДЫСТОРИЯ В РОМАНАХ

Помимо сценариев, предыстория используется и в романах, хотя может быть представлена в другой форме. Подбирая материал для этой книги, я пригласила на обед четырех романистов из Санта-Барбары, чтобы обсудить с ними способы использования предыстории в книгах. Поскольку они также преподают писательское мастерство, то смогли дать конкретные рекомендации, как для новичков, так и для опытных писателей.

Леонард Терни: «Писатели XIX века почти всегда начинали романы с предыстории, то есть с детства героя. У них было много времени на исследование характера героя, поэтому романы и были такими длинными. Этот подход вряд ли применим в современных условиях. В современных романах рассказывается скорее об основной истории, которая строится, как сценарий фильма: история начинается до того, как выясняются детали прошлого героев. Большинство современных романов кинематографичны».

Деннис Линдс/Dennis Lynds, автор «Кастрата/Castrate» и «Почему девушки ездят в дамских седлах/What counts is the story you're telling», который работает под псевдонимом Майкл Коллинз/Michael Collins: «Значение имеет лишь та история, которую вы хотите рассказать. Предыстория должна органично вливаться в вашу историю. Когда я пишу книгу, то думаю, что знаю прошлое, но когда что-то случается в настоящем, я тут же говорю себе: «Мне надо изменить прошлое».

Когда мы говорим о предыстории, мы иногда ведем себя так, будто она существует. Но она рождается в нашем воображении. Будучи писателями, мы просто переносим свои мысли на бумагу, и дальше можем манипулировать ими. На примере глины – это как придавать форму и очертания герою. Мы его совершенствуем. Предыстория не важна, пока в ней не появляется нужда в какой-то момент, но никак не ранее».

Шелли Ловенкопф/Shelley Lowenkopf, автор таких детективных романов и триллеров, как «Город надежды/City of Hope» и «Любовь

льва/Love of the Lion», говорит: «Когда вы поймете, кто ваши герои и чего они хотят, а также определить их отношения друг с другом, только тогда можно начать придумывать предысторию. Предыстория должна вписаться в основную историю с черного хода. При работе с предысторией я постепенно наполняю биографии героев по мере продвижения романа. Детали прошлого не важны, пока вдруг не понадобятся. Необходимо понять, что случилось раньше, и как это прошлое событие повлияло на мотивацию героев в настоящем. Не надо вести повествование в хронологическом порядке».

Гейл Стоун: «Когда вы впервые садитесь за книгу, то можете быстро запутаться, ведь столько всего надо держать в уме. Очень часто вас будет сопровождать смутение и жалость к себе. Поэтому, как начинающему автору, вам нужно как можно лучше знать предысторию, так как именно это знание играет роль подушки безопасности. Потом, по мере вашего профессионально роста, вам не придется так глубоко копать в прошлое. Когда станете маститым писателем, вам нужно будет знать лишь несколько конкретных фактов про героя, а затем вы поймете, кто на самом деле есть ваш герой, придумывая для него все новые и новые ситуации. Я не хочу знать все о герое, пока не начну писать, потому что мне нравится эта искра, этот проблеск понимания, которые часто случаются в процессе написания».

ПРЕДЫСТОРИЯ В ТЕЛЕСЕРИАЛАХ

Некоторые телесериалы («Дорогой Джон/Dear John», «Остров Гиллигана/Gilligan's Island», «Беглец/The Fugitive», «Деревенщина из Беверли-Хиллз/Beverly Hillbillies») начинаются с короткой вставки с предысторией, так как зрители должны знать, что произошло, чтобы понимать ситуацию. Другие сериалы черпают идеи для основной истории и развития героев из предыстории. Сюжет некоторых серий концентрируется вокруг человека из прошлого героев. Как и в фильмах, герои сериала определенным образом реагируют на текущие события в результате некоего происшествия в прошлом. Чем больше деталей из прошлого, тем больше возможностей для создания объемного характера героя, который сможет привлекать внимание зрителей неделю за неделей.

Колман Лак рассказывает, почему Роберт Макколл из сериала «Уравнитель» был многомерным героем: «Герой сериала должен содержать в себе потенциал, из которого можно брать свежие идеи. Роберт Макколл работал в ЦРУ. Он был одним из лучших агентов в мире, но оставил эту работу. Сейчас она ему совершенно отвратительна, она его приводит в ярость. Эти факты создают целый ворох вопросов, и именно на них нужно найти ответы. Эта та путеводная нить, что ведет тебя к сюжетам для будущих серий».

Сериал в дальнейшем развивает эту тему, вводя в сюжет героя из прошлого Макколла по прозвищу Контроль, который, будучи настигшим Макколла возмездием, дал сценаристам возможность исследовать характер главного героя.

«У Макколла и Контроля очень сложные взаимоотношения. Когда у вас такой глубокий и многомерный герой, как МакКолл, очень здорово ввести в сюжет еще одного героя, который принесет с собой целый мир их общего прошлого. Они знали друг друга много лет, поэтому можно переключать их то на любовь, то на ненависть, и многие другие чувства, составляющие основу для конфликта и взаимодействия».

В «Детективном агентстве «Лунный свет» сценаристы исследовали неизвестные области из прошлого Дэвида, чтобы углубить его характер. Карл Зауттер объясняет: «В одном из сезонов мы выяснили, что Дэвид был женат. Это открытие имело смысл и позволяло сконструировать серию. Основная часть этой предыстории вскрылась по мере написания сценария.

Эта информация выплыла в качестве интересного поворота. Мы удивились, поняв, что у него есть бывшая жена. В обсуждении мы выяснили, что развод был очень болезненным, поэтому Дэвид вел себя так, будто ее и вовсе не существовало. Получилась отличная серия, в которой неожиданно появляется бывшая жена, и зрителям понятно, почему они до этого о ней не знали».

В КАКИХ СИТУАЦИЯХ НУЖНО РАССКАЗЫВАТЬ ПРЕДЫСТОРИЮ?

Хотя и не нужно детально знать прошлое героя, есть определенные ситуации, когда предыстория необходима.

Если характер героя претерпевает сильные изменения в настоящем, часто надо дать немного информации об его прошлом, чтобы объяснить его поступки и решения.

Во многих фильмах Чарльза Бронсона предыстория объясняет, почему герой хочет мести – обычно из-за нераскрытого преступления в прошлом, в котором власти не смогли найти виновного. Во многих фильмах Сильвестра Сталонне и Чака Норриса предыстория поясняет, почему герои рискуют своей жизнью ради какой-то миссии. В таких фильмах, как «Карате-пацан/The Karate Kid» и «Любовь Мерфи/Murphy's Romance» мы узнаем из предыстории, почему герои решили переехать в другое место. В пилотной серии «Уравнителя» предыстория рассказывает, почему Роберт Макколл решил сменить работу.

Перелом в жизни не наступает просто так, а является результатом некой ситуации в прошлом. Если герой совершает странные или необычные для себя поступки, то предыстория может объяснить такое поведение.

Если типичная домохозяйка в вашей истории вдруг не с того ни сего решает провести несколько месяцев, расследуя преступление, то лучше дать объяснение этому в предыстории, которое поможет ответить на вопрос, почему она взялась за это и почему надеется найти преступника там, где полиция села в лужу.

Конечно, можно показать преступление в основной истории, а ребенка или любимого мужа героини сделать жертвой, дав, таким образом, моральные предпосылки для участия в расследовании. Но даже в таком случае нужно рассказать в предыстории, что она изучала юриспруденцию в институте и хорошо знала все процедуры; или, что она была яркой любительницей детективных историй; или, что она была членом ассоциации «Международная Амнистия» с ярко выраженным чувством справедливости; или, что ее отец был полицейским; или, что мать была жертвой преступления, которое так и не раскрыли.

Вся эта информация о прошлом может объяснить поведение, не типичное для героя. Если герой – полицейский, расследующий преступления, то вряд ли стоит пояснять это. В случае домохозяйки потребуется гораздо больше объяснений ее мотивации и последующих поступков.

УПРАЖНЕНИЕ: Придумайте героя, который в начале истории решает поехать в Индию в поисках редкого индуистского артефакта. Какие факты из прошлого героя вам бы хотелось узнать? Сколько и какой информации нужно знать зрителям? Что вам надо знать о мотивах героя? Им движут личные или профессиональные интересы? У него есть определенные навыки или таланты? Это какая-то особая ситуация: жизненный кризис, соревнование или задание? Почему герой отправляется в путешествие именно сейчас? Как изменится предыстория, если она будет происходить в 1920 году или 1820?

РАЗБОР ПРИМЕРА: «МЕРФИ БРАУН»

Сериал «Мерфи Браун» впервые вышел на экраны 14 ноября 1988 года. Первые слова в пилотной серии, которые мы слышим о Мерфи Браун – предыстория. Мы узнаем, что Мерфи возвращается из оздоровительного центра Бетти Форд, где лечилась от алкоголизма. В недавнем интервью Дайан Инглиш объясняет, почему предыстории было уделено столько внимания: «Лечение Мерфи в центре Бетти Форд указывает на нее, как на ее увлекающуюся личность с дурными пристрастиями, и это многое объясняет. Значит, она будет совершать неожиданные поступки, можно сказать, она – человек со странностями. Встречая ее в день возвращения из центра, мы видим, как она незащищенной от окружающего мира проходит через испытания. Об этом весь пилот – испытание и становление героини».

Первое, что мы узнаем о Мерфи – ее недавнее прошлое. Оно дает толчок не только развитию ситуации, но и углубляет характер героини.

«В первой серии мы обнаружили, что она была невероятно успешной. Еще до того, как она войдет в комнату, я хотела немного рассказать о ней, но так, чтобы это не исходило от нее, поэтому сцена начинается с того, как остальные герои обсуждают ее. Однажды она отказала Уоррену Битти. Она раньше курила и пила. Я хотела нарисовать портрет широко известной личности, которая

плевать на всех хотела и которая, возможно, постоянно создавала проблемы, но, тем не менее, ее все любили. Это бы подготовила вас к тому, что эта героиня должна вам понравиться, и вы с интересом будете следить за ней.

В одной из серий мы ввели ее бывшего мужа, за которым она была замужем пять дней. Это еще больше рассказало о жизни Мерфи в шестидесятые, когда она повстречала этого парня. Они оба были радикалами и весьма импульсивными людьми, поженились, а через пять дней все было кончено. С тех пор она стала совсем другой, поэтому сама мысль о том, что она сможет увидеть его через двадцать лет, страшно взволновала ее. Это вызвало в ней целую бурю вопросов: Я все еще привлекательна? А он тоже еще привлекателен? Что он подумает о моей теперешней жизни? Что я теперь продалась с потрохами?

В другой серии мы использовали флешбэк, чтобы показать, как Мерфи устраивалась на работу. В этой серии она и Фрэнк проходят собеседование в 1977 году для работы в журнале «FYI». В этой серии вы видели ее на грани – она пила, курила, носила всклокоченные волосы и шляпу в стиле Энни Холл (Annie Hall – начинающая певица, героиня одноименного фильма Вуди Аллена, 1977г. – Прим. переводчиков), кроссовки, и отрицала, что вообще нуждается в работе, отказываясь вести себя принятым в обществе образом».

Предыстория полезна не только главному герою. В «Мерфи Браун» ее также используют, чтобы углубить других героев: «Я думаю, нам хотелось бы узнать побольше о Джиме Дайале, каким был его брак, есть ли у него дети, какова его личная жизнь за пределами офиса, и вообще, что он за человек в свободной обстановке. То же самое с Корки. У нее южные корни – нам хочется узнать об этом тоже побольше. Нам хочется знать больше о прошлом Майлза. Как он устроился на эту работу в 25 лет? Из какой он семьи? Они им гордятся или нет? У него есть братья и сестры? Мы подумываем в одной из серий ввести брата на год старше Майлза, который станет ухаживать за Мерфи.

Нам также хочется узнать отца Мерфи. Он в разводе с ее матерью и женат на женщине намного младше себя. Сейчас у них восьмимесячный младенец. Мы надеемся сделать серию, где они навещают друг друга. Так как Мерфи до этого была единственным ребенком в семье, то это привносит новую динамику в сериал. Сейчас у нее появился сводный брат, а ее мачеха является ее ровесницей или даже младше.

Я думаю, что вы определяете характеры героев, ставя их в ситуации, которые приносят новую динамику. Герой не может просто стоять и рассказывать о своем характере. Для этого нужна конкретная внешняя форма выражения. Лучший способ развить характер героя – создать конфликтную ситуацию, на которую они будут сильно реагировать, и по этой реакции вы поймете, что они за люди».

В случае «Мерфи Браун» предыстория помогла раскрыть и углубить характер главной героини, а также создать сильные связи между героями.

ПРИМЕНЕНИЕ НА ПРАКТИКЕ

При написании предыстории для вашего героя, спросите у себя следующее:

Моя работа с предысторией – это процесс исследования? Я позволяю предыстории постепенно проявляться, а не навязываю герою факты из прошлого, которые могут не иметь отношения к самой истории?

Когда я вписываю предысторию в основную историю, достаточно ли я осторожен в том, чтобы использовать только абсолютно необходимую для истории информацию? Я грамотно вставляю предысторию небольшими порциями в нужных частях сценария, а не подаю ее одним или двумя большими блоками?

Рассказываю ли я предысторию как можно более коротким и понятным способом? Могу ли я сформулировать одно предложение, которое многое скажет о мотивации, реакциях, эмоциях и решениях героя?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Создание предыстории – это процесс исследования. Автору нужно постоянно двигаться то вперед, то назад, задавая вопросы о прошлом, чтобы лучше понять настоящее. Этот процесс длится на протяжении всей работы над сценарием. Предыстория обогащает, углубляет и развивает характер героя. Часто она ключ к созданию правдоподобного и убедительного героя.

Глава 4. ПОНИМАНИЕ ПСИХОЛОГИИ ГЕРОЯ

Вам не надо быть психологом, чтобы понимать, что движет и мотивирует вашего героя. Джудит Гест – писательница, известная психологизмом и глубиной. Однако, у нее очень небольшой опыт в психологии: «Моя подготовка по психологии минимальна. В колледже я прослушала курс – психология девиантного поведения. В результате я обнаружила, что просто очарована человеческим поведением. Я хочу крутить его так и сяк, выворачивать наизнанку и выяснять, почему люди делают то, что они делают и что мотивирует их вести себя так, как они ведут».

Также как создание героя включает в себя создание внешнего героя, состоящего из физических свойств и поведения, оно также требует понимания внутренних движений героя – психологии. Писатель должен понимать, чем живут люди, знать, почему люди делают то, что они делают, хотят того, что они хотят. «Половина писательства – это психология», – говорит Барри Морроу. – «Есть постоянная основа или постоянная целостность поведения. Люди не

ведут себя как попало. Чтобы поведение было целостным, вы должны знать, как люди ведут себя в большинстве ситуаций. Они не действуют без причины. У каждого действия есть своя мотивация и намерение».

Часто, когда мы думаем о психологии героев, мы думаем о ненормальных личностях в фильмах, таких как «Сибил», «Три лица Евы», «Дэвид и Лиза/David and Lisa», «Я никогда не обещала вам розового сада/I never promised you a rose garden» или «Человек дождя». Но внутренние мотивы и бессознательные стремления важны для характера каждого героя, которого вы создаете.

Чтобы понять, как можно сконструировать психологию героя, давайте внимательнее рассмотрим двух героев «Человека дождя»: Чарли Бэббитта и Рэймонда Бэббита. Хотя именно Рэймонд – тот герой, для которого понадобилось проводить специфические исследования, понимание психологии Чарли, по меньшей мере, так же важно, поскольку он двигает историю. В этой главе мы выслушаем мнения авторов проекта: Барри Морроу, который написал эту историю и Рона Басса, который ее переписывал.

«Когда Стивен Спилберг пришел на проект (Спилберг был одним из нескольких режиссеров, планировавшихся для этой картины до Барри Левинсона), мы рассматривали Чарли как аналог аутичной личности», – говорит Рон Басс. «Мы видели фильм историей двух аутичных братьев: одного – клинического аутиста, а другого – с тем уровнем характерных черт аутичной личности, которым могут обладать так называемые нормальные люди. Универсальная история «Человека дождя» – о том, как сложно установить человеческие отношения, которые, тем не менее, необходимы. Мы говорим себе, что можем прожить и без них, и что нам даже лучше без них, и что мы в большей безопасности, скрытые за нашими защитными механизмами. Но мы ошибаемся».

Мы лучше поймем психологию Чарли и Рэймонда, посмотрев на четыре ключевые психологические области, которые определяют внутренний характер. Это личный опыт, бессознательное, типы характера и психопатология. Это – самое, самое важное для создания любого характера любого героя.

Со многим материалом, представленным в этой главе, вы можете быть уже знакомы – интуитивно или из книг по психологии. Понимание этих категорий важно, но так же важно помнить, что герои – это всегда больше, чем их психология. Они создаются не расчетом, а воображением. Знакомство с этими областями может пролить свет на героя. Может помочь вам решить проблемы героя, добавить измерение и ответить на вопросы: «Сделал бы мой герой такое? Сказал это? Отреагировал так?»

КАК ЛИЧНАЯ ПРЕДЫСТОРИЯ ОПРЕДЕЛЯЕТ ХАРАКТЕР

В Главе Три мы рассмотрели некоторые внешние обстоятельства, которые влияют на характер, включая прошлые события. То, как

люди интерпретируют эти события, иногда подавляя их или переопределяя их в зависимости от негативного или позитивного воздействия, которое они оказали на их жизни, так же важно.

Часто дело не в конкретных обстоятельствах, которые определяют психологическую структуру характера, а, скорее, в том, как он или она реагируют на эти обстоятельства.

Когда Зигмунд Фрейд работал над своими психологическими теориями, он открыл огромное влияние, которое события прошлого оказывают на нашу жизнь в настоящем. Они формируют наши действия, наши отношения и даже наши страхи. Фрейд рассматривал травмирующие события в прошлом как причину комплексов и неврозов в настоящем. Он верил, что большая часть отклоняющегося поведения происходит из-за подавления этих событий.

Психолог Карл Юнг понял, что влияние прошлого могло бы быть позитивным источником здоровья, а не зачатками психических болезней. Иногда мы восстанавливаем наше психическое здоровье, когда заново открываем ценности нашего детства.

Многие писатели используют свое понимание детских впечатлений, чтобы помочь сконструировать героя. Колман Лак говорит: «Когда я учился драматургии, только одна область психологии была для меня чрезвычайно важна – понимание ребенка из прошлого. Если есть область психологии, более важная, чем другие применительно к психологии в драматургии, – это понимание, что внутри любого взрослого человека продолжает жить ребенок из его прошлого. И если вы можете понять ребенка из прошлого, вы можете создать критические события из опыта этого ребенка, которые влияют на вашего героя».

В своих исследованиях детства психоаналитик Эрик Эриксон/Erik Erikson нашел ключевые моменты, которые люди должны преодолеть в определенном возрасте, чтобы быть здоровыми, целостными и адаптированными к жизни людьми. Пока эти моменты остаются неразрешенными, они продолжают контролировать развитие личности – временами негативно.

Один из первых моментов, с которым сталкивается ребенок – это доверие. Младенец должен чувствовать себя в безопасности в этом мире, и начинается это с родителей. В случае недостатка доверия, ребенок будет идти по жизни, неспособный доверять другим.

В «Человеке дождя» мы видим и негативное, и позитивное событие из прошлого Чарли. Рон Басс рассказывает об этих ранних впечатлениях, которые изменили способность Чарли к доверию: «Когда Чарли было два года, он жил в доме со своим отцом, который был очень занятым успешным бизнесменом и совсем не обращал на него внимания. Но это не отразилось на Чарли, поскольку у двухлетнего Чарли была любящая, заботливая мать, и был Человек Дождя – его старший брат, которому было шестнадцать или восемнадцать лет, который жил в доме, никогда не выходил на

улицу, обожал его, ублаживал его и пел для него.

Но неожиданно его мать умерла, что было бы невероятно травмирующим событием для любого двухлетнего ребенка – особенно для двухлетнего ребенка, у которого не было теплых, любящих отношений с его отцом. Почти сразу же после этого единственный оставшийся источник любви и комфорта, который у него остался в семье, отсылают из дома и это – очень печальное расставание: «Пока, Человек Дождя, пока, Человек Дождя». И так перед нами – ребенок, у которого вся его эмоциональная поддержка выбита из-под ног в возрасте двух лет».

У Чарли осталось мало воспоминаний о том времени, об этом особенном «Человеке Дождя». Когда он возвращается домой с похорон отца, он неожиданно думает о том особенно друге. Он говорит Сьюзан:

ЧАРЛИ

Мне только что вспомнилось. Знаешь, когда ты ребенок... у тебя бывают... придуманные друзья? Моего звали... как же его звали? Человек Дождя. Да, так. Человек Дождя. Когда мне было страшно, я заворачивался в его одеяло и Человек Дождя пел мне... пел мне часами. Сейчас, когда я думаю об этом, мне, видимо, часто бывало страшно. Боже, как давно это было.

СЬЮЗАН

И когда он исчез? Твой друг?

ЧАРЛИ

Не знаю. Я просто... вырос, наверное.

Если ребенок не нашел доверия в младенчестве, эта проблема останется и в других отношениях на протяжении всей его жизни. И в случае перемен в жизни человека в дальнейшем, вопрос доверия может возникнуть снова.

Когда она писала «Гориллы в тумане», Анна Филэйн чувствовала, что ей нужно лучше узнать навязчивое поведение, поскольку многое в поведении Дайан Фосси казалось обсессивным. Она поговорила с психологом, который спросил: «Где она была, когда ей было одиннадцать? Что она делала в этом возрасте?» Когда Анна глубже погрузилась в исследование биографии Дайан, она обнаружила, что ее мать повторно вышла замуж, когда Дайан была в этом возрасте, и этот брак изменил способность ребенка доверять миру.

«Дайан оставили одну, когда ей было одиннадцать. Думаю, это был первый раз, когда она была оторвана от людей, и ей пришлось быть самой по себе. Она ела на кухне сама по себе. Думаю, ее в своем роде просто запихнули в комнату и держали на расстоянии от ее матери и ее нового отчима. Она научилась быть одна. В этот момент она разучилась доверять людям. Она научилась чувствовать себя более комфортно с животными, чем с людьми. И она не доверяла людям всегда – до самой своей смерти».

Если в раннем детстве нет безопасности, любви и доверия, дети будут испытывать отсутствие поддержки, а с ней – и недостаток веры в себя. Критика может заменить любовь в семье. Когда дети идут в школу, они могут обернуть критицизм против себя, став негибкими, слишком контролирующими себя и ориентированными на внешние правила или они могут почувствовать себя пристыженными и стать непослушными, но мечтающими быть как все. Такая ярость оборачивает либо внутрь себя («Я плохой»), либо наружу («Я вас ненавижу»).

Недостаток самооценки и уверенности в себе повлияет на самоидентификацию. Если детей постоянно критиковать, их самоидентификация формируется тем, что родители думают о них, а не тем, кто они есть на самом деле. Вопрос идентичности становится особенно важным в старшей школе, когда подростки готовятся войти во взрослую жизнь и принимать взрослые решения. Многие фильмы о тинэйджерах фокусируются на самоидентификации. «Рискованный бизнес/Risky Business», «Карате-пацан», «Клуб «Завтрак» и «Милашка в розовом/Pretty Pink» – все они о молодых людях, который пытаются открыть собственные идеи и чувства, часто прямо противоположные ценностям и идеям родителей или традиционному/консервативному обществу.

Эриксон говорит, что дети со здоровым прошлым с большей вероятностью станут самостоятельными. В противном случае, ребенок (а позже и взрослый) будет менее свободным в принятии решений из-за страха критики или отвержения.

В «Человеке дождя» ключевым вопросом последующих лет жизни Чарли было его желание сблизиться с отцом. В его ранние годы Чарли слишком сильно контролировал себя, пытаясь угодить отцу, чтобы добиться его любви.

Рон Басс говорит: «Реакцией отца на Рэймонда – ребенка с отклонениями – было запереть его подальше и обращаться с ним как с каким-то уродцем, не заслуживающим нормального обращения. Но и со своим нормальным ребенком он обращался во многом так же. Ничто из того, что делал Чарли, никогда не было достаточно хорошо. Чарли не мог быть совершенным. У отца был один сын, который был несовершеннолетним, был аутичным, поэтому второй сын должен был быть совершенным и заполнить его жизнь. А его второй сын не был совершенным. Да, он был выдающимся – у него были хорошие оценки, он был красив, но он не был достаточно хорош для отца. Ничто из того, что он мог сделать, не было достаточно хорошо, поэтому отец Чарли считал, что мир задолжал ему своего рода совершенство».

Я не думаю, что Чарли вообще был мятежником в юном возрасте. Потому что он настолько инстинктивно ощущал потребность в отцовской любви и принятии, что чем меньше любви отец давал ему, тем больше Чарли жаждал ее. Поэтому я думаю, Чарли провел свое детство, разбиваясь в лепешку, чтобы быть совершенным для своего

отца. И ничто не было достаточно хорошо для него».

Когда Чарли было шестнадцать, у него был момент бунта – чтобы проверить, будет ли отец продолжать любить его, даже если он будет «плохим». Чарли обсуждает этот момент со своей девушкой, Сьюзан.

ЧАРЛИ

Расскажу одну историю. Всего одну. Знаешь этот кабриолет?.. Его крошку. Его кабриолет и чертовы розы. Машина была для меня под запретом. Это классика, говорил он. Она требует уважения. Не для детей. Десятый класс. Мне шестнадцать. И однажды.. Я приношу домой дневник.. а там одни пятерки.. И я пошел к отцу. Могу я покатать ребят на бьюике? Что-то вроде победного марша. Он говорит – нет. Но я все равно еду. Краду ключи. Угоняю ее.

СЬЮЗАН

Почему? Почему в тот раз?

ЧАРЛИ

Потому что я заслужил это. Я сделал нечто замечательное. В его собственных выражениях. А у него не хватило мужества поступить правильно. И вот мы на Лэйкшор Драйв. Четыре упаковки пива. И нас останавливают. Он заявил об угоне машины. Не то, что его сын взял машину без разрешения. Просто.. угон.

(пауза)

Суд округа Кук. Родители других ребят внесли за них залог через час. Он оставил меня. На два дня. Пьяные блюют. Вокруг одни психи. Какой-то парень пытается трахнуть меня. Дважды. Единственный раз в моей жизни.. я был дико напуган. Готов обделаться со страху.. сердце выскакивает из груди.. страшно вздохнуть. Мне всадили нож в спину.. Это тот..

СЬЮЗАН

..шрам. У плеча.

ЧАРЛИ

Я ушел из дома. И никогда больше не возвращался.

С этим происшествием Чарли выяснил правду – что его отец его не любил.

Рон поясняет: «Так он бросает вызов своему отцу и намеренно ломает свою жизнь. Это центральный момент его жизни – в 16 он уходит из отцовской жизни навсегда. И сделав это, он бросает все те вещи, над которыми он так долго работал – например, колледж. Чарли – умный парень, он мог бы быть где-то молодым яппи-боссом, но ему пришлось восстать против отца и нанести тому удар, отказав ему в удовольствии лицеизреть достижения сына, которые, он знает, его отец хотел бы увидеть. И в процессе бунта против отца он уничтожил собственную жизнь.

Так что вы говорите себе, когда вы умны и хотите от жизни

лучшего? Ваш отец успешен, он – миллионер, и вы провели 16 лет жизни, стремясь к тому же, и вы вовсе не собирались бунтовать против этого. Все это время вы хотели достичь этого и заставить отца гордиться тобой. Так что вы говорите, когда уходите от этого? Вы не можете сказать, что вы намеренно разрушаете себя, чтобы ранить отца – люди не осознают этого на таком уровне.

Вместо этого вы говорите: «Мой отец дурак, и то, что, как я думал, я хотел от жизни – поверхностно и материалистично и фальшиво, и кому нужен этот запрограммированный путь к успеху? Я – лучше, чем когда-либо был мой отец, и я сделаю это быстро, легко и дешево. Я начну сам – я могу это сделать»

Именно этим он и занялся, когда стал предпринимателем. Он был умен и его автобизнес, которым он занимается, возможно, всего лишь последнее предприятие в длинном списке того, чем он занимался. Он – не на вершине славы, он – не неудачник, потому что он настолько чертовски умен, что, даже делая все неправильно, смог добиться умеренного успеха. Но Чарли хочет провала. В глубине души он всегда верил, что его отец был прав. Поэтому, даже ненавидя отца внешне, глубоко внутри он знает, что его отец прав, и когда отец говорит, что он – неудачник, он должен быть неудачником».

Этот недостаток доверия в детстве мешает Чарли Бэббиту любить, уже будучи взрослым.

Эриксон говорит, что взрослый возраст – время для разрешения кризиса близости против изоляции, чтобы научиться близкому общению друг с другом для формирования браков, дружеских отношений и партнерств. Если этот кризис не был разрешен, проблемы недоверия, сомнения, вины могут всплывать в отношениях, препятствуя потенциальному сближению.

«Чарли находится в отношениях без обязательств со Сьюзан», – продолжает Рон Басс, – «с кем-то, о ком ему не надо беспокоиться, потому что она может позаботиться о себе сама. Она не просит его жениться на ней. Она крутая. Она способна бросить его так же, как и он ее, и это – реальные отношения Чарли Бэббитта, которые не требуют обязательств или чего-то реального. Он улыбается. Он очарователен. Он убедил ее, что она ему действительно безразлична, и что это все, что ей нужно. Но если бы не Рэймонд, он мог бы потерять эту женщину два месяца назад и не скучать по ней. Эта перемена, которая начинается в нем в начале пути. Когда он начинает меняться, он осознает, какую чудесную женщину он потерял, и как сильно ему не хочется терять ее. Он звонит, и это трогает ее, поскольку она никогда не видела его таким».

Трансформация Чарли помогает ему воссоединиться с положительными воспоминаниями его прошлого – с его братом. В одном из прекрасных сюрпризов в фильме, Чарли вспоминает, что Рэймонд был его другом из детства, и что между ними была здоровая

эмоциональная связь.

На самом деле, эта история как раз об этой трансформации, говорит Рон: «Есть надежда, что вы выйдете из кинотеатра, чувствуя, что Чарли сможет любить Сьюзан и других, иметь детей и присоединиться к миру заботящихся людей, благодаря тому, что он узнал о себе через свои переживания с братом».

Если этот кризис у Чарли не разрешился бы, он бы столкнулся с другой проблемой – кризисом, который Эрик Эриксон называет «продуктивность или застой». Он происходит, когда человек не использует свои таланты. Иногда это становится кризисом среднего возраста, при котором людям приходится столкнуться с тем, к чему они пришли в своей жизни и чего они сумели достичь.

Когда человек достигает сорока-пятидесяти и старше, случается еще один кризис – «целостность против отчаяния». Это не просто кризис достижений и профессиональных успехов, а, скорее, значений и ценностей. В этой точке люди сталкиваются с вопросом, имеет ли их жизнь значение, есть ли в них глубина.

Последовательность неразрешенных кризисов может привести к отчаянию, алкоголизму, депрессии, даже суициду. «Вердикт/The Verdict» и «Кто подставил кролика Роджера?/Who Framed Roger Rabbit?», несмотря на сильную разницу в жанрах, оба о разрешении кризисов прошлого, столкновении с кризисами в настоящем и приобретенной в результате этого способности заботиться и жить полной жизнью.

УПРАЖНЕНИЕ: Представьте создание истории о будущем Чарли Бэббитте.

Каким он мог бы быть, если бы вы создавали историю о его кризисе средних лет, когда Чарли около сорока и он все еще терпит неудачи, поскольку подсознательно чувствует, что его отец был прав насчет его неспособности преуспеть? Что бы мог сделать Чарли для компенсации?

Каким был бы Чарли в шестьдесят, если бы пытался найти смысл в своей жизни, все еще находясь под контролем отца? Как он мог бы выразить свое отчаянье?

Каким он мог бы быть в эти же моменты, если бы разрешил кризис среднего возраста? Какими могли бы быть его отношения с братом, если бы фильм продолжился в будущем?

КАК БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ ОПРЕДЕЛЯЕТ ХАРАКТЕР

Многие психологи верят, что наше сознание составляет всего десять процентов человеческой психики. То, что движет нами и мотивирует нас, идет больше от бессознательного, которое состоит из чувств, воспоминаний, опыта и впечатлений, которые отпечатываются в нашей памяти с рождения. Эти элементы, часто

подавленные из-за негативных ассоциаций, движут нашим поведением, заставляя нас действовать способами, которые могут противоречить нашей сознательной системе убеждений или нашему собственному пониманию себя.

Многие элементы в наших жизнях, хоть и неизвестные нашему сознанию, движут нашим поведением. Эти силы могут заставлять нас действовать, противореча нашей системе убеждений или собственной идентичности.

У нас у всех были разговоры с людьми, глядя на которых кажется, что они себя понимают. Но когда мы их слушаем, мы чувствуем, что их впечатление от самих себя отлично от того, что думаем о них мы. Женщина может рассказывать нам, насколько она открытый человек, когда на самом деле она постоянно начеку, зажата, закрыта. Мужчина может казаться мягким, но позже он выдает свою жестокую сущность, о которой даже он сам мог не догадываться.

Некоторыми из этих людей может двигать бессознательное стремление к власти, или желание контролировать, испорченность или жестокость.

Люди обычно слабо представляют, как эти бессознательные силы влияют на их поведение. Зачастую это негативные элементы, которые отрицаются или рационализируются. Психологи называют это «тенью» или «темной стороной личности».

Мы видели в новостях ряд примеров бессознательных теней, действующих в жизнях людей. Джимми Своггарт/Jimmy Swaggart – «моралист», которого сломила его отрицаемая сексуальность.

(Телепроповедник-первопроходец Джимми Своггарт (пятидесятник) ежегодно зарабатывал 150 миллионов долларов для созданных им «христианских приходов Джимми Своггарта», а потом решил облить помоями двух других телепроповедников – Марвина Гормана и Джима Беккера. Своггарт рассказал всем о том, что Горман состоит в гомосексуальной связи с членом своей конгрегации, а Беккер изменяет жене. Джим Беккер – супруг известной актрисы и христианской певицы Тэмми Фэй, а по совместительству – директор парка развлечений «Heritage», был еще и ведущим телевизионного шоу «Похвала Господу». Своггарт доложил о том, как Беккет накачал наркотиками и изнасиловал Джессику Хан, которая была его секретаршей, девственницей и поклонялась Беккеру как рок-звезде.

Обо всем этом Своггарт рассказывал зрителям, будучи уверенным, что его самого на чистую воду никогда не выведут. Как же глубоко он ошибался! Марвин Горман решил предпринять «ответные меры» – и раскопал информацию о том, что Своггарт часто пользуется услугами проституток. После этого Своггарт вынужден был уйти из созданной им конгрегации, бил челом Господу по телевидению, прося у него прощения, а затем... был в очередной раз пойман с проституткой – Прим. переводчиков.)

Никсон, президент, выступающий за «закон и порядок», был повержен противозаконными действиями своей администрации. В теневой части бессознательного можно обнаружить ярость, сексуальность, депрессию или, определяя это по-другому, семь смертных грехов похоти, чревоугодия, алчности, уныния, гнева, гордыни, зависти.

Эти бессознательные силы достигают большей силы, когда они подавлены или отрицаются. Неосознанные, они могут заставлять людей делать и говорить вещи против своей воли. Подавляемые, они приобретают больше возможностей втянуть людей в неприятности.

Иногда авторы решают, что эта темная сторона – та сторона, которую они хотят исследовать. Барри Морроу говорит: «Мои истории «Билл/Bill» и «Билл: сам по себе/Bill on His Own» исследовали позитивные человеческие проявления. Я хотел, чтобы «Человек дождя» был об обратном – темной стороне человеческой мотивации, о жадности и алчности, о недалёковидности и нетерпеливости. Чарли – темная сторона меня, темная сторона кого угодно. У меня было ощущение, что даже мать Тереза временами злится. Спорим, что даже Папа Римский становится ужасно нетерпелив, когда ему приходится класть поклоны. Я знаю, во всех есть хорошее и плохое, свет и тьма, инь и янь, и «Билл» был целиком о свете и надежде, а «Человек дождя» – о прямо противоположном».

Исследуя темную сторону вовсе необязательно, что ваша история заканчивается на негативе. «Я поставил себе задачу», – говорит Барри, – «верить в то, что история закончится так же – чувством воссоздания человеческих отношений и собирания по кускам своей жизни, отсеиванием боли и возможностью двигаться дальше».

Чарли не осознает, что его действия и поведение вызваны, в большой степени, его потребностью в отцовской любви и одобрении. Согласно Рону Бассу: «Чарли необходимо быть самодостаточным, отстраниться от боли отвержения. Что движет Чарли – это стремление к отцовской любви, знание, что он ее не получит, знание, что его отец мог быть прав и что он потерпит неудачу. Самые большие проблемы в наших жизнях – те, которые мы повторяем снова и снова, надеясь, что в следующий раз все будет по-другому, что все получится. Его самая большая цель – доказать, что отец был неправ, и все-таки в глубине души он продолжает доказывать его правоту. Он мог бы доказать, что отец ошибался, став успешным, на своих условиях и своим собственным образом, без отцовской помощи или наставлений. Это доказало бы, что он не нуждается в отцовской любви».

Бессознательное проявляет себя в наших характерах через наше поведение, жесты и речь. И эти глубинные побуждения, неосознаваемые героем, в любом случае будут влиять на то, что он делает или говорит.

Хотя все мы принадлежим к одному человеческому виду, мы все не являемся одинаковыми. Каждый из нас проживает жизнь по-своему. У нас разные взгляды на жизнь и восприятие жизни.

Писатели на протяжении веков использовали понимание типов характеров, чтобы помочь нарисовать своих героев.

В Средние века и Ренессанс писатели верили, что физическое тело может быть разделено на четыре элемента, или темперамента, также как физический мир может быть разделен на четыре элемента: землю, воздух, огонь и воду. Эти элементы включали черную желчь, кровь, желтую желчь и лимфу. Темперамент (или тип характера) определялся преобладанием одного из элементов.

Личность, контролируемая черной желчью, был меланхоликом – задумчивый, сентиментальный, переживающий, недействительный. Мрачная нерешительность Гамлета и размышления Жака в «Как вам это понравится» – примеры меланхолического темперамента.

Личность, в которой доминирует кровь, является сангвиником – благожелательная, радостная, влюбчивая. Это темперамент Фальстафа.

Холерическую личность, в которой доминирует желтая желчь, легко разозлить, она нетерпелива, упряма, мстительна. И ревность Отелло, и безрассудность Лира демонстрируют крайности холерика. Флегматичная личность собрана, сдержанна, с уверенностью и спокойной стойкостью, как, например, Горацио в «Гамлете».

Совершенный темперамент – тот, в котором все четыре элемента абсолютно сбалансированы. И напротив, серьезный дисбаланс может вызвать неспособность приспособиться к окружающей среде, безумие.

Брут в «Юлии Цезаре» обладал почти идеальным балансом. Марк Антоний называл его «благороднейший римлянин из всех них»:

...Так лучшие начала в нем слились,
Что миру возвестить сама природа
Могла бы: «То был – человек!»

Ян Флеминг в «Осьминожке» уточняет эти четыре элемента в своем описании пьяного. «Пьяный сангвиник веселится до истерики и идиотичности, флегматик погружается в трясину угрюмого мрака, холерик – дерущийся пьяница с карикатур, который проводит большую часть своей жизни в тюрьме за избивание людей, а меланхолик ударяется в самосожаление, сентиментальность и слезы».

Шекспира интересовали отношения между характерами. Некоторые типы хорошо ладят, поскольку видят мир сходным образом. Другие отношения вызывают конфликт. Например, холерика, который требует

быстрых действий и реакций, будет выводить из себя флегматик, который хочет все обдумать. Сангвинику покажется слишком депрессивным общество меланхолика.

За последние сто лет появилось много новых интерпретаций этих типов личности, и, вам, как сценаристу, знакомство с этими теориями может быть полезно для проявления различий в ваших героях и усиления конфликтов между героями.

Карл Юнг говорит, что большинство людей тяготеют или к экстравертности или к интровертности. Социальные экстраверты фокусируются на внешнем мире, а интроверты сосредотачиваются на внутренней реальности. Экстраверты тяготеют к толпе, легко общаются с другими, любят вечеринки и людей. Интроверты – одиночки, ищущие уединенной деятельности, такой как чтение и медитация. Их центр жизни сосредоточен скорее внутри них, чем вовне.

В драме, как и в реальной жизни, большинство героев – экстраверты. Экстраверты двигают действие и создают конфликт и динамику фильма. Они – люди, направленные вовне, хорошо взаимодействующие с другими и активно ведущие себя в жизни. Но «Человек дождя» доказал, что интроверт может быть мощным героем, в паре с более активным героем, который будет двигать действие.

Рон Басс говорит: «Рэймонд почти наверняка интроверт. Классический аутист не понимает других людей, которые слишком отличаются от деревьев или неодушевленных предметов. Он не понимает, что люди – это люди. Чарли – интроверт в обличье экстраверта. Чарли чувствует себя комфортно в толпе, поскольку чувствует, что может с ней справиться. Он великолепен и обаятелен, но я не думаю, что он действительно получает удовольствие или радость от нахождения в толпе. Его всегда терзает мысль: «Что они хотят от меня, что я хочу от них?» Он – своего рода одиночка в том смысле, что он никогда не делится своими истинными чувствами. Он отгорожен от мира. Его злость – на поверхности, он разговорчив, он агрессивен, и он может взять на себя ответственность, но он не в состоянии поделиться своими истинными чувствами, они скрыты от него так же, как и от окружающих».

Карл Юнг добавил еще четыре категории к интроверту и экстраверту, чтобы углубить понимание типов личности: чувствующий тип, мыслительный тип, ощущающий тип и интуитивный тип.

Чувствующий тип постигает жизнь через чувства. Они настроены на свое физическое окружение – цвета и запахи, формы и вкусы. Они тяготеют к жизни в настоящем, реагируя на вещи вокруг себя. Многие чувствующие типы становятся хорошими поварами, строителями, докторами, фотографами – любое занятие, которое является физическим и сенсорно-ориентированным. Джеймс Бонд, вероятно, был бы отнесен к чувствующим типам – похотливый,

любитель быстрых машин, физической активности и красивых женщин.

Мыслительный тип – прямо противоположный. Они думают ситуациями, вычисляют проблему, берут все под контроль, чтобы найти решение. Они принимают решения, основываясь на принципах, а не на чувствах. Они логичны, объективны, методичны. Мыслительный тип становится хорошим администратором, инженером, механиком, руководителем. Герои с сильными мыслительными функциями включают в себя Перри Мейсона, Джессику Флетчер (сериал «Она написала убийство»), секретного агента Макгайвера (сериал «Макгайвер») и Маркизу в «Опасных связях».

Ощущающие типы обладают чувством взаимосвязи с другими. Они заботливы, способны к сопереживанию, добросердечны. Их чувства зачастую доступны и находятся на поверхности. Учителя, социальные работники и медсестры – часто ощущающие типы. В фильмах и романах к их числу принадлежат Мадам де Торвилль в «Опасных связях», рядовой Эрикссон в «Военных потерях/Casualties of War», Тесс Макгилл в «Деловой женщине».

Интуитивный тип заинтересован в будущих возможностях. Они – мечтатели с новым видением, планами, идеями. Они руководствуются интуицией, верят предчувствиям и живут в предвкушении того, что будет в будущем. Интуиты часто бывают предпринимателями, изобретателями и художниками, чьи идеи иногда приходят к ним в готовом виде. Некоторые грабители банков и азартные игроки – интуиты, живущие предвкушением будущего богатства. Оби Ван Кеноби из «Звездных войн» – интуит, который распознает природу незримых Сил. Сэм из «Привета/Cheers» также интуит – у него всегда есть предчувствие, что он заполучит любую женщину, которую захочет. Даже Гордон Гекко из «Уолл-Стрит/Wall Street» кажется, обладает развитой интуитивной стороной личности, когда планирует и строит схемы.

Эти функции никогда не существуют поодиночке. У большинства людей – две доминантные функции и две подчиненные (иногда называемые «теневыми функциями»). Большинство людей – и большинство героев – стремятся получить информацию о мире вокруг себя через ощущения (прямой опыт) или интуицию. И они обрабатывают информацию либо через обдумывание, либо через чувства.

«Чарли – мыслитель и интуит», – говорит Рон Басс. – «Возможно, он один из тех людей, которые живут прошлым и будущим. Несмотря на то, что он мог бы показаться парнем, живущим гедонистически, текущим моментом, но на самом деле им управляют призраки прошлого, и его подпитывают мечты, что однажды он станет богатым и получит джекпот. И он втягивает себя во всю эту неразбериху – улаживание прошлых долгов от азартных игр – будущими победами. Я не уверен, что он живет текущим моментом».

Понимание этих категорий может быть полезно, чтобы создать героев, которые не похожи друг на друга и действуют по-разному,

а также, чтобы помочь вам создать динамичные отношения между героями.

Зачастую самые сильные конфликты у людей случаются с их противоположностями. Ощущающий детектив может испытывать проблемы с интуитом, который полагается на предчувствия, не основанные на веских уликах. Мыслитель может недолюбливать чувствующего типа за чрезмерную сентиментальность и игнорирование фактов.

Другие боготворят людей, которые выражают их слабейшую функцию. Если у человека плохо с интуицией, он может искать наставника в интуиции, который возьмет на себя эту функцию. Если слабой является мыслительная функция, люди могут искать человека идей.

Нечувствующие типы может потянуть к страстному, моралистическому проповеднику, который отвечал бы за их чувства. Женщины, у которых слабо развита ощущающая функция, особенно падки на бабников или страстные любовные отношения.

В зависимости от конкретной истории, которую вы хотите рассказать, вы можете обнаружить, что вам могут быть полезны другие способы определения типа характера. В книге «Герой внутри/The Hero Within» Кэрол Пирсон/Carol Pearson описывает «шесть архетипов, живущих рядом с нами» как сироту, невинного, скитальца, мученика, воина и мага. Марк Герзон/Mark Gerzon в «Выборе героев/A Choice of Heroes» обсуждает несколько мужских типов характера, таких как солдат, пограничник, наставник. Жан Шинода-Болен/Jean Shinoda-Bolen в своей книге «Богини в каждой женщине/Goddesses in Every Woman» и «Бог в каждом мужчине/God in Every Man» использует образы бога и богини, чтобы помочь понять человеческую природу. Любая из этих книг может быть полезна для углубления характеров героев и понимания разницы между характерами разных героев.

УПРАЖНЕНИЕ: Писательство – это процесс внутреннего исследования. Многие из сценаристов и писателей, проинтервьюированных для этой книги, говорят, что каждый герой, до определенной степени – аспект их самих. Подумайте, с каким типом вы идентифицируете себя – думающий, чувствующий, ощущающий, интуитивный?

Вообразите, как бы вы действовали, будь вы противоположным типом. Если вы ощущающий тип, вообразите себя интуитом. Если думающий тип, представьте себя чувствующим. Как преобладание каждого из этих качеств изменило бы вашу личность? Подумайте о своих знакомых. К каким типам, на ваш взгляд, они принадлежат? Чем они отличаются от вас?

КАК ПОГРАНИЧНОЕ ПОВЕДЕНИЕ ОПРЕДЕЛЯЕТ ХАРАКТЕР

Уверена, вы знаете старое высказывание: «Все мы немножко сумасшедшие, и они – больше чем я». Большинство психологов считают, что граница между нормальным и ненормальным поведением

не слишком ярко выражена.

Если вы пишете сценарий о личности с отклоняющимся поведением, будь то шизофреничное, маниакально-депрессивное, параноидальное или психотическое поведение, вам понадобится громадный объем исследований о сложностях этих личностных расстройств.

Чтобы создать характер Рэймонда Вэббитта, Барри Морроу понадобилось узнать характеристики аутистов, аутичных ученых и умственно отсталых. Барри говорит о том, как он заинтересовался учеными-аутистами: «Каждый год я в качестве волонтера работал некоторое время для Ассоциации умственно отсталых граждан/ Association for Retarded Citizens. Однажды у нас был перерыв, и я почувствовал постукивание по плечу и там – в паре сантиметров от меня – стоял Человек Дождя. Его звали Ким. И он наклонил голову с насмешливым видом и сказал мне: «Подумай об этом, Барри Морроу». Я отступил назад, наклонил голову и подумал о том, что он сказал. И он выглядел в своем роде как какой-то мастер дзена и, к счастью, как раз в этот момент показался его отец, чтобы все прояснить. Он представил меня Киму и сказал, что Ким настолько рад встрече со мной, что из-за этого его слова путаются. На самом деле он хотел сказать: «Я думаю о тебе, Барри Морроу». И тут Ким повернул голову в другую сторону и начал издавать завывающие звуки и начал хлопать руками очень-очень быстро, а потом начал называть какие-то имена.

Я не знал, что это было, но потом я узнал одно имя, которое казалось знакомым, а потом еще одно, и я осознал, что он повторял имена из титров моих фильмов, «Билл» и «Билл: сам по себе» – по порядку. Потом он начал снова с цифр, но они шли так быстро, что казались полной бессмыслицей. И его отец попросил Кима говорить помедленнее и сказал ему, что я его не понимаю. Он сбавил темп, и я понял, что он дает мои телефонные номера за последние восемь или десять лет – снова и снова. Его отец сказал, что он заучивает телефонные книги – просто так. Тысячи номеров. Обычно он запоминает только Желтые страницы, но в моем случае он сделал исключение. Все, что он читает, откладывается у него в памяти. Чем больше вопросов я задавал, тем больше меня поражали ответы, и, казалось, удивительные стороны этой личности бесконечны. Я прилетел домой, и моя голова кружилась от всего этого – и от личности Кима. Я просто знал, что встретил одного из самых необычных существ на земле, и в этом мне повезло».

И хотя Ким был оригинальным прототипом Рэймонда, Дастин Хоффман выбрал другого прототипа для Рэймонда, согласно Рону Бассу: «Дастин провел огромное исследование по классическим аутичным личностям. Он срисовал своего героя с вполне конкретного человека. У этого человека был брат, который не был аутистом, поэтому мы много общались с братом. Он мог имитировать своего аутичного брата, и я начал улавливать ритм, в котором тот жил. Мне нужно было найти способы, которыми он сделает вещи, которые были бы странными и аутичными, но были бы скорее милыми, чем отталкивающими. Вот почему мы использовали идею о списке личных

обид – это универсально, поскольку все мы так поступаем до определенной степени. Это очень человечно. Мы добавили ритуалы – у вас могут быть ритуалы, выглядящие отвратительно и неприятно, но также могут быть и очень миленькие ритуалы. Для двух часов фильма мы выбрали те, которые были очаровательными и интересными, а не отталкивающими».

Понимание патопсихологий важно, когда пишешь такого рода героев. Но некоторые знания об отклонениях в поведении могут быть также полезны, когда пишешь о нормальных героях. У всех нас есть некоторые из этих элементов. Надеясь вашего нормального героя некоторыми из этих характеристик, можно добавить конфликта и интереса.

Дэвид Вильямсон/David Williamson, австралийский сценарист, написавший «Gallipoli/Галлиполи», обладает магистерским дипломом в области психологии. Он считает полезным думать о своих героях в терминах клинических моделей патопсихологии. И хотя он не использует их при создании, он часто возвращается к этим моделям на фазе переписывания, толкая своих героев немного за границы нормального, чтобы создать больше драмы и больше интереса.

Клиническая психология определяет число личностей или типов темперамента, которые рассматриваются как препятствующие психологическому функционированию личности. Вильямсон изображает их колебания следующим образом:

ЭКСТРАВЕРТ

Маниакальный---Параноидальный---Психопатичный или социопатичный

Нормальное поведение

Депрессивный---Шизофреничный---Тревожно-невротичный

ИНТРОВЕРТ

Что же до типов личности, герой с отклоняющимся поведением не всегда полностью попадает в одну категорию. Маниакально-депрессивный психопат колеблется между двумя, также как параноидальный шизофреник. Вы можете перемещаться между этими категориями, чтобы нарисовать в общих чертах нормальных героев, так же, как и динамику взаимоотношений между героями.

Маниакальные типы считают, что им все по плечу. Они выглядят очень оптимистичными, проявляя своего рода эмоциональную эйфорию. Легко возбудимые и часто очень общительные, маньяки легко подвержены эмоциональным всплескам. Они могут быть фривольными и чрезмерно разговорчивыми. Их период внимания очень короток, а порог скуки очень низок. Более того, следуя своим желаниям, они легко растаптывают окружающих.

Герои, которые нормальны, но обладают некоторыми маниакальными чертами, могут быть трудоголиками, ведомыми жаждой успеха. Ими может двигать жадность, как у Гордона Гекко в «Уолл-Стрит» или

вера, что все сработает, и они могут построить новый мир, как у Элли в «Береге москитов/The Mosquito Coast» или убеждением, что они могут делать все, что угодно, как у злодеев в "Супермене". Чарли Бэббитт временами немного маниакален. Рон Басс говорит: «Чарли очень буйный. Он чересчур закрыт, слишком контролирует себя, чтобы быть действительно депрессивным. Не думаю, что Чарли хоть раз сидел без дела и хандрил».

Депрессивные проявления – другая сторона медали. Они как бы консервируют свою эмоциональную энергию. Они подвержены плохому настроению, мыслям о собственной никчемности и приниженности. Некоторые тяготеют к ипохондрии или винят себя, даже когда их вины нет. Герои, которых можно считать нормальными, но которые содержат ряд эти черт – Гамлет, Мартин Риггз из «Смертельного оружия» и Дэвид из пьесы «Странный снег» (позже адаптированной в фильм «Стилет/Jackknife»).

Шизофреничные герои появлялись в целом ряде успешных фильмов. Сразу приходят на ум «Я никогда не обещала вам розового сада», «Дэвид и Лиза» и телемуви «Обещание/Promise». Шизофреники обычно застенчивы, стеснительны, излишне чувствительны и легко смущаются. Они защищают свое эго, избегая прямого конфликта. Они отстраняются, дуются и обычно испытывают трудности в общении. Артура «Страшиллу» Рэдди в «Убить пересмешника» можно считать пограничным шизофреником, а Мэкон в «Туристе поневоле/Accidental Tourist» – скорее, нормальная личность с некоторыми шизоидными характеристиками, вызванными его скорбью от смерти сына.

Параноики верят, что люди хотят их поймать. В результате они склонны к агрессии. Они хотят быть лидерами, иметь власть и престиж в глазах других. Они решительны, упрямы, самоуверенны, закрыты, зачастую, соревновательны, невежественны, тщеславны и хвастливы. Они часто питают безосновательную неприязнь, быстро обижаются и очень чувствительны к личной критике, которая поддерживает их веру в то, что другие их не любят. Многие из героев Чарли Бронсона и Сильвестра Сталлоне проявляют эти черты.

Тревожные невротики беспокоятся обо всем и боятся всего. Их волнует личная безопасность, ужасает парниковый эффект, озоновая дыра, кислотный дождь, насилие и другие реалии жизни. Для них катастрофа таится везде. Они проводят свою жизнь, пытаясь избежать беспокойства. Любимый тревожный невротик для многих киноманов – Вуди Аллен в фильмах типа «Ханна и ее сестры», «Энни Холл» и «Зелиг».

Обсессивно-компульсивный характер – это тоже невротик. Одержимость Алекс противящимся ей Дэном в «Роковом влечении» и навязчивые состояния Рэймонда Бэббитта, которому надо каждый день смотреть «Народный суд» – примеры обсессивного поведения, которое движет героем.

Мы видим социопата (который антиобщественен) или психопата (который психически неуравновешен) во многих фильмах, так же как

и в ежедневных газетах. Это часто злодеи в истории, «закоренелые преступники», люди без морального центра, которые могут быть бесстрашными, не внушающими доверия, озабоченными только своими личными нуждами и самосохранением, без сопереживания другим людям. Как антагонист, социопат или психопат пойдет на все, чтобы воспрепятствовать намерениям протагониста.

Почти все известные роли актеров Эдварда Робинсона/Edward G. Robinson и Джеймса Кэгни/James Cagney, в таких фильмах, как «Белая горячка/White Heat», «Маленький Цезарь/Little Caesar», «Лицо со шрамом/Scarface» фокусируются на социопатах. Социопаты также появляются в «Крестном отце», «Хелтер Склелтере/Helter Skelter» и «Бонни и Клайде».

Драма и конфликт могут идти от отношений между этими героями. Параноикам нужен кто-то, чтобы преследовать их, и агрессивность маньяков будет для них угрозой. Маньяки воспринимают недостаток энергии и драйва у депрессивного типа, как их фрустрацию.

Психопаты не понимают беспокойства невротиков по поводу их страхов.

Если вы пишете ненормального героя, вам, возможно, понадобится провести дополнительное психологическое исследование. Чтение медицинских журналов и книг по психологии, разговор с психологами, возможно, даже встреча или наблюдение за людьми с соответствующими отклонениями будут полезны.

Хотя материал может показаться клиническим, обдумывание героя как личности с некоторыми патопсихологическими тенденциями может добавить конфликта и глубины. Некоторые авторы пытаются сделать своих героев слишком милыми, слишком приятными, слишком святыми, тем самым уничтожая любые грани, которые могут сделать их интересными. Изучение этих категорий может помочь вам придать законченности героям, поскольку даже в самом приятном характере может быть немного безумия.

Барри Морроу говорит: «Проводите ли вы академическое психологическое исследование или что-то изучаете, наблюдая за человеческим поведением, вам нужен достаточно глубокий колодец, из которого вы будете черпать то, что пишете. Вам нужно, чтобы у вас была возможность покрутиться в этом мире странных людей, чтобы понять человеческое поведение».

Романист Деннис Линдс подтверждает: «Человек, который становится писателем, несомненно, уже интересуется психологией и социологией характера. Так же как художнику стоит интересоваться цветом или он не слишком преуспеет как художник, мы как писатели должны интересоваться психологией».

Джеймс Дирден дополняет: «Мы не выходим из дома и не изучаем психологию, когда пишем героя. Возможно, вы надеетесь, что у вас есть представление о том, как устроены люди, но изучая

психологию, вы изучаете ее в общем, а не применительно к конкретным случаям. Вы здесь не для того, чтобы изучать психологию, потому что вы создаете конкретно этого героя. Хорошо, если у вас уже есть общее представление о психологии, которое дает вам возможность создавать характеры. У нас у всех есть психологические знания на самых элементарных уровнях. Возможно, мы не знаем термины, почему мы делаем какие-то вещи или другие люди делают какие-то вещи, но мы все знаем, что если вы жестоко обращаетесь с ребенком, велика вероятность, что ребенок будет жестоко обращаться с другими, когда вырастет. Не надо быть гением, чтобы это выяснить. Это часть опыта. Думаю, поэтому, в конце концов, я возвращаюсь к изучению себя. Если вы знаете себя, вы можете знать других. Пока вы не знаете себя, вы не можете знать других».

РАЗБОР ПРИМЕРА: «ОБЫКНОВЕННЫЕ ЛЮДИ»

«Обыкновенные люди» – психологический роман о мальчике, которого мучает вина за смерть своего брата. Это роман об идентичности, трансформации и перемене. Его экранизация, написанная Элвином Сарджентом/Alvin Sargent выиграла несколько призов Академии. Для целей этой книги мы будем иметь дело с романом, хотя читатели и могут захотеть посмотреть фильм, чтобы увидеть, как эта психологическая информация была адаптирована на экране.

Романист Джудит Гест подходит к психологии с позиций понимания своего собственного опыта, заглядывая в себя, чтобы добраться до ядра характера: «Хотя у меня был только один семестр по психологии в колледже, я собираю газетные вырезки и читаю много книг по психологии. Я не очень много читала Юнга, но я решила, что юнгианская теория наилучшим образом соотносится с моими представлениями. Много из того, что я делаю, чтобы понять психологию – это исследование бессознательного. Я как губка, впитываю разного рода информацию из всех направлений, куда я заглядываю, хоть я и не всегда осознаю, что именно я делаю. Но поскольку это предмет, который меня интересует, мои глаза широко раскрыты все время».

Работа Джудит над психологией ее героев включает в себя понимание их поведения, их отношений друг с другом, их потенциала для изменения. Большинство черт, которыми она наделяет героев, идет от ее интуитивного понимания, почему люди ведут себя так, как ведут. Заметьте, когда она говорит о своих героях, она говорит об их внутренней жизни. Ее интересует не столько их внешнее поведение, сколько то, как они думают, каким они видят мир, отношения между внутренней и внешней реальностью:

«С большинством характеров я полагалась на свое внутреннее чутье того, на что они будут похожи. Когда я разрабатывала доктора Бэргера, я хотела создать психиатра, который был бы лучшим психиатром для Конрада (сын Кельвина). Я думала, каким бы был этот человек? Он должен был бы быть таким же умным, как этот ребенок и обладать отличным чувством юмора, потому что именно

этим способом Конрад борется с миром. И я хотела создать человека, который использует тот же метод общения с миром через юмор, но использует более конструктивно, чем его пациент. Я хотела создать человека, который мог бы смотреть на жизнь с легким сердцем. Не отталкивать от себя реальность жизни и сбрасывать со счетов свои чувства относительно того, что происходит в жизни.

Бет (мать Конрада) похожа на ряд людей, которых я знала. Тут я пыталась создать характер, который был очень сильно ранен, и ее единственным способом справиться с этим, было отрицать это, отдаляясь все больше и больше от реалий своего существования. Она боялась своих эмоций и столкновения с ними. Я думаю, она боялась, что если хоть раз реально взглянет на ситуацию, она окончательно сломается. Это был ее способ держать себя в руках, что не очень-то отличается от большинства людей в мире».

Некоторые из внутренних переживаний героев Джудит Гест она узнавала, когда писала о них. Например, ее отношение к Бет менялось по мере того, как она наблюдала за ней: «Я думаю, когда я впервые начала писать Бет, я ее ненавидела. Я винила ее за то, что случилось с Конрадом. Чем дольше я писала, тем сложнее становилась ситуация и тем меньше я ее винила. Она была такой, как была. Он также был таким, каким был, и он научился быть другим, а она – нет. Она была не способна подняться над ситуацией».

Для романиста передача психологии героя оставляет открытой возможность залезть в голову герою – дать читателю знать, что тот думает и чувствует. С героями Кельвина и Конрада Джудит так и сделала. С Бет она приняла сознательное решение не делать этого:

«Я не думала, что понимание характера Конрада или Кельвина будет таким уж сложным. Поэтому я залезла им в голову, но решила не делать этого с Бет, потому что чувствовала, что даже такая попытка будет слишком сложной. Правда в том, что я не понимаю ее характер. Я знаю, что есть такие люди, и есть причины, почему они ведут себя так, но влезть в ее мысли и попытаться изобразить их казалось мне слишком сложным».

Джудит нужно было понять отношения и потенциал для изменения одного человека ради другого – и как это изменило бы то, что происходило у них в головах. Я спросила Джудит, считает ли она, что Бет могла бы измениться. «Определенно. Я думаю, тут дело во времени. Вот что случилось в этой семье – два человека были готовы к изменениям и один – нет. И когда это происходит, у вас есть выбор. Остаться и ждать или уйти, и она предпочла уйти. Кельвин смог измениться, потому что Кельвин – менее закрытый человек. И его защита дала брешь в результате попытки самоубийства сына – Конрада, а его главной задачей было, чтобы это больше не повторилось, и он собирался сделать все, чтобы убедиться, что этого не произойдет. Кельвин осознал, что попытка

самоубийства Конрада шла от его неспособности говорить о своих чувствах с другими людьми, и даже если бы ему пришлось сидеть на пороге комнаты ребенка и караулить его каждый день своей жизни, он не собирался допустить этого снова.

Я, правда, считаю, что Конрад и его мать больше похожи друг на друга, чем Конрад со своим отцом. Я думаю, это и не позволяло им сблизиться. Они оба боялись жизни и старались держать жизнь на расстоянии. Они оба были перфекционистами. И этот настоящий провал в их жизни – утонувший и пропавший Бак (брат Конрада) – превышал их способность выдержать нечто плохое. Перфекционистов тоже мучает чувство вины, и Конрад был ему ужасно подвержен, хоть это и была не его вина. Он воспринял нежелание Бет справляться с чем бы то ни было, как еще одно доказательство своей вины. Я не думаю, что она ненавидела его или винила его в несчастном случае. Я думаю, скорее ни один из них не мог справиться с этой трагедией, и они похоронили ее, но она всплыла в других проявлениях. Когда Конрад попытался избавиться от деструктивного поведения в своей жизни, он не смог больше выносить его в своей матери.

Я думаю, способом Конрада справляться с вещами всегда были попытки отшутиться и забыть. Вместо того, чтобы противостоять враждебности, которую он встречает в Стилмане (качок), он дерзит ему, что равным счетом ничего не решает. Для меня мерилom его душевного здоровья был момент, когда он в конце концов ввязался в большую драку с ним. Со Стилманом. Это было очень непосредственной реакцией».

Движение в «Обыкновенных людях» – это движение к психическому здоровью и изменению для Конрада и Кельвина, так же как и к поиску смысла в жизни. «Есть вещи, которые просто противоречат здравому смыслу», – говорит Джудит Гест. – «Вы можете сойти с ума, пытаясь выяснить, в чем смысле чего-то. Когда Конрад говорит Бэргеру в финальной сцене: «Разве ты не видишь, это чья-то вина или в чем еще тут смысл?» – Бэргер отвечает: – «Нет никакого смысла, это просто случилось. Да, люди ищут смысл, но поиск смысла может доконать тебя, если это – ужасная трагедия». И Кельвин и Конрад нашли свою подлинную суть. К концу книги их характеры изменяются – и они теперь более объемные, глубокие люди, с прочными отношениями и чувствами – они больше заботятся друг о друге, и, я думаю, они пытаются быть честнее. Они начали входить во взаимодействие с той внутренней сутью, которая заложена в них – и перестали осуждать. В результате всего этого произошло что-то хорошее!»

ПРИМЕНЕНИЕ НА ПРАКТИКЕ

Знание внутренних переживаний героев может помочь создать более сильные и понятные характеры. Для начала, спросите себя:

Какие травмирующие происшествия в прошлом моего героя могли повлиять на его нынешнее поведение? Есть ли хорошие влияния в

прошлом, которые могли бы повлиять на изменения в настоящем?

Какие бессознательные силы движут моим героем? Как они влияют на мотивации, действия, цели моего героя?

На каких типах характеров основаны мой главный и второстепенный герои? Есть ли контраст и конфликт в отношениях этих героев?

Не стал ли мой герой слишком милым, банальным, нормальным? Есть ли у него немного отклонений от нормы? Как эти отклонения вызывают конфликт с другими героями?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Люди всегда нечто большее, чем просто системы. И, тем не менее, есть определенные устойчивые модели поведения и отношений, которые подчиняются психологии. Понимание, что люди одинаковы, если говорить об определенных базовых желаниях, и различны в том, как они реагируют на жизнь, может быть ключевым при создании объемных героев с богатым внешним и внутренним миром.

Глава 5. СОЗДАНИЕ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ ГЕРОЯМИ

Герои со своими уникальными характерами редко существуют сами по себе, чаще они существуют в отношениях. За исключением весьма редкой истории, в которой есть только один герой/характер. Например, «Последняя запись Крэппа/Krapp's Last Tape» (в отечественных изданиях – «Последняя лента Крэппа» – Прим. переводчиков) Сэмюэля Бекетта, или «Дуэль/Duel» Стивена Спилберга, большинство историй – это взаимодействие между людьми. Для многих фильмов и телевизионных сериалов динамика взаимодействия героев бывает столь же важна, как и любое индивидуальное качество характера этих героев.

Романист Леонард Терни обращает внимание на появление нового творческого приема в середине двадцатого столетия: «Пары становятся все более и более важными и в литературе, и в кинематографе. Существует множество историй с участием партнеров: с полицейскими – напарниками, с командами муж-и-жена. Это создает в истории своего рода химическую реакцию, в результате которой возникает новая личность, новая идентичность, что-нибудь новое. Когда вы смешиваете что-либо, двух людей или два предмета, вы получаете новый объект. Люди, образующие пару, отличаются от индивидуума. Это не неосознанно, но пары стремятся вести себя по-другому, чем люди по отдельности».

Некоторые из самых успешных фильмов и телевизионных сериалов построены не на одной, а на двух главных ролях. Среди телевизионных сериалов, построенных на отношениях пар, можно назвать «Привет/Cheers», «Кэт и Элли/Kate and Allie», «Лунный свет/Moonlighting», «Морк и Майнди/Mork and Mindy», «Старски и Хатч/Starsky and Hutch», «Кэгни и Лэйси/Cagney and Lacey» и

«Ремингтон стил/Remington Steele» и это далеко не полный список. Много успешных фильмов полностью выстроены на отношениях героев. Это такие картины, как например «Африканская Королева», «Буч Кэссиди и Санденс Кид», «Адамс Райб», «48 Часов», «Смертельное Оружие» и «Человек дождя».

В историях отношений главное – это бурлящая химическая реакция в отношениях между героями. Индивидуальные характеры предлагают выбор качеств, которые обеспечивают наибольшее «бурление» в отношениях. Больше всего «бурления» происходит при комбинации следующих элементов:

Герои имеют что-нибудь общее, это сводит их вместе и держит их вместе. Это аттракция – влечение, взаимная симпатия, притяжение между героями/характерами.

Между героями существует конфликт, который может разорвать их единство и это обстоятельство позволяет создавать множество драматических и, зачастую, комедийных ходов в сценарии.

Герои имеют противопоставленные качества характеров; они – оппозиционеры. Это создает новые конфликты и усиливает характеры через их оппозицию (противопоставление).

Герои имеют мощный потенциал для того, чтобы изменить друг друга к худшему или к лучшему.

КАК СОЧЕТАТЬ ВЛЕЧЕНИЕ И КОНФЛИКТ?

Конфликт – обязательный элемент почти во всей литературе. Большинство историй основываются на конфликте, что обеспечивает напряжение, интерес и драматизм в истории. Но множество историй – в частности, любовных историй, построены на влечении или симпатии между людьми. В фильмах и романах относительно несложно найти баланс между конфликтом и влечением. Конфликт начинает историю, но, разрешаясь, в конечном итоге, обычно ведет к счастливому финалу.

Но в телевизионных сериалах сбалансировать влечение и конфликт весьма проблематично. Сериалы могут длиться от пяти до десяти лет, в них, таким образом, задерживается развитие и разрешение отношений. Если влечения преодолевает конфликт, и герои сближаются слишком быстро, активная реакция с «бурлением» в сериале прекращается. Если конфликт слишком мощный, а влечение слишком слабое, герои могут стать непривлекательными, и аудитория перестанет их воспринимать. Кроме того это сложно еще и потому, что неестественно разделять героев, особенно, когда энергия сериала зависит от изменяющихся задач этих героев. Нахождение этого баланса превращается в вызов для продюсеров и авторов.

Джеймс Берроуз/James Burrows (соавтор «Привета») объясняет, как авторы столкнулись с этой дилеммой в начале сериала: «Наш сериал

- эволюционирующий сериал. И критики были не в восторге от развития отношений героев Дайаны и Сэма. Мы засыпаем, если отношения Сэма и Дайаны не вышли из стадии заигрывания, это обесценило бы характер Сэма. Вы можете только довольно долго разделять Дайану и Сэма. Очевидно, если он - дамский угодник, он, в конечном счете, переиграет Дайану. Или он - не очень удачливый дамский угодник. Нам понравилось, что это будущее соединение создало новую идентификацию для героев и нам понравилось, что новая идентификация дала нам возможность снова разделить героев».

В таких сериалах, как например: «Кто босс?», «Детективное агентство «Лунный свет» и «Привет» реально совмещались влечения, даже дружба между героями. Совершенно ясно, что они искренне нравятся друг другу на многих уровнях. В совместном интервью Марти Козн и Блэйк Хантер, создатели сериала «Кто босс?» немного рассказывают об общности между Анжелой и Тони:

«Как Тони, так и Анжела консервативны, в смысле того, как они смотрят на жизнь. Они основательные люди - признающие только дом и семью. Они скорее из тех, кто сидит дома перед телевизором и ест попкорн, чем из тех, кто бродит по городу в поисках приключений. Они весьма благосклонны друг к другу».

Мэдди и Дэвид в «Детективном агентстве «Лунный свет» проявляют находчивость в отношениях, потому что их фантазии при каждой перемене чувств не позволяют им выразиться прямо. В сцене из сценария этого сериала Карла Зауттера и Деборы Фрэнк «Эта удивительная работа», Мэдди - призрак, она видит, как бы сложилась ее жизнь, если бы она закрыла агентство два года назад. Альберт - ее ангел-хранитель, ведущий ее через эти события. Дэвид готов жениться на Шерил Тигс, но не может выбросить Мэдди из головы. Но Дэвид не видит Мэдди и не слышит, что она отвечает на его размышления вслух.

ДЭВИД

Я, вот, подумал... Мэдди Хэйз... Как давно я не слышал это имя. Она шлепнула меня однажды. Она была такой лапочкой... Это было что-то... Она была такой классной, сильной. Я восхищался ею.

МЭДДИ

Ты уверен?

ДЭВИД

Она была такой нежной, теплой. Я буквально ощущал это. Держу пари, она была действительно особенной девушкой.

МЭДДИ

О, Дэвид. Что он имеет в виду?

ДЭВИД

Возможно, мы могли бы быть счастливы вместе.

МЭДДИ

Но мы были счастливы вместе... Неужели ты не помнишь того, что было? Диск-жокей, пианист, мой идиотский портрет. Ты ездил ко мне в Буэнос-Айрес, я ездила к тебе в Нью-Йорк. Как ты мог это забыть? Ты даже поцеловал меня однажды в гараже.

АЛЬБЕРТ

Нет, этого не было, Мэдди.

МЭДДИ

Что?

АЛЬБЕРТ

Ничего этого не происходило.

МЭДДИ

Ха?

АЛЬБЕРТ

Все это исчезло в тот миг, когда ты закрыла агентство. Те два года, они просто исчезли.

ДЭВИД

Ах, это сумасшествие. Я сравниваю Шерил с женщиной, которую я даже не знаю.

В другой ситуации это влечение была бы основой сериала, и вы, возможно, увидели бы историю любви пятидесятых, где влюбляются герои, каждый из которых состоит в браке, и имеет малышей. Но для того, чтобы разделить героев внутри развития действия, создаются барьеры. Обычно в этом помогают такие ситуации, как например служебные отношения. Эти взаимоотношения, в которых присутствует барьер работы – служебное сотрудничество ли (как в «Работе по совместительству»), или отношения работника и работодателя (как в «Привете» или «Кто босс?»), потому что при этом, по меньшей мере, один герой осознает проблемы, которые могут возникнуть при совмещении деловых и любовных отношений.

Создать барьер зачастую не так просто. Потому что барьер должен быть достаточно слабым, для того, чтобы любовь и привязанность свободно перемещались через него, но, в то же время, барьер должен быть достаточно сильным, чтобы, по меньшей мере, один из героев понимал значение существования этого барьера. В «Кто босс?» оба героя хорошо представляют значение барьера между ними. Они, возможно, сошлись бы друг с другом, но они не будут спать вместе, потому что живут под одной крышей со своими детьми. В «Привете» Дайана (и позднее Ребекка) вдвойне настроена не развивать любовные отношения с Сэмом.

В этих сериалах герои как бы все время играют с барьером. Обычно это чувствуется, когда герои, как будто играя, почти переходят границы барьера и возвращаются обратно. Впрочем, если такие игры с барьером будут затягиваться, у зрителя может возникнуть

законный вопрос: почему герои столь нерешительны? С другой стороны, если у героев не возникает взаимного влечения, у зрителя возникнет вопрос: почему это два привлекательных человека не испытывают друг к другу симпатии и вообще никаких чувств?

Герои «Работы по совместительству» и «Привета» в конечном счете, пересекают границы такого барьера. Дэвид и Мэдди, Дайана и Сэм в конечном счете все-таки спят вместе.

В 1985-м, на третьем году демонстрации сериала «Кто босс?», герои играют с границей барьера, но снова восстанавливают баланс отношений:

АНЖЕЛА

Ничего не происходит, потому что мы взрослые люди и потому что...

ТОНИ

И потому что мы должны сохранить то хорошее, что было между нами.

АНЖЕЛА

Наверное, это правильно. Хотя это хорошее между нами могло бы стать чем-то большим.

ТОНИ

Оно должно стать чем-то большим, Анжела.

АНЖЕЛА

Да, должно.

ТОНИ

Но тогда наши отношения уже не будут прежними. А я не хочу утратить того что есть.

АНЖЕЛА

И я не хочу это терять.

Хотя подобная ситуация создается для того, чтобы разделять героев, индивидуальные черты характеров героев также важны для такого разделения. Приверженность Анжелы к сохранению пристойности в отношениях рождает вопрос о том, насколько далеко она может зайти с Тони. Интеллектуализм и снобизм Дайаны укрепляют ее в вере, что она выше чувственного влечения к Сэму. Для Мэдди опасение попасть в любовную интригу удерживает ее от приближения к Давиду.

КОНТРАСТ В ОТНОШЕНИЯХ ГЕРОЕВ

Контраст более чем что-либо другое, качественно определяет дуэты героев. Противоположности по-настоящему привлекают, и, противопоставляя два характера двух героев, мы достигаем самой мощной динамики отношений героев. Прекрасные примеры подобных

историй - «Смертельное Оружие», «48 Часов», «Неравная пара/The Odd Couple», «Стреляй, чтобы убить/Shoot to Kill», «Кто-то охраняет меня/Someone to Watch Over Me». При работе над любой подобной историей отношений, следует помнить, что любой тип взаимодействия героев, романтические ли отношения, профессиональное сотрудничество или крепкая дружба всегда должен содержать противопоставление характеров.

Контраст должен выражаться в поведении и отношениях героев. В картине «Полуночная пробежка/Midnight Run» Джорджа Гэлло/George Gallo, поведение и подход к жизни охотника за преступниками Джека и финансового аудитора Джонатана представлены диаметрально оппозиционными. Они контрастируют буквально во всем, в выборе работы, в отношениях с женами, моральном выборе и, даже в еде.

ДЖОНАТАН

Вы знаете, что означает слово атеросклероз? Если хотите, я составлю сбалансированную диету для вас. Почему вы это едите?

ДЖЕК

Почему? Потому что это вкусно!

ДЖОНАТАН

Но это вредно для здоровья.

ДЖЕК

Я знаю.

ДЖОНАТАН

Почему же вы делаете то, что вредит вам?

ДЖЕК

Дело в том, что я об этом не думаю.

ДЖОНАТАН

Но жизнь опровергает эту точку зрения.

ДЖЕК

Я знаю.

ДЖОНАТАН

Значит, вы знаете, к чему ведет ваше поведение, но, при этом, продолжаете делать то, что вредно. Мне кажется, что это глупо, вы так не думаете, Джек?

ДЖЕК

Глупо красть пятнадцать миллионов долларов у Джимми Серрано.

ДЖОНАТАН

Я не думал, что меня поймают.

ДЖЕК

Теперь жизнь опровергла эту точку зрения.

ДЖОНАТАН

Я знаю.

Иногда противопоставляются этнические особенности, материальное или положение и подходы к проблемам. Марти Коэн и Блэйк Хантер описывают эти динамичные противопоставления: «Кто босс?» содержит противопоставление ролевых функций: «Это «белый воротничок» и «голубой воротничок», работающая женщина и мужчина-домохозяин, причем, эти противопоставления работают так же хорошо, как и контрасты Нью-Йорка и Коннектикута или противопоставление белого англосаксонского протестанта/WASP и итальянца. Тони чрезвычайно честен, часто прямолинеен. У него бурный темперамент и склонность к вспышкам гнева. Тони, возможно, вышел бы из себя намного раньше, но Анжела из тех, кто говорит «давайте жить дружно». Анжела стремится заранее обговаривать все ситуации, не лезть в бутылку, будучи чем-то обеспокоенной еще до того, как Тони только собирается взять быка за рога и подойти к сути проблемы. Анжела, как управляющий, как бизнес-вумен держит себя холодно и отчужденно. Ей все равно кто перед ней – клиент или босс, а у Тони нет этого стержня: пока он настраивает себя, она действует.

Тони тоже ориентирован на дом и семью. Но Анжела, по ее собственному убеждению, неважно готовит, и прилагает гораздо больше усилий, чтобы сочетать свою работу с материнством. Тони прямой, сугубо деловой, он строг со своими детьми. Анжела – более консервативная, более заботливая, она больше позволяет своим детям. Она более активна и честолюбива ради самой себя, тогда как Тони честолюбив ради своей дочери. Таким образом, создается контраст в амбициях, в целях, в отношении к детям».

Иногда контраст бывает психологическим. В «Детективном агентстве «Лунный свет» контраст между Мэдди и Дэвидом можно охарактеризовать термином «внутреннее переживание», но можно и описать с помощью внешних характеристик. Конечно на поверхности они – сама противоположность.

Карл Зауттер говорит: «Она – лед, он – пламя. Мэдди – закипает от своих эмоций, тогда как эмоции Дэвида очень вялые и поверхностные. Он более человек настроения. Что больше всего пугает влюбленных, так это то, что кто-то кого-то в конце концов выгонит. Но они подходят к этой проблеме по-разному. Мэдди защищает себя необычным способом, она равнодушна к своей внешности. Дэвид защищает себя с помощью болтовни. Таким образом, мы имеем два характера, которые иногда принимают некоторые обязательства друг перед другом. Обязательства как бы идущие изнутри. И получаем как бы «двухтактные» отношения.

Некоторые из их контрастов неожиданны. Мы сделали серию, где они добрались до разговоров о Боге. И сначала наш выбор, определивший реакцию героев, состоял в том, что Мэдди должна быть очень серьезной и педантичной в вопросах веры в Бога, а

Дэвид, напротив, весьма легкомысленным. Глэн Кэрон/Glenn Caron (создатель серии) сказал: «Нет, давайте наслаивать их друг на друга, создадим для них совершенно противоположные отношения». И он переключил их отношения и сделал Дэвида очень религиозным, по-настоящему верующим в Бога, а Мэдди в религиозных вопросах весьма скептически настроенной. И это сработало гораздо лучше, чем прежний вариант, потому что такое переключение необычно, это не то, чего все ждут от этих героев.

Вы видите, как они по-разному реагируют на клиентов. В одном эпизоде, написанном Деборой Фрэнк и мной, к ним приходит женщина и говорит, что она – эльф. Дэвид мгновенно верит ей, а Мэдди думает, что она чокнутая. Они по-разному относятся к жизни, по-разному в ней ориентированы. В одном эпизоде Мэдди категорически заявляет Дэвиду: «В душе ты не поэт. Ты грубый и необразованный». Дэвид парирует, причем, отвечает по существу: «Что ты имеешь в виду? Надуманный смысл поэзии и произведений искусства, внешнюю сторону всего этого? Твоя романтика и поэзия искусственны и претенциозны. Ты – та напыщенная особа, которая уж точно не станет аплодировать при появлении Питера Пэна».

Здесь контраст уходит в психологию, которая управляет героями. Контраст в психологии дает понимание их эмоциональной жизни, их опасений, их уязвимости. Это открывает героям возможность слышать друг друга, помогает им понять что-то из личного прошлого другого героя.

Даже в короткой рекламе герои часто создаются через контрасты. Иногда эти контрасты связаны с внешним видом и функциями. В рекламе ведерок для охлаждения вина и шампанского Бартлз энд Джеймс/Bartles & Jaumes, созданной безудержной фантазией Хэла Рини/Hal Riney, мы видим двух доморощенных пожилых фермеров-предпринимателей, Фрэнка Бартлза и Эда Джеймса. Они описаны через контрасты. Фрэнк – болтун. У него не закрывается рот, Эд, наоборот, молчаливый парень. Эд – настоящий мозг предприятия. Он намного умнее Фрэнка (например, в разговоре Эд использует банальные слова, но Фрэнк упорно не понимает его) и, более того, в одном рекламном ролике, он становится экспериментатором. Он создает целую научную программу, чтобы определить какие продукты можно успешно хранить в этих ведерках. Эд смог найти только два продукта: кольраби – растение, напоминающее репу, и сладкую кукурузу. Эти герои отличаются даже физически. Эд – высокий и худой, тогда как Фрэнк – крепкий, коренастый мужчина.

Эти рекламные ролики выиграли «Премия Клио/Clio Award» – своего рода рекламный «Оскар» – и сделали Бартлз энд Джеймс самым популярным брендом в своей категории. А Фрэнк и Эд – два национальных типажа – стали самыми узнаваемыми и ассоциируемыми с рекламируемым товаром.

ГДЕ ВЫ НАХОДИТЕ КОНФЛИКТ?

Конфликт часто происходит из-за контрастов между характерами героев. Конфликт может возникнуть из-за различных амбиций, различных побуждений и различного жизненного опыта, различных желаний и целей, отношений и ценностей, которые диаметрально противоположны друг другу.

Иногда эти конфликты психологические. Качества, которые больше всего приводят в бешенство какого-либо героя, качества, которые как бы приходят с его «темной» стороны, подавленных комплексов подсознания (или даже из его Тени – архетипа по Юнгу). Это противоположные качества, которые как привлекают героев, так и отталкивают их.

Иногда конфликт происходит из-за отсутствия четко выраженного намерения кого-либо из героев. Из-за его нерешительности. Недоразумения приводят к конфликту. В сериале «Привет» даже момент первого поцелуя Сэма и Дайаны наполнен конфликтом.

СЭМ

Чего это ты хочешь, Дайана?

ДАЙАНА

Я хочу, чтобы ты сказал мне, чего я хочу.

СЭМ

Я скажу тебе, чего хочу я. Но, я хочу знать, чего хочешь ты.

ДАЙАНА

Не обращай внимания ни на что, не делай из этого проблему. Никто из нас не может просто сказать про очевидное.

СЭМ

Ты права. Так давай скажем то, что очевидно.

ДАЙАНА

О.К. Ты первый.

СЭМ

Почему первым должен быть я?

ДАЙАНА

Мы делаем это снова.

СЭМ

Дайана, только объясни мне одну вещь... Почему ты не с Дерекком?

ДАЙАНА

Потому что ты нравишься мне больше.

СЭМ

Правда? Ты тоже нравишься мне больше Дерекка.

ДАЙАНА

Сэм...

СЭМ

Я забыл свою ревность, потому что мой брат ничто по сравнению с тем, что я слышу последние пять минут.

ДАЙАНА

О, Сэм. Я думаю, что мы здесь для того, чтобы сделать что-то, возможно, что-то большее, ага?

СЭМ

Да. Да. Ты права. Я догадываюсь, что мы сделаем что-то вроде... поцелуя, ага?

И это происходит потому, что отношения Сэма и Даяны – запутанные и невнятные. Именно поэтому сцена поцелуя занимает в сценарии семь страниц обсуждений и споров перед тем, как этот поцелуй, наконец, произойдет.

КАК ГЕРОИ ИЗМЕНЯЮТ ДРУГ ДРУГА?

Нет ничего необычного в том, что исполнительный продюсер или продюсер спрашивает автора: «А изменяются ли и растут характеры ваших героев?» Некоторые самые сильные истории демонстрируют воздействие, которое один герой оказывает на другого героя.

Карл Зауттер говорит: «Холодная Мэдди позволяет себе быть легкомысленнее из-за влияния Дэвида. Он как бы учит ее быть немного теплее внутренне, а она, в свою очередь, учит его быть немного более дисциплинированным. Мэдди делает Дэвида менее ребячливым, более взрослым. А Дэвид прививает Мэдди чувство юмора».

В «Кто босс?» Анжела часто достигала многого и росла в результате влияния Тони, а Тони приобрел больше уверенности благодаря моральной поддержке Анжелы. Создатель сериала говорит: «Тони в начале этого года пошел в колледж. Этого бы никогда не случилось, если он не получил бы толику уверенности, которую дала ему Анжела. Я думаю, что Анжела в свою очередь немного расслабилась. Она научилась на все плевать и стала более теплой».

Тем не менее в телевизионных сериалах, если на протяжении сезона или сезонов характеры героя изменятся, привычность характера утрачивается, и телезритель сразу расстанется с таким героем, который стал для него непривычным и чужим.

Таким образом, в сериалах характер героя никогда не меняется или меняется совсем минимально. Просто между героями продолжают возникать конфликты, и мы постепенно и постоянно узнаем что-то новое о героях сериала.

В фильмах, мини-сериалах и романах конфликты могут быть разрешены и изменения характера героев могут быть завершены в конце истории.

«Человек Дождя» – история двух героев, которые взаимно влияют и изменяют друг друга. С самого начала Рэймонд очень уж ограничен эмоционально, вызов в создании характеров состоял в том, что необходимо было уяснить, сколько изменений может произойти с характерами героев для сохранения реалистичности истории. В фильме использованы все элементы, которые мы упомянули в этой главе: влечения характеров, конфликты, контрасты, и изменение характеров героев.

Барри Морроу объясняет: «Случай сделал их братьями. Это держит их вместе. Их отношения и то, что они оба причастны к наследству Рэймонда связывает их. Фактически в любой другой ход, который можно было бы придумать, будет повторением предыдущего. Возраст, рост, интеллект, дорога, по которой они идут и беседуют, каждая часть их душ стремится пойти в противоположном направлении. Я думаю, что влечения и оппозиция – два непрерывно продолжающихся встречных движения, создающих динамику фильма, и контраст – прямой результат этого. Изменение происходит по причине того, что Чарли очень устал... Шесть дней он провел в автомобиле, это на два дня больше, чем он мог выдержать, и эти два дня сделали его более человечным.

Любопытная вещь происходит в течение дуги действия кинофильма. Рэймонд, в его собственной, неподражаемой манере, начинает расшатывать уродливую сторону Чарли даже через такую простую вещь, как язык. В начале картины Чарли клянет все на свете. Но Чарли в общении с братом становится более человечным, потому что неожиданно сталкивается с тем, о ком вынужден заботиться. Он освобождается от многих грубых черт и становится более чувствующим и любящим».

УПРАЖНЕНИЕ: Проанализируйте ваши отношения с друзьями, возлюбленными, супругами, родственниками. Найдите, какие стороны ваших отношений соответствуют критериям влечения, конфликта, контраста и изменения характеров? Быть может, ваши отношения с кем-либо обладают столь мощной динамикой для вас обоих, что могут стать основой для создания истории?

СОЗДАВАЯ ХАРАКТЕРЫ ГЕРОЕВ, ИСПОЛЬЗУЙТЕ ЭТИ ЭЛЕМЕНТЫ

Вы можете применить эти **четыре** элемента:

- **влечение**,
- **конфликт**,
- **контраст**,
- **изменение характеров героев**,

к любовным отношениям, соперничеству, дружбе, сотрудничеству, вражде – к любому виду отношений героев.

В «Кэгни и Лэйси» множество контрастов между героями добавляет жизни сериалу. Многие контрасты возникают из-за полного несоответствия их характеров:

Крис Кэгни

Она одинокая, бездетная.
Ее жизнь вращает вокруг ее друзей.
Она ориентирована на свою карьеру.

Мэри Бет Лэйси

Она замужем, имеет детей.
Ее жизнь вращается вокруг ее семьи/личной жизни.
Она ориентирована на свою семью.

Некоторые из этих контрастов возникают из-за различного отношения к одним и тем же проблемам:

Крис Кэгни

Она за закон и порядок.
Она сторонник права на аборт, но не верит в возможность аборта для себя.
Она против цензуры, и не сможет подвергнуть цензуре порнографию.

Мэри Бет Лэйси

Она против забастовок.
Она более гуманна в том, что касается прав личности.
Она сторонник права на аборт и сама сделала аборт, и активно защищает право свободного выбора женщин.
Она против порнографии, и раздражена тем, что ее постоянно бомбардируют изображениями, унижающими женщин.
Она никогда не пересекла бы линию пикета.

А некоторые из контрастов возникают из-за отличий в их темпераментах и их эмоциях:

Крис Кэгни

Она находит продолжительную близость затруднительной и живет только короткими связями.
Она легко выходит из себя.
Она – трудоголик и пьет слишком много.

Мэри Бет Лэйси

Она находится в теплых, близких отношениях с мужем.
Она терпелива.
Она находится как бы в состоянии гармонического равновесия в своей жизни.

Заметьте, сколько возможностей развития истории открывают эти примеры конфликтов и контрастов. И поэтому динамика взаимоотношений и различий характеров этих героинь ясна и сильна. Просто просматривая этот список, вы можете видеть потенциал для истории о взаимодействии характеров героинь в том,

как они противостоят атакам на клинику абортот, порнографии, жестокости к детям и так далее.

В самом начале создания характера героя, нуждающегося в динамических отношениях с другим героем, следует помнить о правильных методах работы.

Один из этих подходов – проводить коллективное обсуждение упомянутых выше этих **четырёх элементов**. Это реально и работает для любого вида истории – романа, пьесы, фильма или телесериала. Но этот подход особенно важен в телесериалах, от этого зависит получение всеми участниками сценарного процесса достаточного материала об отношениях героев для того, чтобы продолжать создание новых историй неделя за неделей.

Мозговая атака может также быть так же очень полезна в создании характеров второстепенных героев – для того, чтобы понять, как они взаимодействуют с главными героями.

Мы использовали технику мозговой атаки, когда я проводила семинар для продюсерской и сценарной групп сериала «Макгайвер». Одной из наших задач в этот день было расширение характера героя, который однажды уже появился в сериале, и нам казалось, что он имеет потенциал и его расширение представляет интерес для усиления его роли. Продюсеры чувствовали, что этот характер создаст новое измерение для характера Макгайвера, который, вполне легко мог стать характером, которого слишком много, характером, не имеющим никаких отношений.

Характер, коллективное обсуждение которого мы проводили, был характер Джесси Колтона. План состоял в том, чтобы сделать Колтона как бы оберткой для Макгайвера, и чтобы развивать дружбу между ними на протяжении ряда эпизодов. Актер, играющий Колтона (Ричард Лоусон), присоединился к нам.

Используя те же понятия, которые мы обсуждаем в этой главе, мы провели мозговую штурм контрастов и конфликтов между двумя характерами. Наш список выглядел так:

Макгайвер

Сторонник деревенской жизни

Ответственный

Живет в плавучем доме

Одинокий

Сначала принимает решение, затем действует косвенным, ненасильственным способом

Интроспективный

Разборчив в средствах

Вегетарианец

Любит и защищает природу

Дипломатичный

Колтон

Сторонник городской жизни
Беззаботный и одинокий
Живет в трейлере (он ненавидит жизнь на воде, потому что в воде не может себя контролировать; он умеет плавать, но ему не нравится плавание)
Холостяк, потому что никому не доверяет
Сначала действует, затем думает
Верит в силу оружия
Болтливый, экстраверт
Ест джанк фуд (нездоровую пищу)
Безразличен к природе, выбрасывает мусор, где попало
Прямолинейный

Так как мы продолжали обсуждать характеры героев, это стало важным моментом понимания предыстории Колтона. Частично это моделировалось на собственном опыте Ричарда, что было очень удобно для всех членов группы. Колтон, как и Ричард, служил санитаром в морской пехоте во Вьетнаме. Ричард описал, что мужчины на войне часто считают санитаром близким человеком. Им близок тот, кто перевязывает их раны. Тот, кто им сочувствует, тот, с кем можно поговорить, нежели чем кто-нибудь другой. Когда Колтон покинул Вьетнам, он решил, что никогда впредь не допустит, чтобы от него кто-нибудь зависел. Поэтому он решил в одиночку жить на маленьком острове и остаться холостяком.

Мы развили некоторые идеи из нашего списка.

Колтон вряд ли бы поселился в плавучем доме, как Макгайвер. Потому что плавучий дом не стоит на твердой земле и он не чувствовал бы себя уверенно. Он не понимает чувства ответственности Макгайвера, расспрашивая, почему Макгайвер обременяет себя проблемами других людей. Ему особенно не нравится некрасивая собака, которую после смерти своего друга приютил Макгайвер.

Хотя Маку тоже не очень нравится собака, он заботится о ней. Обсуждение собаки вылилось у нас в обсуждение дуги трансформации обоих характеров. Так как мы проанализировали эффект влияния одного характера на другой, наш новый список включал четыре основных пункта:

Мак понимает, что иногда лучше следовать сердцу и чувствам, а не уму.

Колтон приобретает терпение, начинает понимать, что перед тем как выстрелить, нужно немного подождать. Что иногда полезно сначала подумать, а потом действовать.

Мак получает романтические советы Колтона. Некоторые из них весьма полезны.

Колтон снова учится доверию. Он понимает, что такое игра в команде, что иногда есть вещи, которые нельзя сделать без чьей-либо помощи.

По мере того как мы работали с характером Колтона, углублялось наше понимание характера Макгайвера. Его готовность действовать, уязвимость и предыстория – все стало понятным, более осмысленным, когда мы противопоставили эти элементы его характера таким же элементами характера другого человека. Идеи, которые мы подвергли мозговому штурму, конечно, были только первыми шагами дальнейшего развития характеров героев, которое авторы сделали совместно. Однако мы обнаружили, что сосредоточение внимания на разработке поддерживающего характера стимулирует новые идеи по поводу характера главного героя и отношений между обоими характерами, что может усилить сериал, как цельное произведение.

Чем сильнее динамика отношений между характерами, тем успешнее может быть сериал и тем больше возможностей, что сериал останется в эфире в течение многих лет.

СОЗДАНИЕ ТРЕУГОЛЬНИКА

Обычно отношения формируют характеры двух героев. Случается и так, что в центре внимания оказываются трое – треугольник. Такие отношения динамичные, иногда пугающие, и обычно очень трудные в их решении. Они включают многие понятия, которые мы уже обсуждали – но включая некоторые иные элементы.

«Роковое влечение» и «Теленовости» закручены вокруг треугольников. Анализируя эти фильмы, можно приобрести некоторый опыт в том, как работать с этими отношениями.

Отношения в обоих этих фильмах строятся на контрастах. В «Роковом влечении» Бет и Алекс – контрастные характеры. Одна беззаботная, вторая угнетенная; одна заботливая жена, вторая привыкшая править, госпожа; одна имеет семью, вторая одинока; одна оптимистично относится к своей жизни, вторая отчаявшаяся и относится пессимистично к тому, как складывается ее жизнь.

В «Теленовостях» Том, симпатичный, но при этом не очень умный парень, контрастирует с Аароном, очень умным, который не питает романтических чувств к Джейн. Том чувствует себя уверенно, Аарон наоборот, неуверенный. Том успешен и получает все, что он хочет, пока несчастный Аарон терпит неудачу. Когда Том достигает своей ближайшей цели, то он останавливается.

В треугольнике одна женщина или мужчина ставится перед выбором. Драма треугольника может произойти или в результате трудного решения, или последствий этого решения.

В Первом Акте «Рокового влечения» действие сосредотачивает внимание на альтернативах, стоящих перед Дэном. Он делает выбор:

он хочет на одну ночь остаться с Алекс. В конце Первого Акта он решает больше не видаться с ней. Последствия его выбора становятся основой Второго и Третьего Актв.

В «Теленовостях» Джейн пытается сделать выбор между Томом и Аароном в течение всего фильма. Это история о том, как бывает трудно принять решение. Джеймс Брукс объясняет: «Я хотел написать настоящий треугольник. По мне так настоящий треугольник никогда не помешает. В треугольнике всегда есть, по меньшей мере, один плохой парень или один испорченный парень, или один беззубый парень, или один легкий выбор. Я уверен, что не смогу решить, с каким мужчиной она порвет в этом эпизоде – эпизод непосредственно диктовал бы это решение. В ту минуту, в которую она сблизилась с одним из мужчин, я перенес бы ее к другому. Я никогда не воображал, что не могу привести ее к любому мужчине, но случилось так, как случилось».

Вызов для авторов – исследовать трудность выбора и потенциальную привлекательность обоих вариантов выбора. В «Роковом влечении» выбор героем именно Алекс был ранним, однако это определилось в Первом Акте, так как было совершенно ясно, что Алекс умная, привлекательная женщина. Она более энергична и представляется более веселой, чем Бет. И, конечно, она более сексуально доступна, чем Бет. В Первом Акте была заложена возможность продолжения отношений с Алекс. Дэн сделал выбор, отказавшись от этой возможности. Алекс тоже сделала выбор – бороться за мужчину, которого она любила.

Альтернативы не должны быть ни очевидными, ни слишком односторонними, иначе треугольник разрушится. Если выбор носит также характер морального выбора, это усиливает динамику отношений.

В «Теленовостях», Джейн чувствует, что целостность ее личности разрушится, если она выберет Тома, особенно после того, как она узнает, что он извращает новостийный материал.

В «Роковом влечении» Дэн сталкивается с моральными альтернативами между:

- рассказать ли обо всем жене?
- как остаться честным по отношению к Алекс?
- в чем состоит его ответственность перед обеими женщинами?

Наиболее действенные треугольники получаются, когда каждое действие героя носит преднамеренный и направленный на конкретный объект характер.

Если один герой бездельничает, отказываясь действовать или реагировать, то треугольник пострадает. Треугольник достигает динамики, потому что есть именно три, а не два человека, вызывающих завихрения и повороты в истории.

В «Теленовостях» Джейн никогда не может понять, чего она хочет. Она самоуверенна, одержима работой, чрезмерно, до отвращения умна. Аарон и сам переживает кризис идентичности, не осознавая, что правдивость и устойчивость – это его талант. Он иногда раздражителен, ненадежен, даже противоречив. И Том отказался от борьбы за свою целостность: он менее сообразителен, менее компетентен, и менее заботлив, чем Джейн или Аарон.

Как объясняет Джеймс Брукс: «Мне действительно пришлось тяжело потрудиться, чтобы создать трех ущербных людей, чтобы сделать их реалистичными. Я могу объяснить вам, что не так с характерами героев и что в них действительно глубоко неправильно. Том недостаточно квалифицирован для работы, которую он выполняет. Он не видит никакого смысла и цели в том, чтобы служить кому-то кроме себя, но у него аристократические манеры, благие побуждения и порядочность. Он уверен, что жизнь должна быть веселой и что ответственность начинается и заканчивается дома. Аарон блестящий профессионал, имеет большую склонность к целостности, но обладает изрядной долей интеллектуального снобизма. Он как бы охотится на людей из засады. Джейн на грани навязчивого состояния. Она в плену постоянных глубоких внутренних переживаний, она всегда будет чувствовать себя виноватой перед людьми. Это ее проклятие и оно совершенно естественно. Это такое особое проклятие, заключающееся в том, что она привыкла к тому, что ее мозг работает изолированно от нее. Работает как бы самостоятельно, вместо того, чтобы контролировать себя. Собственно, это своего рода другой вариант навязчивого состояния. Так я размышлял об этих характерах в категориях их недостатков. Но я в то же время постоянно пытался выяснить, что делает кого-нибудь из них героем? В чем их особые качества? Я думаю, что мы знаем наши слабости. Я думаю, что мы можем целиком ощутить брэнность нашей личности и нашего воображения, но, чтобы понять героическое в человечестве, необходимы долгие размышления об этом».

Недостатки характеров героев зачастую служат катализатором истории. Естественно, что осторожность Дэна смотрится как недостаток его характера. Джейн из-за ее собственных недостатков должна принимать решения в срочном, аварийном порядке.

Оба эти треугольника очень крепки, потому что характеры героев в них сложные, с их собственной внутренней борьбой, с их собственным эмоциональным напором, с их собственными замыслами.

Часто недостатки и проблемы героев выявляются, потому что, по меньшей мере, одним из героев управляет теневая сторона его или ее личности.

Дэн в «Роковом влечении» – совершенно обычный, счастливо женатый мужчина – типичный хороший парень. Теневая сторона его личности вот в чем: Дэн склонен к обману, он скрытный, похотливый. Эта темная сторона не относится к счастливо женатому, верному, семейному мужчине. Именно эта темная сторона влечет его к Алекс.

Алекс с виду воспринимается, как привлекательная, энергичная, сексуальная, сделавшая карьеру женщина. Она не осознает, что ею управляют чувство неуверенности и отчаяние, которые извращают ответные чувства Дэна к ней.

Когда мы создаем треугольник, то обычно одним из характеров в нем (возможно, более чем одним характером) будет управлять тeneвая сторона. Хотя это не так очевидно в «Теленовостях», но, совершенно ясно в ряде историй с треугольниками – таких как, например, «Призрак оперы» и «Опасные связи».

В «Опасных связях» мадам де Торвиль чрезвычайно добродетельна, но ее темная сторона (чувственность и желание) толкают ее на связь с Вальмонтом. Достаточно необычно то, что тeneвая сторона Вальмонта – это добродетель. Это редкий случай, потому что, обычно тeneвая сторона ассоциируется с темной или негативной стороной личности. Но слово «тeneвая» терминологически означает то, что находится «в темноте». Иными словами, подавленная сторона личности. В случае с Вальмонтом он обладает врожденной порядочностью. Она – его способность чувствовать и дарить любовь была подавлена, и это именно то, что разбудила в нем мадам де Торвиль. Явная, осознанная сторона его личности обманчива, управляема; бессознательная сторона вмещает и любовь, и сочувствие, и заботу.

Треугольник укрепляется, если один из героев что-то скрывает от других героев.

Мотивы тоже могут быть скрытыми: Бет не знает, что Алекс активно стремится увести у нее мужа. Действия могут быть скрытыми: Джейн не знает, что Том мошенничал с новостийным материалом. Отношения могут быть скрытыми: Бет не знает о влечении Дэна к Алекс. Джейн не знает, что Аарон влюблен в нее.

Иногда, то, что скрыто – какое-либо качество психологии характера героя, которое управляет историей и героем, не известно даже герою. Алекс очевидно не осознает власти собственного отчаяния над ней. Она из-за искаженного восприятия отношений, не осознает своих собственных планов в отношении Дэна. Ее бессознательное еще больше усложняет историю.

Эти скрытые качества, внутренние ли или внешние – содержат потенциал для того, чтобы привести характеры героев к кризису. Важный момент в таком типе историй – момент истины, когда то, что было скрыто выходит наружу. Когда Бет узнает об Алекс, ее действия ведут к кризису ее брака. Когда Джейн узнает о нечестности Тома, это приводит к кризису в отношениях с ним.

Работа с треугольниками героев напоминает жонглирование множеством предметов или манипуляцию картами, чтобы постоянно использовать их в игре. Некоторые важнейшие, узловые проблемы сценариев, с которыми я столкнулась, состояли именно в создании

треугольника ярких отношений не менее ярких героев. Для создания треугольника героев автору необходимо многое отобрать и выяснить. Тем не менее, несмотря на трудность создания, некоторые из наиболее мощных и ярких отношений между характерами героев пришли от сложных отношений в треугольнике.

РАЗБОР ПРИМЕРА: «ПРИВЕТ»

«Привет/Cheers» – пример сериала (ситкома), в длительной истории которого авторам не раз пришлось пройти через множество обсуждений динамики характеров героев после того, как в сериале произошло несколько изменений. Это началось осенью 1982 года. В сезоне 1984–1985 года умер Николас Колосанто/Nicholas Colasanto – один из ведущих актеров, исполнитель роли Эрни «Коуча» Пантуссо. Создателям сериала пришлось решать, какой тип характера наилучшим образом заменил бы его, какой характер держал бы ту же динамику. В 1987 году из сериала ушла Шелли Лонг/Shelley Long – исполнительница роли Дайаны. Создателям пришлось решить, как заменить ее, чтобы создать новую динамику отношений характеров героев в сериале.

Джеймс Берроуз, один из авторов (вместе с Гленом и Лэсом Чарлзами/Glen and Les Charles) и режиссер многих эпизодов, так объясняет этот процесс:

«Мы хотели сделать сериал о спортивном баре, и мы хотели создать отношения Хэпберн – Трейси. Нам понравился контраст в этих отношениях: мисс Возвышенность и мистер Приземленность. Прагматик и идеалистка. Парень, который говорит, что этого не может быть, потому что не может быть никогда и женщина, которая говорит, что это может случиться. Это всем известный конфликт. Он создает выдающиеся пары. Таким образом, первоначальная идея сериала состояла в том, что девушка владеет баром, а парень работает у нее. Но когда сценарий был написан, авторы выдвинули идею о студентке колледжа, которая забредает в бар, принадлежащий бывшему спортсмену.

Так как мы заранее определили характеры героев, то мы сделали Сэма экс-алкоголиком, а Дайане дали умершего отца и кота, который умер на первом году жизни. Мы придали новую динамику их характерам, соединяя их в отношениях и рассматривая по отдельности.

В создании характеров этих героев вызов авторам состоял в том, чтобы сохранить легкомысленность и легкость Дайаны и при этом сохранить в Сэме спортсмена. Но чтобы при этом не сделать его слишком замкнутым и молчаливым.

Мы также весьма смело решили, что мы сделаем эволюционирующий, развивающийся ситком, где характеры изменяются в течение сериала. Не всем критикам это понравилось, потому что, в подавляющем большинстве ситкомов характеры героев не развиваются. Но нам это понравилось и мы обнаружили, что это

делает характеры наших героев более определенными и многогранными – гораздо более того, что мы смогли в них бы обнаружить.

Так это происходило с идеями, которые мы пытались воплотить, и эти идеи сами написали сценарий – и это было удивительно. Нам очень повезло. Мы побудили двух актеров, имеющих невероятную энергетику, играть все это. Это было то, что надо. Это – удачный кастинг. Эти два человека очень хорошо вошли в роли и так оживили характеры, что характеры героев стали важнее, чем идея ситкома про спортивный бар.

Мы попробовали создать сильные отношения между второстепенными, поддерживающими героями. Мы чувствовали, что Карла хочет быть привлекательной и возбуждающей для Сэма: она это уже делала и все еще делает. И мы чувствовали, что она не в ладу с Дайаной, потому что Сэму нравится Дайана. Они поссорились бы с Дайаной и вы жалели бы Карлу, и тогда ей бы сошла с рук ее враждебность. На сегодняшний день эти тенденции, развившиеся в последние годы, стали бы на много сильнее. Я думаю, что подсознательно Карла понимает, что Дайана гораздо умнее ее. Дайана, возможно, умнее на интеллектуальном уровне, но Карла гораздо умнее в житейском смысле. Личная жизнь Дайаны сложилась счастливо, а у Карлы несчастливо. Карла обременена несколькими детьми, Дайана свободна.

Ситкомом управляет конфликт характеров героев. Сначала это были бурные отношения между Сэмом и Дайаной. И то, как Карла реагировала на Сэма. И как каждый из них реагировал на Клиффа – на то, какой он крикун. С этими типами героев мы могли сделать простую серию про Дайану, одалживающую некоторую сумму у Сэма. А затем вместо того, чтобы вернуть долг, она покупает себе свитера и платья, а он реагирует, ничего не зная: – Почему она не может рассчитаться со мной?

Когда Шелли ушла из сериала, мы снова думали вернуться к старой оригинальной идее о женщине – владелице бара. Все полюбили Сэма. Таким, каким он вошел в сериал. Если бы мы потеряли его, мы не смогли бы делать сериал дальше. Это бар Сэма и люди чувствуют себя там комфортно. С приходом Кристи (исполнительницы роли Ребекки), мы вернулись к прежнему варианту, будучи уверенными, что все это важнее измененного актерского состава сериала.

Когда мы начали создавать Ребекку, мы думали о характере героя, который был бы сплошным препятствием. Мы решили не искать комедийную актрису, тем более что я был уверен в том, что невозможно найти кого-нибудь смешнее Шелли. Мы решили не искать блондинку, чтобы ее не путали с другой официанткой. Кристи была первой актрисой, которую мы попробовали. Джефф Гринберг, наш директор по кастингу, вошел и сказал: «Парни, я нашел для вас актрису».

Когда Кристи читала нам роль, она внезапно раскрыла в этом характере уязвимость. А ведь ни один из нас никогда не думал о таком качестве этой роли. Я помню, как Тедди после читки сказал, что ему захотелось обнять ее. Мы подумали об этом и мы решили, что это будет совершенно другой путь, но, возможно, этот путь ведет к победе.

Кристи добавила в наше описание характера героя нервозности и ветрености. И это сработало. Сериал обрел новую жизнь. Когда мы увидели это направление для характера героини Ребекки, мы начали создавать ее предысторию. Мы решили, что в университете Коннектикута, где она училась, у нее было смешное прозвище, и ее долго нигде не брали на работу.

С этим новым характером героя мы получили возможность создать новые варианты динамики отношений между Ребеккой и Сэмом. Мы считали это чрезвычайно забавным – она женщина, которую не влечет к Сэму, и он не может в это поверить! И, естественно, ему приходится реагировать на нее, так же как он реагирует на любую девушку: «Я могу иметь ее, тем более, что иногда я хочу ее». Мы не форсировали прогресс в их отношениях так, как мы делали с Сэмом и Дайаной. Характеры героев за эти два года не изменились так заметно, хотя они и стали друзьями.

Ребекка изменила динамику отношений и с другими героями. У Ребекки и Норма весьма глубокие отношения. Они заботятся друг о друге, помогают друг другу. В одной серии мы видим, что Ребекке нужно было поговорить о себе. Если использовать для этого Сэма, то он все время будет стремиться переспать с ней. Мы подумали, что будет более интересно, если Сэм услышит, как Норм говорит с ней. У него не будет никакого скрытого мотива. Он – слушатель. Таким образом, мы смогли вытащить наружу больше информации о ее жизни.

Карла переживает, потому что Ребекка ее босс и она Ребекке до лампочки. Их отношения не так динамичны как отношения Карлы и Дайаны. Но мы дали Карле мужа. Так что она смогла это разыграть.

Нам так же пришлось заменить Николаса Коласанто после того, как он умер в конце третьего сезона. В течение года мы знали, что он был болен. У нас было некоторое время для того, чтобы решить, как поступить. Нам нужен был бармен. У нас не было выбора. Мы не хотели обращаться к пожилой аудитории, мы хотели адресовать сериал молодым. Мы не искали пожилого исполнителя, мы искали молодого. Ситком «Родственные узы/Family Ties» собрал такую молодежную аудиторию, что оставил нас далеко позади. Поэтому нам нужно было найти молодого исполнителя, чтобы заполнить молодежную аудиторию.

Нам пришлось искать полного забавного человека, потому что Николас умел играть шуточные мини-этюды и реакции без слов. В комедии всегда полезно иметь кого-нибудь, кто не вместе со

всеми, кто на некотором расстоянии от других. Потому что это дает вам возможность демонстрировать шуточные реакции героя, как бы объясняющие личное общение других. Это хорошее подспорье для сценарной работы. Так мы решили искать сельский типаж, деревенщину. Образ Вуди не был концепцией. Концепцией был хилый ребенок с большими зубами и Вуди выглядел как фальшивый деревенщина и истерик. Без вопросов – он был лучшим.

Вуди и Коч – очень похожи – оба. Правда, мы потеряли образ отца, который представлял Николас. Вуди более походил на сына. Но кроме этого мы ничего не потеряли.

Мы многое пересмотрели и изменили в сериале. И то, что эти изменения сработали – скорее чудо!»

ПРИМЕНЕНИЕ НА ПРАКТИКЕ

Понятия, которые мы обсуждали, могут работать с любым видом отношений. Между главными героями или второстепенными, создавая более мощную динамику отношений. Они могут привести жизнь и активность в вашу историю. Размышляя о характерах героев, придуманных вами, спросите себя:

Есть ли конфликт между моими героями? Проявляется ли он через действие, через отношения, через ценности?

Противопоставил ли я моих героев? В чем отличия между ними?

Характеры моих героев имеют потенциал, чтобы преобразовать друг друга? Поймет ли аудитория или ридер, почему эти два человека должны быть вместе? Ясны ли влечения между ними? Ясно ли как они воздействуют друг на друга?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Драма по существу – история отношений. Она редко рассказывает только о людях, но обычно о людях, которые находятся во взаимодействии с другими, влияют на других, и о тех, кто изменяется в результате этого взаимодействия.

Без динамичных отношений характеры героев могут стать вялыми и неинтересными. Драму между характерами героев обеспечивают конфликты, противопоставления и контрасты. Это доказывает, что отношения между героями могут быть столь же волнующими и запоминающимися как любой отдельный характер отдельного героя.

Глава 6. ДОБАВЛЕНИЕ ВТОРОСТЕПЕННЫХ И ЭПИЗОДИЧЕСКИХ ГЕРОЕВ

Добавление второстепенных и эпизодических героев в историю расширяет ее палитру. словно художник, прописывающий детали для придания картине завершенности, сценарист добавляет своих

второстепенных героев для большей глубины, цвета и многомерности истории.

Для создания второстепенных героев применимо большинство тех же принципов, что и для главного героя. Характеры должны быть последовательными, раскрывать себя через отношения, эмоции и ценности, а иногда и быть парадоксальными.

Но есть некоторые существенные отличия. Представьте себе свадьбу. Там всегда полно деталей вокруг двух главных фигур – невесты и жениха. А также людей, зачастую неотличимых друг от друга. Но среди них всегда есть кто-то, кто выделяется: вот девочка в красном на переднем плане играет с котенком, который забрел на сцену, где поет певец; вот министр, исполненный самомнения – он обычно стоит на верхней ступени церковной лестницы; вот мать невесты в ярко-желтом кружевном наряде носится вокруг дочери и всхлипывает на радостях.

На этой картине второстепенные герои такие же запоминающиеся, как и главные. И хотя большинство из них – только фон, всегда есть несколько таких, кто добавляет яркие штрихи к истории о любви и браке.

Во многих случаях второстепенные герои берут верх над историей, становясь более значительными, нежели полагал сам автор. Иногда это здорово улучшает историю. На ТВ второстепенные герои частенько становятся любимцами зрителей, как, к примеру, в «Счастливых деньках/Happy Days» и «Семейных узах/Family Ties», когда соответственно Фоунз и Алекс вышли на передний план.

По словам сценариста и режиссера сериалов Джеймса Верроуза: «Если у вас получился хороший второстепенный герой, вы будете использовать его до последнего. Вам не придется за него краснеть».

Дейл Вассерман подтверждает: «Иногда второстепенные герои более интересны, нежели главные, потому что на главном герое висит бремя – двигать вперед историю. Второстепенные герои более свободны, и, следовательно, могут быть более яркими».

Иногда этот «захват территории» становится опасным. История может разбалансироваться, если второстепенный герой не знает своего места. Чтобы лучше понимать, что это за место, давайте рассмотрим процесс создания второстепенных героев. Этот процесс включает в себя:

Решение, какую функцию будет выполнять герой

Создание героя, который для осуществления этой функции будет отличаться от других героев

Наполнение героя дополнительными деталями

ФУНКЦИЯ

Для начала спросите себя: кто, помимо протагониста, необходим для того, чтобы рассказать историю? В ком еще нуждается мой герой?

Уточнив эти вопросы, вы не станете добавлять героев в историю произвольно, и поймете, какие из них действительно необходимы. Задача состоит в том, чтобы найти баланс между главным героем и второстепенными героями, и не создавать путаницу в истории, перегружая ее людьми.

Второстепенный герой может служить нескольким функциям в истории. Например, он:

- помогает в определении роли протагониста;
- раскрывает тему истории;
- помогает двигать историю вперед.

Второстепенный герой помогает в определении роли протагониста. Если характеры определяет их статус или работа (к примеру, Мать, Президент корпорации, Кассир в ресторане), при создании окружайте героев тем, что поможет прояснить их роль.

Матери нужны дети вокруг, чтобы показать, что она действительно мать. У президента корпорации будут вице-президенты, секретари, шоферы и телохранители. Кассиры в ресторанах окружены посетителями, менеджерами, поварами, мальчиками на побегушках и начальниками.

Скольких из этих героев вы используете, скольких ярко подчеркнете, будет зависеть от потребностей истории. Но роль вашего протагониста не будет ясна без некоторых из них.

Когда создавался «Звонящий в полночь», сценаристам было понятно, что Джеку Киллиану понадобятся герои, окружающие его на работе. Ричард Ди Лелло, автор сериала, объясняет: «Для Киллиана мы создали троих второстепенных героев. Там должен быть инженер – оператор, принимающий звонки – и им стал Билли Поу. Понятно, должны быть какие-то агенты в полицейском участке, чтобы помогать в историях с криминальной составляющей. Кто мог справиться с этим лучше, чем его бывший командир, лейтенант Зимак? Ну и Дивон, продюсер, ангел-хранитель. Она должна быть яркой, привлекательной и умной, такой же сильной, как и главный герой».

Обратите внимание, как в этой сцене Дивон, продюсер, и Поу, инженер, выполняют свои функции и поддерживают главного героя.

Киллиан читает свою копию текста. Он поднимает взгляд на Билли, находящегося в диспетчерской. Билли загружает компьютер. Джек выбрасывает свой текст в мусорную корзину.

ДИВОН

Что ты делаешь?

КИЛЛИАН

Я не могу прочесть эту чушь.

ДИВОН

Что значит – не можешь прочесть?

КИЛЛИАН

Дай мне возможность выбросить это.

ДИВОН

Нет. Извини. Я написала это для тебя...

КИЛЛИАН

Ты действительно считаешь, что у нас есть время об этом спорить?

Киллиан кивает – мол, мы уже в эфире. Дивон покорно вздыхает и наклоняется к микрофону.

ДИВОН

Сейчас полночь, и с вами – Дивон Кинг на Кей-Джи-Си-Эм Радио, 98,3 FM. Сегодня, на Кей-Джи-Си-Эм, мы рады сообщить вам о появлении Звонящего в Полночь. Программа, которая застаёт вас в пути... Джек Киллиан недавно вернулся к гражданской жизни. Он будет принимать ваши звонки, и отвечать на вопросы о работе полиции. Но следует отметить, что мнение Джека Киллиана не всегда совпадает с мнением полиции Сан-Франциско.. (пауза) ...и необязательно – с мнением Кей-Джи-Си-Эм. Звонящий в Полночь – это только мнения. И тысячи благодарностей за звонки. Скажите нам, как вас зовут, и откуда вы звоните. А сейчас, без лишней суеты позвольте представить вам Джека Киллиана...

КИЛЛИАН

Ночного таксиста!

Дивон бросает взгляд в сторону Джека, но продолжает без малейшей запинки:

ДИВОН

...нашего ведущего.

Позже.

Огни ЭФИРА гаснут. Дивон поворачивается к Джеку.

ДИВОН

Ночной таксист?

КИЛЛИАН

Да. Тебе нравится?

ДИВОН

Не особо.

Второстепенные герои помогают выразить тему истории.

Большинство писателей и сценаристов с помощью своей истории хотят сообщить что-то важное и значимое. Второстепенные герои – возможность выразить тему без риска превратить историю в прямой лозунг или занудное нравоучение.

Чтобы это сделать, писатель должен продумать свою тему. Это может быть поиск себя, целостность, общность, тирания, слава, любовь – или другая идея. Но когда тема выбрана, каждый характер раскрывает ее.

«Обычные люди» – история о поиске себя и смысла жизни. Автор романа, по которому был написан сценарий, Джудит Гест объясняет: «Конрад и Кельвин способны преобразиться из-за своей трагедии, а другие герои, в противовес им, продолжают влачить жалкое существование. Они не размышляют над своей жизнью. Каждый герой отражает определенную точку зрения в этой теме. Психиатр Бэргер, Кельвин, Конрад, Джинин и Кэрол развивают идею рефлексии – это люди, способные чувствовать все более глубоко. Стилман, Рэй и Бет воспринимают все поверхностно, и не хотят или не могут преобразиться».

В «Пролетая над гнездом кукушки» исследуется тема бунтарей и власти. Сопутствующие темы – подавление, тирания, борьба за свои права.

Второстепенные герои демонстрируют страхи, жажду безопасности, подавление и страстное желание стать сильнее. В истории три героя, раскрывающие эти темы.

Доктор Спайви – олицетворение репрессивных правил, но одновременно с этим он всего лишь пешка в руках Медсестры-тиранки.

ДОКТОР СПАЙВИ

Те-ра-пев-ти-ческое сообщество. Эта палата – общество в миниатюре, и пока общество решает, кто нормален, а кто нет, вы должны считать так же. Наша цель – построить здесь полностью демократическое общество, управляемое пациентами – трудящимися во имя того, чтобы возродить вас для внешнего мира. Очень важно не позволить никакой гнили развиваться внутри вас. А потому – разговор. Дискуссия. Исповедь. Если вы слышите, как другой пациент говорит что-то важное, запишите это в Регистрационную книгу, чтобы все увидели. Вы знаете, как называется эта процедура?

МАКМЕРФИ

Стукачество.

Пациент Хардинг осознает свою слабость, но он не в состоянии что-либо изменить.

ХАРДИНГ

Мой друг, этот мир принадлежит сильнейшим. Кролик понимает, насколько сильны и многочисленны волки, и потому роет нору и прячется в ней, когда волк рядом. Он не бросает вызов волку, чтобы сразиться с ним. Мистер Макмерфи.. мой друг.. я не цыпленок, я кролик. Все мы тут кролики, скачущие в нашем диснеевском мире! Билли, попрыгай для мистера Макмерфи. Чезвик, покажи, какой ты пушистый. А, они стесняются. Мило, не так ли?

Индеец, Вождь Бромден, отчетливо понимает, что такое подавление и усмирение, но не чувствует себя «достаточно большим», чтобы побороть это.

ВОЖДЬ БРОМДЕН

Я не могу помочь тебе, Билли. Никто из нас не может. Как только кто-то хочет помочь другому, он раскрывается. Это то, что не может понять Макмерфи – мы хотим быть в безопасности. Вот почему никто не жалуется на туман. Как бы ни было плохо, ты можешь ускользнуть в него обратно и чувствовать там себя в безопасности.

Каждый из этих второстепенных героев являет собой пример темы подавления. Доктор Спайви – оратор власти, который ограничивает другим людям возможность высказываться и подстрекает их стучать на своих товарищей по несчастью. Хардинг и Бромден представляют нежелание побороть все это, и желание оставаться в безопасности.

Второстепенный герой может быть лицом-катализатором, предоставляя важную информацию,двигающую вперед историю.

Мальчик Сэмюэль в «Свидетеле» дает информацию Джону Буку, которая нужна ему для полицейского расследования.

БУК

Я офицер полиции. Сэмюэль, расскажи мне все, что ты видел, когда вошел туда.

СЭМЮЭЛЬ

Я видел его.

БУК

Кого?

СЭМЮЭЛЬ

Человека, который убил его.

БУК

Хорошо, Сэм. Расскажи мне, как он выглядел?

СЭМЮЭЛЬ

Он похож на него.

Сэмюэль указывает на Картера, коллегу Джона.

БУК

Он был чернокожий, да? С черной кожей?

СЭМЮЭЛЬ

Но не штюмпиг.

БУК

Не кто?

РЭЙЧЕЛ

На нашей ферме, когда в помете родится маленький поросенок, его называют штюмпиг. Коротышка.

ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ГЕРОИ ПРИДАЮТ ЦВЕТ И МНОГОМЕРНОСТЬ

Типы героев, которыми вы наполняете историю – не произвольное решение. Когда вы знаете, кто вам нужен, следующим шагом будет решение, какие цвета и многомерности завершат дизайн вашей истории. Вы можете сделать выбор из нескольких вариантов.

Противопоставление ваших героев даст вам возможность писать историю более яркими штрихами.

Это может означать противопоставление второстепенных героев с протагонистом, или одного второстепенного с другим. Контраст между разными героями может быть физическим, вроде белого человека и чернокожего, толстого и худощавого, подвижного и медлительного. Может быть и контраст в отношении к чему-либо, вроде циника и оптимиста, простака и опытного, неприязненного и доброжелательного, страстного и холодного.

Противопоставление героев особенно важно в групповых шоу. Билл Финкельстайн/William M. Finkelstein, хэдрайтер «Закона Лос-Анджелеса/L.A. Law», рассказывает о тех контрастах, из которых сотканы характеры героев сериала. Хотя некоторые из них кажутся второстепенными по отношению к основным героям, Билл затрудняется с определением их главенства.

«Они разные в своем отношении к работе. Брэкмэн – управленец, он, прежде всего, сфокусирован на благосостоянии фирмы, в то время как Кьюзак имеет более идеологические наклонности. Беккер сугубо материалистичен, даже эгоистичен, более стремится к величю, нежели кто иной в фирме. Марковитц явно слился в итоге со своей профессией бухгалтера и юриста-налоговика. Кэлси – социально сознательная феминистка.

Также – различия в национальности и происхождении. Виктор Сисифуэнтес – испанец из Восточного Лос-Анджелеса, что противоречит его относительному успеху на англоязычном юридическом поле Лос-Анджелеса. Он одинок и привлекателен, социально сознательный и в чем-то прогрессивный парень.

Марковитц – еврей, он происходит из верхушки среднего класса, старше Виктора, недавно женат в свои сорок с чем-то. Кроме того, он требовательный, несколько авторитарный мужчина, скрупулезный, угнетающий своей способностью взять на себя ответственность и навязать свои решения.

Маккензи – старший партнер, ему около шестидесяти и это тот этап в его жизни, когда всякие мелочи становятся очень важными. Он олицетворяет собой власть в фирме.

Джонатан Роллинс – чернокожий буржуа, и это кое-чем отличает его от остальных чернокожих, которые вырастают в Комптоне. Роксан, его секретарша, отчаянно нуждается в безопасности и серьезных отношениях. При этом она зарабатывает гораздо меньше денег, чем юристы; таким образом, ее материальное положение контрастирует с остальными героями.

Также противопоставляются женатые и одинокие. Роллинс и Сисифуэнтес одиноки; Кэлси и Марковитц женаты; Эбби и Брэкмен разведены. Эбби – мать-одиночка, Кэлси и Марковитц только начинают семейную жизнь.

Также противопоставляются ценности, вроде общественная сознательность против материализма. Кьюзак работает с уголовным правом. Он и Сисифуэнтес могут защищать виновного насильника, тогда как Беккер, семейный юрист, вряд ли заинтересован в подобном.

Противопоставляются стили героев. К этому относится стиль в одежде (Беккер очень стильный), какие машины они предпочитают (Грей Ван Оуэн водит винтажный БМВ), в каких домах они живут, какая обстановка в их кабинетах. У Сисифуэнтеса в кабинете висит плакат Диего Риверы. У Беккера в кабинете современная, пафосная мебель. Кабинет Кэлси – более неформальный, в юго-западном стиле».

Незначительные герои тоже могут раскрываться через контрасты.

В фильме «Военные игры/War Games» Лоуренса Ласкера/ Lawrence Lasker и Уолтера Паркса/ Walter Parkes есть два незначительных героя, которые дают информацию Дэвиду, главному герою, о том, как взломать компьютер. Они могли получиться унылыми и безвкусными. Но благодаря маленьким деталям, сделавшим их контрастными, была создана интересная сцена.

Мэлвин описан как тощий подвижный переросток, Джим – как увалень, неряшливо одетый и с толикой высокомерия во взгляде. Нервозность Мэлвина контрастирует с осмотрительностью Джима.

ДЭВИД

Я хочу, чтобы вы тут посмотрели кое-что.

МЭЛВИН

Что это?.. Где ты это взял?

ДЭВИД

Я пытался взломать Протовижн... Хотел добраться до программ к их новым играм.

Джим тянется к распечатке.

МЭЛВИН

Подожди... я не въезжаю.

Джим упрямо тянет на себя бумагу, обрывая ее. Буквально сканирует текст, вглядываясь сквозь очки с толстыми грязными стеклами.

ДЖИМ

Мировая ядерная война... это не из Протовижна.

МЭЛВИН

Я в курсе. Спроси у него, где он это взял.

ДЭВИД

Я же сказал тебе.

МЭЛВИН

Это что-то военное. Определенно, военное.

ДЭВИД

Если это военное, зачем им игры вроде блэк джека и шахмат?

ДЖИМ

Затем, что эти игры обучают основам стратегии.

Дженнифер насмешливо оглядывает троицу.

МЭЛВИН

А это кто?

ДЭВИД

Она со мной.

МЭЛВИН

Почему она маячит возле нас? Она стоит рядом с магнитофоном. Не позволяй ей дотрагиваться до него. У меня и так куча проблем с этой штуковиной.

ДЖИМ

Если ты в самом деле хочешь туда забраться, узнай все возможное о том чуваке, который проектировал эту систему...

ДЭВИД

Да ладно. Как я узнаю, кто он такой?

Джим размышляет над проблемой. Мэлвин нетерпеливо ломает ее.

МЭЛВИН

Пацаны, вы все тупые. Даже поверить не могу. Держу пари – я знаю, как это сделать, я понял!

ДЭВИД

Вау, Мэлвин. Как это сделать?

МЭЛВИН

Первая игра в списке, чудики. Да я бы через лабиринт Фолкена прошел!

Хоть сцена и короткая, и Мэлвин с Джимом больше не появятся, обратите внимание, какие они разные. Сцена, по сути – это короткая история. Она предназначена дать порцию информации, без которой история не сможет продолжиться. Но именно герои обеспечивают интерес и делают любовную сцену интересной и увлекательной.

УПРАЖНЕНИЕ: Подумайте, как сделать противоположными двух юристов, двух полицейских, двух воздушных гимнастов, двух плотников, двух близнецов.

Но иногда второстепенные герои выглядят одинаковыми.

Противоположным методу контраста будет «однотонный» метод. К примеру, в «Унесенных ветром» поклонники Скарлетт практически неразличимы, и потому Ретт Батлер резко выделяется на их фоне.

Крестьяне и телохранители часто похожи, как танцоры в хоровом ансамбле, или моряки, или офисные работники – всякий раз, когда эти герои являются задним планом и фоновыми фигурами, и вы решили не привлекать внимания к ним.

Иногда одна характеристика в герое расширяется, даже раздувается до такой степени, что полностью определяет характер.

Это особенно верно для комических характеров. Венди, жена Арчи, в фильме «Рыбка по имени Ванда» введена в сюжет как клиническая неудачница. Все у нее не так: обязательно спустит колесо, у ее дочери Портии вскочит прыщик, разобьется посуда, будут проблемы в бридже, не хватит льда для напитка – жизнь у Венди идет далеко не гладко. В ней вечная неразбериха.

«Раздутая» характеристика может быть и физической. В фильме «Взвод/Platoon» старшего сержанта Барнса выделяет его жуткий шрам, который указывает на бездну негативного опыта. Сразу видно, что это характер жесткий, мстительный, а его душа искривлена или испорчена.

Иногда второстепенные герои определяются контрастами или парадоксами в их собственных личностях.

Это может добавить характеру запоминающиеся штрихи и придать дополнительное измерение.

В фильме про Джеймса Бонда «Искры из глаз/The Living Daylights» злодей Брэд Уайтэкер, сыгранный Джо Доном Бейкером, обожал мальчишескую игру с игрушечными солдатыками. Эта деталь делает его необычным злодеем.

В «Полицейской академии» есть капитан, который обожает золотую рыбку. В фильме «Аэроплан» есть буржуазная дамочка, умеющая петь джаз, и монахиня, не боящаяся стукнуть по голове и привести в чувство запаниковавшую женщину.

Такие штрихи, несмотря на грубость, добавляют юмора и расширяют характеры, которые могут попасть в кадр всего на несколько минут.

Впрочем, существует опасность при создании этих чудачеств. Все мы видели героев с хромотой, нервным тиком или шрамом – деталями, созданными в попытке добавить интереса герою, но никак не оправданными и не влияющими на масштаб характера или развитие истории. Вместо этого добавление новой информации делает героев запутанными, ограниченными или даже карикатурными.

Фишки героев срабатывают лучше всего тогда, когда они оправдывают себя в истории. В «Рыбке по имени Ванда» Отто читает Ницше, чтобы доказать, что он не тупой. В «Аэроплане» опасность ситуации оправдывает неразбериху и панику. Болтающая женщина и драчливая монашка решают насущные проблемы благодаря своим качествам.

Иногда фон, на котором действуют герои, диктует характерный тип.

Характерный тип не означает стереотип. Он определен не ролью, полом или этнической принадлежностью (вроде тупой белой секретарши или крутого чернокожего братка), а действием. Он должен быть раскрыт так глубоко, чтобы быть мгновенно узнаваемым зрителем.

На продолжении всей истории литературы авторы опирались на типы. В римских пьесах типы были представлены солдатом-хвастуном, школьником-педантом, тунеядцем, недалеким папашей, мегерой, щеголем, хитрым рабом, коварным камердинером, шутом, обманщиком, деревенщиной и так далее. В более поздних пьесах мы видели коварную горничную, пылко влюбленного, глупца. Жанр мелодрамы усугубил типы и дал нам таких картонных фигур, как злодей, подкручивающий усы, герой-любовник, прекрасная юная девушка.

В этих случаях определяющая характеристика – дурак или педант и тому подобное – никогда не означает, что все отцы глупы или все школьники педантичны. Но в рамках более широкой классификации отцов и учеников всегда есть определенный тип. Хотя характерный

тип может быть важным элементом во многих историях, стереотипы только ограничивают историю. (Более подробно стереотипы обсудим в 9 главе).

Иногда важно использовать типы. «Когда вы создаете эпизодических героев для сериалов, – говорит Джеймс Берроуз, – старайтесь делать их лобовыми. Потом, при съемках, если вам нужен хулиган, ищите на роль хулигана. Если вы нашли хулигана, но он таковым не выглядит, это отнимет больше времени у зрителя для узнавания. Если вы подберете на роль парня, в котором хулигана узнает всякий, вы сможете сорвать на нем злость за других героев, и сделать его забавным».

Характерные типы могут быть глубоко раскрыты или детально прорисованы. Мольеровский Тартюф – характерный тип, ипохондрик; Полоний из Гамлета – болтливый папаша; но у обоих есть важные детали.

Когда основатель актерской школы и режиссер Константин Станиславский работал с актерами, он призывал их постоянно работать над образом и оживлять его деталями. Его описание этого процесса может помочь авторам при создании характерного типа.

«Можно изобразить на сцене характер общего плана, вроде солдата. К примеру, настоящий солдат всегда держит себя прямо, марширует вместо того, чтобы идти прогулочным шагом, щелкает каблуками так, что шпоры звенят, разговаривает громко, буквально гаркает по привычке. Но все это слишком просто... и передает скорее внешний образ, нежели характер. Такие образы традиционны, безжизненны, банальны. Не живые люди, а фигуры, выполняющие ритуал. Иные актеры, более наблюдательные, способны определять военные нюансы. Они знают различия между военнослужащим, ординарцем, гвардейским полковником, между инфантерией и кавалерией, они знают солдат, офицеров, генералов... другие актеры делают более глубокие наблюдения. И таким образом у нас есть солдат с именем, Иван Иванович Иванов, с качествами, которых не найдешь в любом ином солдате».

Хоть это и не работа драматурга – паузы, жесты, обмен взглядами (это актерский труд), в цитате есть несколько точных определений сути характера, выходящих за рамки широких обобщений.

Актер не может сыграть обобщение – и такой общий характер ни актера не заинтересует, ни ридера не зацепит. Никогда.

ЛЕПКА ХАРАКТЕРА ВТОРОСТЕПЕННОГО ГЕРОЯ

С пониманием функции, добавления цвета и объема мы приближаемся к созданию полнокровного второстепенного героя/характера. Но возможно появится необходимость добавить пару штрихов из вашего личного опыта.

Иногда это означает привнесение себя в характер. Сет Уэрнер/Seth Werner, создатель «Калифорнийских изюминок/California Raisins», говорит: «Множество людей утверждают, что в моих героях есть нечто от меня самого».

Роберт Бентон создал множество характеров для «Места в сердце» с помощью наблюдений за людьми, которых он знал: «У меня был слепой двоюродный дедушка. Я обсуждал сценарий со своими родственниками, и один из них напомнил мне о дяде Баде. Мы принялись рассказывать о нем всякие истории, и он стал основой для мистера Уилла. На примере Уилла я хотел показать очень умного человека, потерявшего зрение и выброшенного из жизни, и который на протяжении истории возвращается к жизни снова. Его жизнь – как пример интеллекта и гнева. Теперь у моего дяди остался его ум, но не осталось злости. Я хотел показать, что Уилл не похож на остальных людей, он более сложен и невротичен. Уилл дает истории контрастность и объем. В том городке не мог быть милым каждый житель. Кто-то должен был отличаться от них».

Маргарет и Ви созданы на основе двух или трех людей, которых я знал. Это были мои университетские знакомые.

Я особенно люблю характер Уэйна. Я рос на Юго-Западе, это были тридцатые и сороковые годы с модой на музыку кантри, а почти вся она рассказывает о великой страсти. Я хотел героя, одержимого страстью, и с кучей проблем, к которым нельзя отнести как к мелочам. Город обывателей. Музыка кантри – о трагической любви в заурядной обстановке».

Второстепенные герои, как и главные, создаются с помощью деталей. Даже если они менее важные герои, они должны быть четко прорисованы.

СОЗДАНИЕ ЗЛОДЕЯ

Есть еще один тип героя, который следует обсудить. Он иногда выступает главным героем, а иногда – второстепенным. Это злодей.

Все, что было сказано до сих пор, будет полезным и для злодея. Но при его создании возникают новые проблемы.

По определению, злодей – это плохой парень, который противостоит протагонисту. Злодеи – обыкновенно антагонисты, хотя и не все антагонисты – злодеи. Антагонист может не быть злодеем, к примеру, когда он противостоит протагонисту не из скверных мотивов, а потому что этого требует история. Если главный герой хочет поступить в Гарвард, но при этом не окончил начальную школу, представители этой школы и будут антагонистами. Но они не будут злодеями. Роль же злодея всегда подразумевает именно Зло С Большой Буквы.

Носят ли злодеи черные шляпы (как в старых добрых вестернах), летают ли на реактивных самолетах, чтобы совершать корпоративные

преступления, они всегда олицетворяют большую проблему на пути «хорошего парня» и везде сеют хаос.

Обычно истории, в которых есть злодей – это истории о добре и зле. Протагонист стоит на стороне добра, злодей добру противостоит. Большинство злодеев ориентированы на действие. Они воруют, убивают, ранят, оскорбляют. Многие из них похожи друг на друга. Частая тенденция для них – быть плохо мотивированными, одномерными. Причины их злых деяний редко объясняются, как будто люди творят зло лишь потому, что им это нравится.

Вполне возможно, однако, создать многомерного злодея. В зависимости от жанра истории, а также того, насколько глубокой вы хотите ее сделать, злодеи могут получиться такими же незабываемыми, как и остальные герои. Конечно, такие герои, как Капитан Блай в «Мятеже на Баунти/Mutiny on the Bounty», Сальери в «Амадеусе», или особенно многомерные злодеи в мини-сериале «Холокост/Holocaust» приходят на ум, прежде всего как отлично прорисованные злодеи.

Чтобы понять злодея, следует понять отношения между добром и злом, которые существуют в большинстве историй. Ф. Скотт Пек/F. Scott Peck в своей книге «Люди лжи/People of the Lie» определяет злодея как заколдованного Тьмой – то есть такого, который противостоит Жизни. Если следовать этому определению, положительный герой, наоборот, утверждает Жизнь. К примеру, он или она:

- пытается спасти ранчо ради семьи – «Шейн», «Место в сердце»,
- преодолевает плохое отношение – «Ничейный ребенок/Nobody's Child», «Пылающая кровать/The Burning Bed»,
- защищает чувство собственного достоинства – «Цветы лиловые полей/The Color Purple»,
- реализовывает свой потенциал – «Карате-пацан», «Сердце как колесо/Heart Like a Wheel»,
- пытается наладить контакт с другими людьми – «Человек дождя»,
- признает людьми тех, кто не похож на нас – «Билл/Bill», «Инопланетянин»,
- поощряет рост и преобразование – «Поворотный пункт/The Turning Point».

Таким образом, зло противостоит добру. Оно тиранит, ограничивает, репрессивует, унижает и так далее. Если злодей прибегает к очевидному злу – убийству, или другим формам насилия, то злодей выполняет ту же функцию в истории: действует против хорошего, против Добра.

Чем отличается подход в создании многомерного злодея? Прежде всего, необходимо спросить себя, зачем он поступает таким образом? Его мотивы могут стать понятными после исследования злодея как жертвы, или злодея как корыстного типа. В первом случае злодей проявляет себя через реакции; во втором – через действие.

Для многих злодеев причинение зла – результат негативного опыта собственной жизни. Как писатель, создающий этот тип характера, вы должны исследовать его предысторию, социальные и личные факторы, которые могли создать эту негативную характеристику. Вы должны признать, что никто не может быть абсолютно плохим, и сгладить характер забавными моментами, а также эмоциями – злодею могут быть присущи страх, разочарование, злость, гнев, зависть. Большинство аналитиков, изучающих реальных преступников, фокусируются на точке зрения «злодей как жертва», изучая причины, по которым тихий неприметный человек начинает убивать. Особое внимание уделяется тяжелой семейной жизни, нищете и насилию, унижению человеческих чувств, одинокому образу жизни.

Если вы предпочитаете создать более активного злодея, вы можете углубить его характер исследованием бессознательных факторов, которые его мотивируют. Когда-то было сказано: «Никто не является злодеем в собственных глазах». Никто не верит в то, что он творит зло. Большинство злодеев оправдывают свои действия, считая, что цель оправдывает средства. Психика таких людей обычно обладает сильной защитой. Они не подозревают, что ими двигает бессознательное. Обычно они ведомы своей Тенью, и постоянно оправдывают свои действия.

Дон Корлеоне из «Крестного отца» в частности руководствовался любовью к своей семье. Гордон Гекко из «Уолл-стрита» допускал, что им движет алчность, но, по его мнению, алчность – хорошее слово, подразумевающее достижения, успех и амбиции.

Если вы создаете злодея, вы должны исследовать ту его цель, которая, как он считает, оправдывает средства. Что она собой представляет – жажду безопасности? Любовь к семье? Лучший мир (возможно, для одного класса или цвета кожи)? Хотя подобные мотивы могут иметь позитивные аспекты, они принимают негативную форму из-за стремления злодея навязать остальным свою систему ценностей.

Злодей может не осознавать, что творит. И потому он не оправдывает свои действия – его злодеяния являются результатом влияния бессознательного – и это он не может понимать. Насилие и унижения, исходящие от таких героев, скорее всего, будут более утонченными, но не менее эффективными. Такие злодеи отрицают свои действия и настоящие мотивы, которые могут крыться в разного рода зависимостях и злоупотреблениях. Эти герои обычно оправдываются: «Это была только порка; я бы не причинил ребенку настоящей боли», или «Я люблю свою жену, разумеется, она не может меня бояться!». Злодеи в «Ничейном ребенке» и «Пылающей кровати» не осознают негативных последствий своих поступков.

Злодеи любого типа в некотором роде страдают от нарциссизма – неспособности видеть и уважать чужую реальность. Это неспособность признавать права других людей, особенно их право быть самим собой.

УПРАЖНЕНИЕ: Вы когда-нибудь чувствовали себя угнетенным? Что для этого делал ваш обидчик? Представьте себе его реакцию, когда он оправдывается. Смогли бы вы использовать его как модель злодея в вашей истории?

РАЗБОР ПРИМЕРА: «ПРОЛЕТАЯ НАД ГНЕЗДОМ КУКУШКИ»

«Пролетая над гнездом кукушки» изначально был романом Кена Кизи. Потом Дейл Вассерман написал по его мотивам пьесу, и, наконец, роман был экранизирован в 1975-м году. Первый вариант сценария был написан самим Кеном Кизи, но он не устроил продюсеров. Новый вариант написал сначала Лоуренс Хабенн/Lawrence Haubenn, а потом и Бо Голдман/Bo Goldman.

Когда Дейл Вассерман писал пьесу, он должен был переделать второстепенных героев. Эти герои хорошо запоминаются благодаря ярким штрихам, функциональности и отношениям с главным героем, Макмерфи.

Дейл Вассерман видел каждого героя как раскрытие заданной темы. Роман Кена Кизи поднимает философский вопрос – бунтарь против общества. Идея – восставший против власти и то, что с ним происходит. Забавно, что «Человек из Ламанчи/Man of La Mancha», также написанный Вассерманом, и «Пролетая над гнездом кукушки», которые кажутся такими непохожими, рассматриваются как практически одна и та же пьеса. Каждая рассказывает о бунтаре, изгнаннике, нонконформисте. И в обоих случаях общество жаждет усмирить такого человека – или уничтожить. Вот что говорит Дейл:

«Тема пьесы – общественный стандарт и усмирение индивидуальности. Более полно тема звучит следующим образом: мы живем в обществе, которое обязано угнетать и дисциплинировать индивидуумов ради собственной защиты. Оно защищает себя от разрушений, которые несут с собой такие индивидуумы. Это защита власти – а недисциплинированные люди всегда угрожают власти.

Чтобы доказать эту точку зрения, я должен был показать отношения между угнетателями и жертвами. Все второстепенные герои – в каком-то роде жертвы. Необходимо было очень четко разграничить каждый характер, потому что толпа жертв – к примеру, в концлагере – не особо интересна. Очень важно, чтобы они не были в безликой униформе каких-нибудь войск; мне пришлось столкнуться с проблемами, чтобы нарисовать каждого как можно четче.

Каждая из жертв угнетена по-своему. Индеец жертва, потому что индейцы в США всегда жертвы. Мужчина с гомосексуальными наклонностями (Хардинг) – тоже жертва, потому что общество презирает таких людей, и он отказывается от общества. Заикающийся парень – жертва мамы-монстра. Человек, все дни напролет изготавливающий бомбу – жертва американской армии, которая разрушила его способность жить в обществе. Человек, который кажется распятым на стене – жертва медицинского сообщества, которое экспериментирует над людьми и проводит

лоботомию, чтобы добиться приемлемого поведения от непокорных. И даже сестра Рейчел – жертва стандартного и дисциплинированного общества, которое сделало из нее монстра».

Прежде чем создать этих героев, Дейл провел десять дней в психиатрической больнице.

«Одна из вещей, которую я хотел исследовать – уровень интеллекта и образования этих людей, и их способность внятно разговаривать. Я хотел понаблюдать за особенностями поведения этих людей, признанных безумными. Они такие разные. Некоторых практически не отличить от нормальных. Но их пичкают наркотиками каждый день, и их поведение меняется...

Я имел возможность понаблюдать за ними до наркотиков и после, и разница в их поведении колоссальна. После наркотиков их речь становится бесцветной. Это можно назвать полезной речью: хочу пить, есть, спать. Прежде, чем они начинают принимать наркотики, они такие дикие – и это даже увлекательно. У них такая безумная логика. Иногда я поражался способности этих людей разговаривать. Никакой заурядности, последовательности, даже грамматики...»

Дейл создал интересных героев, работая против логики их характеров:

«Совершенная логика приводит к тому, что герои разговаривают и действуют скучно. Получается обыкновенная ложь. Таким образом, я искал все нелогичное, противоречивое, неуместное в характере, потому что это было бы более искренним и откровенным, чем прямолинейность. К примеру, кто-то кичится своей брутальностью, а я очень внимательно за ним наблюдаю. И нахожу что-то такое несовместимое с его брутальностью. А потом эти несовместимые элементы полно и правдиво раскрывают характер.

Макмерфи, который кажется грубым и жестким, учит заключенных танцевать и делает это со всей возможной деликатностью. Он также цитирует поэтов. Иногда перевирает, конечно, но где-то внутри он любит поэзию. Когда я изучаю характеры, я делаю это с убеждением, что совершенная логика скучна».

Дейл также анализирует скрытые аспекты характера:

«Я ищу то, что лежит в самой основе, а потом ищу способ сделать так, чтобы зритель узнал о герое то, чего тот сам о себе не знает. Это касается людей, которые побуждаемы множеством мотивов, а на самом деле руководствуются совсем другими.

Билли Биббит не понимает, что с ним сделала его мамаша. Он защищает свою мать, которая на самом деле разрушает его жизнь. Хардинг винит себя в том, в чем он не может быть виноват – в сексуальной ориентации. Сестра Рейчел в самом деле властная и искусственно сдержанная женщина – совершенная армейская модель. Сдержанность стала причиной ее ненависти к мужчинам. Смешно, но

в ней есть теплота и порядочность, и это интересные противоречия. Она действует из лучших побуждений, хотя это не отменяет факта, что она творит зло.

Есть один элемент, который я люблю подчеркнуть, потому что он удивителен. Главные герои редко это делают, а вот второстепенные – часто, и это заставляет зрителя сопереживать им. В «Пролетая над гнездом кукушки» проститутка Кэнди Старр была сюрпризом. Кто ожидал встретить очаровательную милостивую девушку в этой среде? Даже когда она приводит своих подружек – это тоже сюрприз. Не одна проститутка, а две. В конце концов, они реально прикольные девчонки».

Я спросила Дейла, с какой проблемой он сталкивался при создании второстепенных героев.

«Худшая проблема – незавершенность. Пришло время покончить с главным героем, но иногда вспомогательные и очень интересные герои остаются оборванными и незавершенными. И меня – понимает это зритель или нет – это очень огорчает. У меня были работы, когда я отчаянно хотел узнать, что будет дальше с второстепенными героями, но на это не было времени.

Также опасна обратная тенденция – слишком поверхностная характеристика второстепенного героя. В кино это зачастую необходимость, потому что вы не хотите привлекать слишком много внимания к второстепенному герою. Меня беспокоят такие случаи, потому что в идеале каждый герой должен быть интересным, и его нельзя оставлять в тупике, не завершив его линию».

ПРИМЕНЕНИЕ НА ПРАКТИКЕ

Если вы создаете второстепенных героев, спросите себя:

Все ли мои герои выполняют какую-то функцию в истории? Какие у них функции?

Какова тема моей истории? Каким образом каждый мой герой помогает ее раскрыть?

Я уделил достаточно внимания для создания второстепенных героев? Если я использую характерные типы, уверен ли я, что это не стереотипы?

Достаточно ли я различаю героев? Каким образом они добавляют цвета и глубины истории?

Какие штрихи я использовал, чтобы привнести различия в характеры второстепенных и эпизодических героев? Относятся ли эти штрихи к теме истории, не выглядят ли они тут искусственными?

Есть ли в моей истории злодей? Какова его предыстория? Какие неосознанные мотивы им руководят? Воспринимается ли как добро

то, что он преследует? Достаточно ли злы его действия, которые он совершает для достижения своих целей?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Большинство лучших историй запоминаются благодаря их второстепенным героям. Они могут двигать историю, прояснять роль главного героя, добавлять цвет и объем, углублять тему, расширять палитру, добавлять детали даже в самую маленькую сцену.

Джеймс Дирден подводит итог: «Вне контекста реальности, без взаимодействия с ней, вы вряд ли сможете сделать своих второстепенных героев интересными. Большинство историй создаются для развлечения, не в широком смысле – а для того, чтобы заставить зрителя вытаращить глаза, развесить уши и немного пошевелить мозгами. Это те мелочи, которые оживляют все».

Глава 7. НАПИСАНИЕ ДИАЛОГОВ

Многие писатели и преподаватели писательского мастерства говорили мне: «Ты не можешь научить диалогам. Авторы или слышат его или нет». Согласна, что великолепному диалогу, также как и великолепной картине или музыке, нельзя научить. Однако, можно научиться писать хороший диалог. Есть методы продумывания сцены и героя, которые могут улучшить диалог. Писатели могут практиковаться в умении слышать ритм и речевые паттерны, также как музыканты практикуются в умении услышать мелодию и музыкальные ритмы.

Для начала вы должны понять, что такое хороший диалог – и что такое плохой диалог.

Хороший диалог похож на музыку. У него есть такты, ритм и мелодия.

Хороший диалог тяготеет к краткости и недосказанности. Обычно герои не говорят больше двух-трех строчек.

Хороший диалог похож на теннисный матч. Мячик движется туда и обратно между игроками и представляет собой постоянный обмен энергией, которая может быть сексуальной, физической, политической или социальной.

Хороший диалог передает конфликт, отношения и намерения. Вместо того чтобы рассказывать о герое, он проявляет его.

Хороший диалог легко произносится благодаря его ритму. Он делает каждого из нас великим актером.

Есть целый ряд авторов отличных диалогов. Один из них – Джеймс Брукс. Прочитайте следующие диалоги из «Теленовостей». Потом

прочитайте их вслух и вслушайтесь в их ритм. Обратите внимание, что каждая строчка выявляет что-то в героях. Также обратите внимание на разницу между диалогом одного героя и другого.

Помощник говорит Джейн:

ПОМОЩНИК

Ты для меня образец для подражания во всем, кроме социальной жизни.

Или в разговоре между Джейн и Томом:

ДЖЕЙН

Я видела вырезанные дубли интервью с девочкой. Я знаю – ты «сыграл» свою реакцию после интервью. Пустить слезу ради проходного сюжета в новостях? Ты абсолютно перешел грань между...

ТОМ

Сложно не перейти. Они продолжают продвигать этого маленького засранца, так ведь?

Или в разговоре между Аароном и Джейн.

ААРОН

Ты можешь хотя бы притвориться, что испытываешь неловкость от того, что я появился как раз, когда ты собираешься на свидание.

ДЖЕЙН

Это не свидание. Это сослуживцы, идущие на профессиональную тусовку.

И тут Джейн незаметно дотягивается до бумажного пакета, берет маленькую упаковку презервативов и кидает их в свою вечернюю сумочку.

Обратите внимание на элементы, которые содержат эти примеры. Диалог помощника содержит отношение (к Джейн). Диалог Тома показывает и эмоции (фрустрацию) и конфликт ценностей, когда он борется за честность в карьере, в которой само понятие честности постоянно меняется. Диалог Аарона показывает конфликт и отношение. А диалог Джейн показывает внутренний конфликт от того, что она пытается балансировать между отношениями с Томом и Аароном.

Из примеров выше видно, что в отличном диалоге есть конфликт, эмоции и отношения. В нем есть еще один важный компонент – подтекст.

ЧТО ТАКОЕ ПОДТЕКСТ?

Подтекст – это то, что герой на самом деле говорит между строк. Часто герои не понимают сами себя. Зачастую они не выражают свои мысли прямо и не говорят, что они имеют в виду. Можно сказать,

что подтекст – все глубинные побуждения и значения, которые не очевидны для героев, но очевидны зрителям или читателю.

Один из самых замечательных примеров подтекста есть в фильме Вуди Аллена «Энни Холл». Когда Элви и Энни впервые встречаются, они приглядываются друг к другу. Их диалог – интеллектуальная беседа о фотографии, но подтекст написан субтитрами на экране.

На уровне подтекста ее интересует, достаточно ли она умна для него, его интересует, не выглядит ли он поверхностным; ее интересует, не пройдоха ли он, как другие, с которыми она встречалась; его интересует, как она выглядит обнаженной.

В «Энни Холл» и Энни, и Элви понимают подтекст их разговора. Обычно, однако, герои не отдают себе отчета о подтексте. Они не осознают, что они на самом деле говорят, что они на самом деле имеют в виду.

В пьесе Роберта Андерсона/Robert Anderson «Я никогда не пел отцу/I never sang for my father» (пьеса экранизирован в 1970 году под тем же названием – Прим. переводчиков), в первом акте есть сцена, выстроенная на сильном подтексте. Она происходит в ресторане и выглядит сценой о сыне, пригласившем отца на ужин. Подтекст этой сцены совсем иной. Он – о недостатке общения и трениях между отцом и сыном, подавленной злости сына, жизнь которого не соответствует ожиданиям отца.

Хотя подтекст всегда будет частично зависеть от актерской интерпретации, я вставила то, что могло бы быть подтекстом строк из диалога. Сцена в пьесе разворачивается между отцом (Томом), матерью (Маргарет) и их сыном (Джин), но для этого обсуждения я сократила сцену и сконцентрировалась на отношениях Тома-Джина.

Официантка подходит, чтобы принять заказ на напитки:

ОФИЦИАНТКА
Сухой мартини?

ТОМ
(с плутовским прищуром)
Ты выкручиваешь мне руки. Шесть к одному.
(ПОДТЕКСТ: Я достаточно мужик, чтобы пить мартини настолько сухим!)

А что для тебя, Джин... Дубоннет? (легкий аперитив на основе вина крепостью 14,8% – Прим. переводчиков)
(ПОДТЕКСТ: Для Тома Джин явно не настолько же мужественен, как он. Поэтому он не будет пить мартини, он выпьет Дубоннет).

ДЖИН
Мне тоже мартини, пожалуйста.

ТОМ
Только не шесть к одному.

ДЖИН

Нет, такой же!

(ПОДТЕКСТ: Перестань думать, что я в чем-то хуже тебя!)

ТОМ

Хорошо!

(ПОДТЕКСТ: Какая самонадеянность!) Это же мой ужин, понимаешь?

ДЖИН

Нет, я пригласил тебя.

ТОМ

Ага, ты взял на себя расходы заехать за нами.

(ПОДТЕКСТ: Смотри, какой я щедрый отец. И справедливый! И помни, что у тебя недостаточно денег заплатить за эту поездку – и за мой ужин!)

ДЖИН

Нет, он мой. И заказывай, что хочешь. Не начинай с цен... Как только я приглашаю тебя на ужин, ты всегда сначала смотришь на цену.

(ПОДТЕКСТ: Позволь мне дать это тебе. Я хочу, чтобы ты наслаждался едой и да, я могу себе это позволить.)

ТОМ

Неправда. Но мне кажется, глупо платить, смотри, 3,75 за креветку с карри.

ДЖИН

Ты любишь креветки. Возьми креветки.

ТОМ

Если ты дашь мне за них заплатить.

ДЖИН

Нет! Ну, давай же.

(ПОДТЕКСТ: Ради Бога, дай мне угостить тебя этими креветками, пожалуйста!)

ТОМ

Слушай, я ценю это, Джин, но на твои доходы..

(ПОДТЕКСТ: Ты не настолько успешен, как я или как мне бы хотелось, ты был)

ДЖИН

Я могу себе это позволить. Давай не будем спорить.

Поскольку раздражение нарастает еще до того, как у них появляется возможность заказать, Том объявляет: «Мне что-то ничего не хочется. Нет аппетита».

ЧТО ТАКОЕ ПЛОХОЙ ДИАЛОГ?

Элементы, из которых состоит хороший диалог, включают конфликт, отношения, эмоции и подтекст. А что же тогда – плохой диалог?

Плохой диалог – деревянный, неестественный, сложный для произношения его актером.

С плохим диалогом все герои звучат похоже и ни один из них не звучит как реальный человек.

Плохой диалог рассказывает подтекст. Вместо того, чтобы проявить характер, он проговаривает каждую мысль и чувство.

Плохой диалог упрощает людей вместо того чтобы проявить их сложность.

Так как же улучшить диалог, если вы знаете, что он прямолинейный, банальный, неинтересный или деревянный?

Давайте начнем со сцены, которая встречается во многих сценариях. Сценариста позвали на встречу с продюсером, который заинтересован в запуске его сценария. Ниже – один из худших диалогов, когда-либо написанных. (Всю вину за авторство беру на себя, он был написан специально для этой книги).

ПРОДЮСЕР

Ну, заходите. Я действительно рад с вами познакомиться. Знаете, мне очень понравился ваш сценарий – он действительно очень хорош.

МОЛОДОЙ АВТОР

Ну, спасибо вам. Это мой первый сценарий, и я действительно очень беспокоюсь о том, что вы о нем думаете. Я из Канзаса и никогда раньше не был в большом городе, и мне, правда, повезло встретить кого-то вроде вас. Я восхищался вашими работами долгие годы.

ПРОДЮСЕР

О, с вашей стороны так мило упомянуть об этом. Давайте поговорим о заключении сделки.

Ужасно, правда? Он деревянный. Он скучный – в нем нет ни жизни, ни энергии. Оба героя говорят нам только то, что они думают и чувствуют. Оба героя звучат одинаково.

Для начала этот диалог можно улучшить процентов на пять, просто сократив излишние слова вроде «ну», «о», «знаете». Более разговорный, но литературный вариант уже начнет улучшать его. Но чтобы диалог заработал, надо заново переосмыслить сцену.

Я попросила о помощи одну из моих клиенток, писательницу по имени Дара Маркс/Dara Marks, в чьих диалогах всегда есть энергия и ритм. Мы проработали сцену в том же виде, как я бы

прорабатывала во время консультаций по диалогам. Я задавала вопросы, мы обсуждали, она переписывала.

Мы начали с рассмотрения разных аспектов сцены. Для начала мы спросили: «Кто эти люди? Мы знаем, что писатель из Канзаса, он никогда не был в Лос-Анджелесе и восхищается продюсером. Мы ничего не знаем о продюсере».

Каковы же продюсеры? Стереотипный продюсер – отчаянный делец, который стремится сделать кучу денег или пятидесятилетняя акула с сигарой в зубах, жаждущая нажиться на молодом даровании. Дара и я согласились, что хотя в каждом стереотипе есть доля правды, большинство продюсеров сильно отличаются от этого образа. Мы обсудили продюсеров, которых встречали: тех, которые были очень расслабленными и вальяжными, тех, кто ежедневно играл в теннис, тех, кто был нервным, тех, кто был самонадеянным, тех, которые были очень грамотны в отношении всех аспектов кинопроизводства.

Мы обсудили разные **сеттинги**, где мы встречали продюсеров – в их офисах, в ресторанах, в гостиничных номерах, если они были не из города, в домашних офисах, на вечеринках. Поскольку мы обе когда-то встречались друг с другом на яхте, на нее мы и решили поместить нашу сцену. Мы создали продюсера слегка за пятьдесят, очень успешного, который управляет бизнесом из салона, расположенного на открытой палубе его огромной девяностофутовой яхты.

Выбор более необычного сеттинга (но такого, который абсолютно достоверен для Голливуда) дал нам возможность отстраниться от традиционного и предсказуемого – и создать более интересных и реальных героев.

Затем мы подумали об **отношениях** наших двух героев и решили, что в начале сцены продюсер будет сонным, а молодой автор – чересчур восторженным и перевозбужденным.

Имея в виду эти три элемента, мы переработали сцену следующим образом:

ИНТ. ЯХТА – ДЕНЬ

КРУПНО: карандаш, который катается туда-сюда по столу, по мере того, как яхту слегка покачивает на причале.

КАМЕРА ОТДАЛЯЕТСЯ, чтобы сначала показать подошвы двух ботинок на скрещенных ногах, опирающихся на стол, а затем и вся сонная фигура ПРОДЮСЕРА попадает в ФОКУС.

Как ребенок в люльке, он слегка раскачивается из стороны в сторону с наполовину законченным сценарием, лежащим у него на груди.

МОЛОДОЙ АВТОР появляется в двери каюты, чуть теряя равновесие и в состоянии сильного дискомфорта от пребывания на лодке (вероятно, он впервые не на суше). Он смущенно оглядывается вокруг и видит, что продюсер спит. Он не знает, как ему поступить.

МОЛОДОЙ АВТОР
Кх-кхм.

Продюсер никак не реагирует.

МОЛОДОЙ АВТОР
(громче)
Кх-кхм.

Продюсер открывает один глаз и бросает взгляд на часы.

ПРОДЮСЕР
Вы опоздали.

МОЛОДОЙ АВТОР
Мне очень жаль, сэр, но автобус...

ПРОДЮСЕР
(садясь)
Ехали на автобусе?..

МОЛОДОЙ АВТОР
(нервничая)
Ну да, сэр...

ПРОДЮСЕР
Никогда не знал никого, кто ездил бы на автобусе.
(чиркает себе записку)
Надо будет попробовать.

Продюсер прикуривает сигару, от которой у Молодого Автора только усиливается тошнота.

ПРОДЮСЕР
Итак, парень, что я могу сделать для тебя?

МОЛОДОЙ АВТОР
(удивленно)
Это мой сценарий, сэр, вы хотели видеть меня.

ПРОДЮСЕР
Да?

Молодой Автор кивает.

ПРОДЮСЕР
Как он называется?

МОЛОДОЙ АВТОР
«И все побежали», сэр.

Продюсер роется на столе.

ПРОДЮСЕР
Посмотрим, побежали... обожали...

Молодой Автор видит свой сценарий и указывает на него Продюсеру.

МОЛОДОЙ АВТОР
Это он!

ПРОДЮСЕР
О, да, сценарий про бег... Бег не в моде в этом году, не то, что хоккей.

МОЛОДОЙ АВТОР
Он не совсем про бег, мистер Динкльмайер. Он о Канзасе, откуда я родом.

ПРОДЮСЕР
Канзас, да? Эдакий неотесанный и деревенский?
(немного думает)
Может дать начало новому тренду – мне нравится! ОК, парень, ты попал в точку!

В этой переработке диалога обратите внимание, что отношение продюсера – главное в этой сцене. У него есть отношение к новому опыту (ему стоит как-нибудь попробовать проехаться на автобусе), к Канзасу (неотесанный и деревенский) и отношение к коммерческим трендам (он успешен, потому что у него есть нюх на то, что актуально, а что – нет).

Теперь у диалога есть ритм, необычный сеттинг, который могут использовать актеры и режиссер и понимание характера продюсера, отношение к нему. Но мы все еще не очень чувствуем молодого автора.

Чтобы начать разрабатывать его характер, мы начали с предыстории. Мы решили, что он приехал в Лос-Анджелес и дал себе ровно год на то, чтобы продать сценарий. Это последний день года и на этом этапе понимает, что терять ему нечего. Он зол, расстроен и чувствует себя немного беспомощным во всей этой ситуации.

Так же, как продюсер двигает сцену через свое отношение, мы решили, что молодой автор будет двигать сцену через конфликт и эмоции.

После этого мы снова взялись за сцену, оставив большую часть элементов, которые нам нравились в последнем варианте, но теперь сфокусировались на том, что привносит в сцену молодой автор:

ИНТ. ЯХТА – ДЕНЬ

МОЛОДОЙ АВТОР просовывает голову в дверь и очень раздражен, увидев, что ПРОДЮСЕР спит глубоким сном.

МОЛОДОЙ АВТОР
Кх-кхм.

Продюсер никак не реагирует.

МОЛОДОЙ АВТОР
(очень громко)
Кх-кхм.

Продюсер подскакивает, испытывая неловкость от того, что его застали спящим.

ПРОДЮСЕР
(пощипывая себя, чтобы проснуться)
Вы опоздали!

МОЛОДОЙ АВТОР
(удивленно)
Я был здесь с девяти утра.

ПРОДЮСЕР
Ну, я занятой человек.
(перемешивает бумаги на столе)
Итак, что у вас?

МОЛОДОЙ АВТОР
Примерно шесть часов назад я должен был ехать на автобусе до Уичиты.

ПРОДЮСЕР
Вы ездите на автобусе?

МОЛОДОЙ АВТОР
А что, что-то не так?

ПРОДЮСЕР
Нет, просто я никогда раньше не знал никого, кто бы так делал.

МОЛОДОЙ АВТОР
Мы – те люди, которые смотрят ваши фильмы. Вам следовало бы как-нибудь попробовать.

ПРОДЮСЕР
Не думаю, что мне нравится ваше отношение.

МОЛОДОЙ АВТОР

(теряя свое самообладание)

Я не продаю свое отношение, сэр! Я продаю свой сценарий, поэтому или купите его, или я возвращаюсь на ферму.

ПРОДЮСЕР

Какой сценарий? Какая ферма?

МОЛОДОЙ АВТОР

(в отчаянии)

Сценарий, насчет которого вы хотели со мной встретиться.

ПРОДЮСЕР

Да? Как он называется?

МОЛОДОЙ АВТОР

«И все побежали», сэр.

Продюсер роняет на столе.

ПРОДЮСЕР

Истории о беге вышли из моды вместе с диско!

МОЛОДОЙ АВТОР

Ради Бога, он не совсем о беге, это о тяжелой доле выжитого со своей фермы земледельца в Канзасе.

ПРОДЮСЕР

Земля, да? Кого волнует земля?

МОЛОДОЙ АВТОР

(вскидывает руки вверх)

Сдаюсь! Я еду домой...

ПРОДЮСЕР

Минутку!

(думает вслух)

Земля, корни... Деревенский, мне нравится. Может дать начало новому тренду. ОК... по рукам...

Молодой Автор поражен. Он замирает. Поворачивается к Продюсеру.

МОЛОДОЙ АВТОР

(возбужденно)

Вы это серьезно?

ПРОДЮСЕР

Конечно, парень... Но нам нужно поменять название!

Теперь у нас два равнозначных героя, каждый из которых дополняет сцену через отношение, конфликт, предысторию и намерение. С более сильными героями и диалог стал сильнее.

Если бы вам надо было продолжить работу над этой сценой, есть несколько направлений, в которых вы могли бы пойти.

Вы могли бы решить, что сцена слишком резкая, что оба героя чересчур злы и слишком противостоят друг другу. Вы могли бы наделить резкостью только одного героя, а не обоих. Возможно, автор зол, а продюсер отказывается реагировать на его злость.

Вы могли бы добавить «действия» в эту сцену, детализировав то, чем занят каждый из героев. Задумайтесь на минуту о наиболее необычных встречах, которые у вас были. Что происходило на этих встречах, помимо обычных разговоров?

Однажды я была на встрече с руководителем, у которого по всему столу было расставлено штук пятьдесят фигурок Микки-Мауса. Если бы вы это использовали, продюсер мог бы вытирать с них пыль во время встречи.

Я была на встречах, на которых руководители играли в дартс большую часть времени. Или где продюсер проводил большую часть времени на телефоне, оценивая меня с другого конца стола.

Возможно, что-то происходит в другой комнате, что добавляет к деловой составляющей сцены. Дара и я обдумывали вариант с женой продюсера, которая создает громадную скульптуру на палубе, используя всякого рода оборудование. Всю сцену автор пытался бы опознать звуки, которые напоминает ему автомат или дрель или барахлящий мотор. Это могло бы привести к отношению страха или любопытства или просто неспособности сконцентрироваться ни на чем из того, что говорит продюсер.

Любое из этих предложений по действию в сцене могло бы быть использовано, чтобы проявить характер и передать подтекст, чтобы сцена не была слишком прямолинейной.

Вы можете захотеть исследовать атмосферу сцены, чтобы создать другие направления для развития диалога. Холодно в комнате или жарко? Темно или светло? Кто-то курит? В комнате странный запах? Какая в комнате отделка? Может быть, на каждом стуле лежат книги и сценарии, так что там некуда присесть?

Вы можете захотеть сменить расу, пол, возраст или вес кого-то из героев. Любое из этих изменений может также изменить диалог.

Однажды у меня была встреча с человеком – не продюсером, – который весил около 400 фунтов. Он сел на очень большой стул и ни разу не шелохнулся. Мое удивление его внешностью сделало первые несколько мгновений встречи очень некомфортными – и все, сказанное в начале встречи было просто бессвязным бормотанием.

Ожидания одного из героев от встречи также повлияют на диалог. Если ваш герой ожидал увидеть продюсера, которому пятьдесят, а

продюсеру на деле двадцать пять, неожиданная ситуация может изменить диалог. Если один из героев носит повязку на глазу или фиксирующую накладку для шеи, или у него тик, или он все время пытается спрятать крошечную бородавку на подбородке – все это может повлиять на диалог.

Язык и словарный запас также изменяют диалог. Если у героя акцент или он использует очень длинные слова, которые другие герои не понимают или пользуется «внутренней» терминологией, которая не совсем понятна – тип коммуникации между героями изменится.

Контекст сцены может также повлиять на то, что сказано во время сцены. Возможно, продюсер переживает развод или молодой автор только что с похорон близкого друга. Эти ситуации повлияют на направление сцены. Другие контексты могут включать: сцена – начало любовного романа или конец продолжительных рабочих отношений между продюсером или автором или продюсер только что нанял другого автора, но посчитал, что все равно должен провести эту встречу.

Подобная сцена с продюсером и молодым автором была написана уже много раз. Один из самых необычных сеттингов, где она происходит, описан в автобиографии Мосса Харта/Moss Hart «Первый акт/Act One». Эту книгу адаптировал для художественного фильма один из моих клиентов, Трева Сильверман/Treva Silverman («Шоу Мэри Тайлер Мур/Mary Tyler Moore Show») и она продюсируется Лоренсом Марком/Laurence Mark («Деловая женщина/Working Girl») и Скоттом Кудином/Scott Kudin («Миссис Соффел/Mrs. Soffel»).

Сцена происходит в Нью-Йорке. Мосс Харт, начинающий автор, только что закончил свою пьесу и получил сообщение, что великий театральный продюсер, Джек Харрис, хочет встретиться с ним насчет его сценария. Заметьте, насколько просто выглядит большая часть диалога – однако, вместе с деловой частью и отношением, как много он сообщает об этих людях.

ИНТ. ОТЕЛЬ МЭДИСОН – ДЕНЬ

12 часов и Мосс, энергичный и возбужденный, стоит у стойки консьержа.

МОСС

Мосс Харт к Джеду Харрису.

КОНСЬЕРЖ

Поднимайтесь наверх. Номер 1201. Мистер Харрис ждет вас.

МОСС

(ухмыляется)

Спасибо.

ИНТ. ОТЕЛЬ МЭДИСОН, 12 ЭТАЖ – ДЕНЬ

Мосс выходит из лифта, проходит через холл в приподнятом настроении. Попадает к номеру 1201, тихонько стучит в дверь. Она наполовину открыта. Нет ответа. Он стучит снова, затем жмет на звонок.

ГОЛОС
(приглушенный, издали)
Входите, входите.

ПЕРЕХОД К:

ИНТ. НОМЕР 1201 – ДЕНЬ

Мосс нерешительно входит в номер. Он проходит через небольшое фойе в гостиную. Она безупречно чистая, выглядит почти нежилой. Ни окурка, ни газеты вокруг. Это – то место?

МОСС
(зовет)
Извините... Мосс Харт к Джеду Харрису.

ГОЛОС
Да. Входите.

Он идет на голос, колеблясь. Он переходит из гостиной в спальню.

ПЕРЕХОД К:

ИНТ. СПАЛЬНЯ – ДЕНЬ

В одной кровати спали – покрывало скинуто. Другая кровать завалена сценариями. Две пепельницы наполнены до краев наполовину выкуренными сигаретами. Падает тень, погружая комнату в полутьму. Мосс полностью растерян, испуган, что он допустил какую-то ошибку.

МОСС
Здравствуйтесь?

ГОЛОС
(из ванны)
Входите. Входите.

Он приближается к ванной и делает еще несколько шагов вперед. Мосс: испуганный, ужаснувшийся, остолбеневший.

ПЕРЕХОД К:

Мы видим ДЖЕДА ХАРРИСА со спины, стоящего над раковиной, бреющегося. Он голый.

ДЖЕД ХАРРИС
(обыденно)

Доброе утро. Мне ужасно жаль, что я не смог встретиться с вами раньше.

МОСС

(в замешательстве, покачиваясь)

Все... нормально.

Мосс оглядывается вокруг, пытаясь найти, на чем сфокусироваться.

ДЖЕД ХАРРИС

На самом деле, я хотел прочитать ваш сценарий раньше, но вы же знаете, как идет этот сезон...

МОСС

(обращаясь к своим ботинкам)

О, да. О, да.

ДЖЕД ХАРРИС

Прошлым вечером была эта вечеринка в честь Лунцов... Все, кажется, просто обожают Лунцов. По мне так одного Лунца вполне достаточно.

Мосс смеется – сухой, скрежещущий звук, который замирает, едва начавшись. Джек Харрис начинает вытирать полотенцем лицо.

ДЖЕД ХАРРИС

Но я пошел на вечеринку, потому что там была эта маленькая итальянская актриса. Про нее ходило много интригующих слухов, которые мне хотелось проверить.

Полотенце падает на пол с раковины. Мосс глазеет на него, не уверенный, должен ли он его подобрать. Наконец, он решает не подбирать. Джек Харрис, продолжая разговор, подмигивает Моссу. Мосс пытается вспомнить, о чем говорил Джек Харрис.

ДЖЕД ХАРРИС

Слухи оказались правдивее, чем я мог надеяться.

Он самодовольно посмеивается над Моссом. Мосс пытается улыбнуться, но ему не удается выдавить улыбку. Это скорее похоже на нервный тик.

Сцена, во многих отношениях, достаточно проста. Заметьте, однако, как много уровней передает диалог и действия в сцене.

Отношение Мосса включает предвкушение, шок, смущение. Есть намеки на конфликт – войти или нет, поднять полотенце или нет, говорить или нет.

Джек передает беспечность и радость от вечерней эскапады с итальянской актрисой. Трева создала этот разговор, поскольку, по ее словам, «Мосс Харт писал свои мемуары в 50-х, в более невинные, чем нынче времена. Мне нужно было исключить любой

намек, что Джед Харрис, появляющийся голым, мог быть намеком на гомосексуальные домогательства».

Эта сцена в книге Мосса Харта включает тот же сеттинг и обстоятельства – наготу Джеда Харриса и замешательство Мосса, но там другой фокус. Харт рассказывает так:

«У меня в голове даже не возникло вопроса, поскольку Джед Харрис – один из лучших ораторов по театральной теме... Даже в моем дезориентированном состоянии я понимал, что это был театральный монолог такого вида, который я никогда раньше не слышал, и когда туман моего замешательства начал рассеиваться все больше с каждым последующим предметом гардероба, который он надевал на себя, я начал прислушиваться внимательнее. Его критика «Только раз в жизни/Once in a Lifetime» была острой, пронизательной, полной быстрого понимания его потенциала, так же, как и его провальных мест, и включала удивительно глубокое понимание сатирических произведений в целом. Его живой рассказ перескакивал с «Только раз в жизни» к Чехову, к постановке «Дяди Вани», которую он обдумывал, язвительному осуждению своих коллег-продюсеров, быстрому перечислению отдельных американских драматургов, чьи пьесы не стоили бумаги, на которой они были написаны и снова к «Только раз в жизни» – в ослепительном потоке быстрокрылых и остроумных слов, которые заставили меня слушать затаив дыхание».

Превращение этого абзаца в диалог для сценария легко могло бы превратиться в утомительную говорильню. Трева говорит: «Чтобы начать воссоздавать это, мне пришлось бы включить невразумительную малоизвестную информацию, которая была бы полным уходом от сути для аудитории».

Я была консультантом на проекте, и мы решили вырезать сцену, поскольку фильм, на самом деле, об отношениях Мосса с Джорджем Кауфманом, а не с Джедом Харрисом. Однако, эта сцена – мой личный фаворит из-за ее ясности эмоций и тихого очарования.

ТЕХНИКИ РАБОТЫ С ДИАЛОГОМ

Многим авторам нравится звук, ритм и яркость хорошего диалога. Драматург Роберт Андерсон/Robert Anderson говорит: «Я влюбился в диалог еще в колледже, когда мой брат принес пьесу Ноэля Коварда/Noel Coward. Я взял ее и спросил маму, что это, и она сказала, что это пьеса. С тех пор я был восхищен. Меня всегда привлекали диалоги в романах. Читая роман, я переходил сразу к диалогу, что, конечно, ошибочно, поскольку в романах историю передает не диалог, а описание».

Не думаю, что вам вообще стоит пытаться быть драматургом, если у вас нет чутья на диалог. Я считаю, у драматурга должен быть талант и на создание драматических ситуаций, и на драматический диалог».

Писатели готовятся к написанию диалогов разными способами.

Первый шаг для большинства из них – потратить огромное количество времени на разработку истории, еще до того как будут написаны какие бы то ни было диалоги.

Роберт Андерсон: «Я много размышляю над динамикой истории, структурой, героями и тем, что они делают, подтекстом, тем, что происходит в каждой сцене, развитием каждой сцены. Я провожу месяцы, работая над тем, о чем будет пьеса. Я называю это выживанием. Каждое утро я сижу за столом и бросаю свои идеи в пруд, и делаю заметки, и никогда больше не заглядываю в них. А на следующий день я забрасываю тот же крючок и смотрю, что из этого выйдет. И через какое-то время что-то начинает вырисовываться. Потом я вижу, где мои герои, куда они идут, о чем это, а потом я все это откладываю и пишу первый вариант пьесы за две-три недели. Погрузившись в это с головой, никогда не перечитывая ни слова, пока не закончу черновик. Так что это сочетание спонтанности с формой.

Я планирую структуру сцены шесть-семь месяцев или сколько там мне пришлось работать над заметками. Я очень хорошо знаю героев. Они могут говорить о чем угодно, если это выполняет назначение сцены. Написание диалогов напоминает мне о разговоре, который был у меня с другом, драматургом Сидни Кингсли/Sidney Kingsley.

Я знал, что он писал пьесу, поэтому спросил его, как у него дела. Он ответил: «Я почти закончил, завтра начну писать диалоги». Так что диалог идет после того, как все остальное уже распланировано».

Дейл Вассерман подходит к диалогу, сначала проанализировав цель и суть каждой сцены: «Диалоги я пишу в последнюю очередь. Когда я знаю, куда идет моя история, и знаю, какие конфликты и смысл заложены в каждой сцене, я добавляю диалоги. К тому времени диалоги и их содержание становятся практически неизменными. Конечно, яркость и стиль диалога не неизменна и над этим приходится изрядно попотеть. Добавить той простоты и стиля, которые необходимы, может оказаться достаточно сложно».

Многие авторы тренируют свое ухо, прислушиваясь к людской речи в ряде ситуаций:

Джон Миллингтон Синдж/John Millington Synge сказал, что однажды, слушая разговор посудомоек, у него появилось чувство диалога.

Робин Кук говорит, что любит подслушивать разговоры людей на самолетах, а еще он играет в баскетбол в парке и слушает, как дети поддразнивают друг друга.

Роберт Бентон иногда записывает диалоги на диктофон, чтобы услышать их ритм. «В «Месте в сердце» характер диалогов героини Маргарет Спарлинг основан на моей подруге. Я сидел с ней и два

дня записывал ее на диктофон. Мы просто разговаривали и разговаривали, пока я записывал за ней словечки».

Но реальный разговор – совсем не то же самое, что диалог. Поэтому выработка умения слушать – только первый шаг. Следующий шаг – перевод реального разговора в выдуманный диалог.

«Я никогда не использую слова, которые люди на самом деле говорят, – говорит Роберт Андерсон. – Если вы поставите диктофон рядом с говорящими людьми и потом проиграте запись – это звучит глупо. Все диалоги – это стилизация, правдоподобие, а не реальность. У вас есть уши, чтобы преодолеть эту пропасть. Много лет назад, когда я писал для радио-шоу под названием «Театральная гильдия в эфире» я сделал адаптацию «Прощай, оружие» с главной ролью для Хэмфри Богарта. К моему испугу, я обнаружил, что мог использовать лишь очень небольшое из знаменитых диалогов Хемингуэя, поскольку они не двигали историю вперед или не развивали отношения. Когда передача вышла в эфир, критики сказали: «Передача держится на диалогах Хемингуэя». Я был польщен, что смог написать хемингуэевские диалоги... которые двигали историю».

Робин Кук говорит: «Когда я пишу диалог, я всегда читаю его вслух. Я ищу сходство. Я хочу, чтобы это звучало, как два человека, говорящих друг с другом. Для меня это очевидно, когда я читаю книгу, в которой диалоги нереалистичны. Один из самых замечательных моментов хорошего диалога – он дает ощущение разговорности, не будучи разговором».

А вот что говорит Шелли Ловенкопф: «Диалог в романе никогда не должен был точно воспроизводить речь, он воспроизводит отношение героев. Вы должны быть в состоянии сказать, кто говорит, по тому, чего он или она хочет. Поэтому диалог должен быть изливанием тайных сторон характера. Часть создания хорошего диалога – продумать и понять, что герой хочет сохранить в секрете».

Леонард Терни добавляет: «Реалистичный диалог – это не реальный разговор, это мастерская подделка. Диалог должен характеризовать, быть сжатым. Это и дает ощущение реальности».

Есть упражнения и техники, которые могут помочь писателям написать хорошие диалоги.

Трева Сильверман начинает с наговаривания на диктофон и затем прослушивания записи на следующий день. «К этому времени я забываю 90 процентов того, что сказал, и я могу слушать, как будто я слышу это впервые. В этот момент я ищу какой-то намек на то, как звучит герой. Когда я улавливаю его голос, я могу расслабиться, но это чертовски долгий процесс. Он намного проще с диктофоном, менее пугающий. Я не смотрю на чистый лист бумаги, я не сижу, уставившись в пустой экран».

Роберт Андерсон говорит: «Многие авторы начинают писать с диалогов. Нил Саймон/Neil Simon однажды сказал мне, что он работает именно так. Такие авторы говорят, что раскрывают характеры и сюжетные линии в пьесе по мере написания. Попробовав этот способ несколько раз по молодости (в конце концов, я же любил диалоги, а не историю), я обнаружил, что я слишком часто терплю крах, исписав сорок страниц. Тупик. Я ничего не обнаружил. Когда я пишу диалоги, я могу открыть вещи, которые я не знал о себе, вещи, которые я не знал, что знаю, но я не могу открыть историю. Мне нужно знать финал. Если у вас неправильная ситуация, диалог не потечет сам собой. Если у вас нет людей в интересной ситуации, интересной в терминах развития сцены, это тупик.

Драматург Джон Ван Друтен/John Van Druten как-то сказал, что он не мог заставить героя говорить, как надо, пока не поменял ему имя. Я иногда говорил то же самое. Я говорил, что Лаура будет говорить не так, как Хейзел, и пока вы не найдете правильное имя – ничего не заработает.

Когда-то я давал своим студентам упражнение. В одном упражнении я говорил, что кто-то нашел десятидолларовую банкноту на улице и спорит за кухонным столом, как нужно потратить эти десять долларов. Развитие сцены – кто потратит десять долларов и как, но общий подтекст может высветить внутренние конфликты целой семьи.

В моей пьесе «Ты знаешь, что я не слышу тебя, когда течет вода/You know I can't hear you when the water's running», есть сцена, где два человека среднего возраста обсуждают, купить ли им две односпальные кровати или оставить старую двуспальную. Они, якобы, спорят о кроватях, но в этом споре проявляется весь их брак. Подтекст – то, что случилось с их жизнями, с их любовью и средним возрастом».

Когда Джулз Файффер/Jules Feiffer преподавал драматургию в Йельской драматической школе, он помогал студентам улучшить диалог «избавляясь от потворствования себе и прочих поблажек, решив, в чем цель сцены и вырезая все, что к ней не относится. Вырезая эти украшения, которые так любят вставлять молодые авторы, чтобы доказать, как они гениальны».

Ключ к написанию хороших диалогов начинается с умения прислушиваться к ритмам и нюансам.

«Самая важная вещь, – говорит Роберт Андерсон, – разработать голос. Он не только в диалоге, но и в отношении. Если у вас есть голос, диалог выйдет правильным».

РАЗБОР ПРИМЕРА: ДЖУЛЗ ФАЙФФЕР

Многие из нас знакомы с работами Джулза Файффера по его еженедельным комиксам. Его фильм (а позднее пьеса) «Познание

плоти/Carnal Knowledge» часто обсуждался в связи с его блестящими диалогами. Он также адаптировал для кино «Попая /Popeye», написал «Маленькие убийства/Little murders» и «Любовь Эллиотта/Elliott Loves». Его комментарии по поводу диалога подходят ко всем жанрам, а многие, относящиеся к героям комиксов, хорошо соотносятся с рекламной деятельностью. В своем интервью он говорит о различиях написания диалога для разных информационных пространств.

«Когда я сменил комиксы на театр, а позднее, на кино, я понял, что диалог в каждом случае очень-очень отличается. В театре и в фильме, когда речь идет об отношениях, вам надо показать начало, середину и конец, а не просто конец, как бывает в комиксах. В комиксах люди говорят друг с другом очень сжато и коротко. Это ограничение связано с небольшим количеством места, отведенного под диалог. На сцене, наоборот, вы можете позволить себе больше нюансов, намного больше иносказательности. Сценический диалог может быть полнее и более экспозиционным, больше потакающим это, чем диалог в фильме. В фильме вы можете позволить себе больше невербальных коммуникаций – обмен взглядами, физические движения и так далее»

Я спросила Джулза о процессе создания им диалога.

«Во-первых, я не думаю в терминах диалога. Диалог приходит естественным образом после того, как у вас есть герой и вы помещаете героя в ситуацию. Как только вы помещаете двух или более людей в какую-то ситуацию, и уже решили, кто они, и что из себя представляют, они автоматически будут говорить определенные вещи. Одна ведь приведет к другой, и вы откроете вместе с вашими зрителями, о чем же они, собственно, говорят. Меня часто поражало, что именно моим героям надо было сказать друг другу. Вы отпускаете их, и они действуют самостоятельно – вот тогда это становится действительно забавно. Я обнаружил, что если придерживаюсь синопсиса, я не открою что-то действительно интересное и живое, а многое из того, что героям надо сказать друг другу дает энергию произведению. Энергия – вот что действительно важно, если говорить об отношениях. Даже если ситуация по сути своей пассивная, в ней должна присутствовать реально ощущаемая энергия.

Эта энергия происходит из подтекста. Внутренний конфликт, который противостоит внешней стороне произведения, так что единственным реальным конфликтом может быть между героем и им же самим. Работа с подтекстом – это не вопрос разработок с пометками на них. Это вопрос отличного понимания того, что на самом деле происходит, чего не происходит и почему, и какая часть этого всего окажется на поверхности. И главная проблема произведения – как замаскировать это до тех пор, когда, значительно позже, всякого рода вещи начнут вылезать и создадут драматические кульминации.

В какой-то момент подтекст окажется на поверхности, но если он будет целиком очевиден, вряд ли вы окажете себе услугу. Какая-то часть его просто обязана стать очевидной, но вы не можете выдавать все ваши секреты. Вам надо оставить часть из них, чтобы зрители сами смогли разгадать их. Я хочу, чтобы в кино зрители были совсем другими, были активно вовлечены. Если вы расставляете все точки на *i*, и ведете себя, как Капитан Очевидность, не получится создать энергию, которая возникает между тем, что происходит на сцене или в фильме и аудиторией, наблюдающей за этим. Я знаю, что как зритель я всегда люблю, когда меня заставляют задуматься и искать ответы на то, что я только что увидел, и мне нравится делать это в своих собственных работах.

Если карикатура личная, а не политическая, она часто имеет дело с подтекстом. Если политическая, она может быть более прямолинейной. Но даже в этом случае, поскольку она почти всегда иронична, она будет связана с подтекстом. По крайней мере в моей работе большинство говорящих людей говорят не то, что думают. Зачастую люди и в публичной, и в личной жизни говорят прямо противоположное тому, что имеют в виду или маскируют истинный смысл различными ярлыками. На этом и фокусировались мои работы с самого начала. Сорвать эти ярлыки и показать, о чем в действительности шла речь.

Если у меня были проблемы с вхождением в сцену, мне часто помогало начать диалог вроде: «Привет, как дела? Хорошо. Что ты сегодня делаешь? Да особо ничего. Ну, знаешь, у меня есть проблема...» и продолжать расписывать страницы бессмысленной болтовни, пока я не входил в сцену. В другой раз я входил в сцену прямо в середине, а потом возвращался к началу. Временами я застревал на несколько дней, а то и недель. Одна пьеса заняла у меня шесть лет, потому что я не мог нащупать направление, к чему же я иду.

Если вы можете ухватить суть этого мыслительного процесса и переложить его в обычный язык, которым вы говорите, вы сильно продвинулись. Тогда в следующем черновике внесите исправления с разными разговорными деталями и словечками, чтобы обозначить разных героев. В слишком многих пьесах и сценариях все звучат одинаково. Я люблю, чтобы мои герои были настолько индивидуальны, чтобы их имена на страницах не были нужны читателю – они итак должны знать, кто говорит. Вам надо научиться слышать поведенческие проявления в разговоре, но еще важнее, чтобы вы научились слышать вас собственный внутренний голос».

ПРИМЕНЕНИЕ НА ПРАКТИКЕ

Диалог – ключевой элемент драматургии театра, но он важен и при написании других жанров, неважно, драма это, роман или рассказ. Когда вы смотрите на своих героев, спросите себя:

Определил ли я характер героя через ритм речи, словарный запас, акцент (если необходимо) и даже длину предложений?

Есть ли в диалоге конфликт? Подчеркивает ли диалог различие в отношениях разных героев?

Есть ли в моем диалоге подтекст? Обратил ли я внимание на то, что мои герои в действительности говорят, а не только на то, что они проговаривают?

Могу ли я различить в диалоге культурные или этнические корни героев? Уровень образования? Возраст героев?

Если бы я не видел имен героев над строчками диалога, смог бы я сказать, что это разговаривают разные герои? Видна ли в диалоге разница между героями?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Писатель всегда работает над собой. Чтобы научиться писать диалог, необходимо слушать, читать и проговаривать хорошие диалоги, чтобы впитать в себя звуки и ритм. Некоторые сценаристы посещают школы актерского мастерства, чтобы лучше понять, что требуется от них актерам.

Диалог – музыка художественной литературы, ее ритм и мелодия. Любой писатель может развить у себя слух – и писать отменные диалоги, которые передают отношения и эмоции, тем самым выражая разнообразие и сложность героев.

Глава 8. СОЗДАНИЕ НЕРЕАЛИСТИЧНЫХ ГЕРОЕВ

До сих пор мы обсуждали реалистичных героев, то есть героев похожих на нас с вами. Мы отождествляем себя с ними, ведь у нас сходные недостатки, желания и цели. Они не супергерои, но и не суперзлодеи.

Но мир художественных произведений населен также и нереалистичными героями. Множество героев были рождены в нашем воображении – пришелец из фильма «Инопланетянин», Мистер Эд, русалки и водяные, помидоры-убийцы, Супермен и Бэтмен, Кинг-Конг, Бэмби и Думбо, Веселый Зеленый Великан и Калифорнийские Изюминки.

В этой главе мы рассмотрим четыре типа нереалистичных героев, которые вы можете создать в своем сценарии: символические герои; герои, не являющиеся людьми; фантастические герои и, наконец, мифические герои.

Принадлежность таких героев к каждой категории определяется их внутренними ограничениями и контекстом, а также ассоциациями, которые они вызывают у зрителей.

СИМВОЛИЧНЫЕ ГЕРОИ

Реалистичные герои многомерны, последовательны и парадоксальны, а их эмоции, чувства, мнения и психология очень сложны. Список качеств многомерного героя был бы очень длинным.

Символические герои одномерны. Они и не должны быть многомерными. Они воплощают одно единственное качество в отношении таких понятий, как любовь, мудрость, сострадание или справедливость. Они хорошо вписываются в нереалистичные истории – мифы, фантастику или комиксы про супергероев.

Появление символических героев берет начало в древнегреческих и римских трагедиях. Обычно богов и богинь наделяли одним качеством. Афина, или Минерва, была богиней мудрости. Афродита, или Венера, называлась богиней любви, Гадес/Плутон был богом загробного мира, Посейдон/Нептун был морским богом, Дионис/Бахус – богом виноделия, и Артемида/Диана – богиней охоты.

Однако отсутствие многомерности не делает этих героев невнятными или неинтересными, ведь их ключевое качество подразумевает наличие других сходных качеств.

Например, Марс, или Арес, был богом войны. Его родители, Зевс и Гера, ненавидели его, а его сопутствующими качествами были беспощадность, жестокость и кровожадность. Его всегда сопровождали Раздор, Трепет, Ужас и Паника. В римской мифологии он одет в сверкающую броню, а солдаты «рады погибнуть славной смертью» на Марсовом поле битвы. Его символ – гриф, птица смерти.

К контексту Марса можно отнести все, связанное с войной. Звуки побоища, военная форма, боевые качества – все они часть характера этого бога. Понятия, не относящиеся к войне, не являются и частичкой Марса. Ему совершенно не присуща двусторонность войны и мира. В нем нет радости, неопределенности или противоречий.

Мы можем нарисовать прямую, чтобы проиллюстрировать взаимоотношения между символическими и реалистичными героями.

Односторонний символический герой-----Многомерный герой

Если поместить Марс на прямую, то он будет в начале прямой односторонним символическим героем. На противоположном конце прямой можно разместить любое количество реалистичных многомерных героев – Рика из «Касабланки», Скарлетт О'Хара, Шейна или Роуз из «Африканской королевы».

Если расположить героев от одномерного до многомерного, то какие-то герои непременно окажутся посередине.

Степфордские Жены/Stepford Wives (роман 1972г. и одноименный фильм 1975г. – фантастический триллер – Прим. переводчиков) – символические героини, олицетворяющие качества идеальной жены. Частью их личности является все, что соотносится с этой концепцией, включая подчинение мужьям, уборку дома, приготовление пищи и уход за детьми. Они не обладают никакими иными характеристиками, кроме традиционных качеств хорошей жены. Нелегкая доля реального замужества никак не отражается на их характерах.

Другим примером такого героя может служить Обычный Человек в сценарии Роберта Болта/Robert Bolt к фильму «Человек на все времена/A Man for All Seasons», или Обыватель в средневековой пьесе с аналогичным названием, который является воплощением усредненности.

Многие злодеи и супергерои также символически. Джокер из «Бэтмена» – зло, в то время как Супермен ассоциируется с «правдой, справедливостью и американским образом жизни».

Создатели символических героев намеренно не наделяют их множеством качеств, а выделяют одно, необходимое для выражения ясной концепции.

УПРАЖНЕНИЕ: Придумайте героя – воплощение Справедливости. Начните с перечисления сопутствующих качеств. Список может включать честность, нейтральность, отсутствие предубеждений по расовому или половому признакам, соответствие духу и букве закона. Необходимо написать 20–50 характеристик Справедливости.

Чтобы развить мысль, подумайте о родителях этого героя. Например, один может быть адвокатом, олицетворяющим Закон, а другой философом, воплощающим Мудрость. Если ваш герой – бог или богиня, то этого достаточно.

Потом развивайте личность героя: добавляйте соотносимые качества, такие как сострадание, мудрость, пронзительность, дипломатичность и так далее.

Подумайте о различиях между символической Справедливостью и реалистичным героем с ярко-выраженным чувством справедливости.

Этот герой будет обладать всем спектром противоречивости, неопределенности и парадоксальности многомерной личности.

Символический герой с одной доминантной чертой может выражать основную тему вашей истории. С такими героями надо обращаться очень осторожно, чтобы не сделать их слишком «картонными».

ГЕРОИ, НЕ ЯВЛЯЮЩИЕСЯ ЛЮДЬМИ

Многие из нас выросли на историях о героях, не являющихся людьми, таких как Черная красавица, Лэсси, Шарлотта в «Паутинке Шарлотты», Бэмби, Думбо, или Черный Жеребец. Такие герои не являются принадлежностью сугубо детских сказок. Взрослые наслаждаются «Скотным двором» Джорджа Оруэлла, или Калибаном в «Буре», или Харви из одноименной пьесы.

Иногда герои, не являющиеся людьми – это человеческие герои, которые кусаются, лают, или машут хвостом – то есть антропоморфные животные. Хотя герои «Скотного двора» не так многомерны, как люди, они определенно напоминают нам людей. Можно сказать, они люди в овечьей шкуре.

Создание такого героя можно начать с простого преувеличения человеческих качеств животного. Лэсси очень верная и добрая. Рин-тин-тин очень умен. Наполеон, свинья из «Скотного двора», манипулятор и тиран. Но все эти качества не представляют собой ничего особенного. Неинтересно смотреть целыми неделями на умную собаку или читать об умной лошади. Для создания более глубокого героя-животного нужен другой подход.

Герой-человек приобретает многомерность путем добавления или преувеличения его человеческих характеристик. Если усилить нечеловеческие качества животного, то вряд ли получится объемный герой. Усиление собачьих качеств собаки (более громкий лай или более быстрый бег) не сделает собаку более интересной людям. Так что придумайте животному человеческую личность. Этот процесс включает:

Отбор одного-двух основных качеств, определяющих личность героя

Усиление качеств, ассоциирующихся с этим героем

Создание подходящего контекста для углубления личности героя

В отличие от животных, реалистичных героев не так просто разбить по категориям. Реалистичные герои могут быть верными, но угрожающие жизни обстоятельства могут ослабить их верность. Они могут быть жизнерадостными по натуре, но трагический случай может изменить их характер.

Качества героя – нечеловека, напротив, никогда не меняются. Хотя эти качества построены на человеческих характеристиках, у них отсутствуют различные оттенки. Лэсси всегда будет верной, а Рин-тин-тин умным.

Эл Бартон/Al Burton, продюсер нового сериала «Лэсси», сказал: «Мне нравится думать, что в Лэсси есть некое постоянство, которое редко встречается в людях. Ее неизменные черты – защита, надежность, отвага и безопасность для ребенка».

Сами по себе эти качества не придадут герою достаточной глубины и разнообразия. Зрителям необходимо проецировать свои

представления об этих качествах на героя. Как работают такие ассоциации? Давайте рассмотрим методику, которую используют в рекламных агентствах при создании героев для рекламы машин, овощей или пива.

Майкл Джил, вице-президент рекламного агентства «Дж. Уолтер Томпсон», объясняет их методику создания образа бренда, которая также может использоваться для разработки личности героя: «Большинство потребителей не могут различить сорта пива или чистящего средства, или даже отличить Пепси от Колы. Поэтому цель рекламы – рассказать потребителю о существовании конкретного бренда со своими особенными характеристиками. То же самое с клеймом скота – видишь клеймо и сразу понимаешь, чей это скот, хотя все животные выглядят одинаково. Так «мерседес» стал чудом инженерной мысли, а «форд» означает хорошее качество. Некая марка грузовиков ассоциируется с силой и выносливостью. Этот нечеловеческий герой, будь то машина или компьютер, является воплощением определенных качеств. Отождествляя машину с качеством, вы окружаете ее неким ореолом».

В рекламе эффект ореола заставляет покупателей хотеть приобрести товар. При создании нечеловеческих героев он усиливает узнаваемость героя.

Иногда личность рекламного героя вытекает из характеристик товара. Мальчик-пончик Пилзбери ассоциируется с тем, как замешивается и поднимается тесто. Всем известно, что Хрусть, Щелк и Бух означают звуки, производимые рисовыми палочками Келлог. Картофельные чипсы Маккензи эксплуатируют наши представления о собаках как друзьях человека, а в этом конкретном случае, как о веселых животных, обожающих вечеринки.

В некоторых случаях личность героя строится на основе добавочных ассоциаций. Танцующие изюминки, рекламирующие Калифорния Рейзинс/California Raisins (Калифорнийский изюм), имеют мало общего с характеристиками продукта (<http://www.youtube.com/watch?v=jx5bszWlsmc&feature=related>). Создатели решили не усиливать такие их качества, как морщинистость, малый размер или полезность для здоровья. Они полностью изменили подход.

Сет Вернер/Seth Werner, автор рекламы Калифорния Рейзинс, рассказывает, как возникла эта идея: «Клиент сказал, что хочет пригласить на съемки ролика знаменитость, так как желает, чтобы вся рекламная кампания строилась вокруг чего-то большего, чем просто изюм. Он считал, что присутствие в ролике звезды сделает продукт более узнаваемым. Мы предложили сделать сами изюминки рекламными звездами и придумать им характер. Наша с Декстером Федором/Dexter Fedor идея заключалась в том, чтобы заставить изюм танцевать под песню «Я услышал это в винограднике». Потом мы стали думать, как изюминки могли бы выглядеть, и решили, что они должны быть крутыми и немного устрашающими. На контрасте,

остальные похожие продукты будут смотреться не такими крутыми и прикольными.

Мы стали создавать отношения между изюминками и другими героями ролика – засыхающими чипсами, расплавленными шоколадками, жевательной резинкой, чья нога прилипла к столу. В то время как наши изюминки носили высокие кроссовки с развязанными шнурками и солнцезащитные очки и выглядели очень круто, крендельки надевали шлепанцы, а шоколадные батончики пыльные ботинки, и выглядели совсем не так круто. Мы хотели заставить покупателей поверить в реальность этих героев. Надо было добавить реализма, иначе затея не удастся. Значит, надо было разработать не только общие характеристики, но и обдумать тонкости, которые выделяют наших героев».

Личность для всех этих героев разрабатывается путем ассоциаций. Мы переносим определенные чувства на героя, который является их проекцией. Эти чувства можно усилить, если придумать контекст для героя.

Контекст Лэсси – семья. Она существует во взаимоотношениях с членами семьи. Стив Старк/Steve Stark, продюсер сериала «Лэсси», говорит: «Мы считаем собаку частью семьи. Она и в самом деле лучший друг семьи и сына. Новый сериал «Лэсси» – не детский, а семейный сериал. Когда Лэсси больна, за ней присматривает вся семья, и наоборот, если болеет член семьи, Лэсси ухаживает за ним, – все, как в настоящей семье. Рин-тин-тин был спасателем, а Лэсси – доверенное лицо и друг».

Продюсер Эл Бартон говорит: «Контекст семьи перенесен из старого сериала и усилен в новом. Мы ввели в сериал девушку, которая также взаимодействует с Лэсси. Ценность Лэсси для семьи в том, что Лэсси осознает свою нужность. Любое действие в семье заставляет зрителей тут же сказать: «Слава богу, что у них есть Лэсси». Лэсси гораздо чувствительнее Рин-тин-тина, она больше настроена на семью и, кажется, интуитивно понимает настрой семьи.

Лэсси – чудесный компаньон и друг в наше время плохих отношений, а я считаю, что мы живем в век плохих отношений, особенно между людьми, так что здорово иметь собаку, с которой можно спокойно общаться, – то, чего нам так не хватает».

Сравните контекст Лэсси с контекстом другого нечеловеческого героя, Кинг-Конга. Он живет среди Южных морей, его мир примитивен, темен, страшен и таинственен. Представления, ассоциирующиеся с ним, включают смутное знание древних религиозных ритуалов, человеческих жертвоприношений и подавленной сексуальности. Его происхождение неизвестно, и непонятно, как его усмирить. Мы боимся Кинг-Конга, потому что мы переносим на него свой страх неизвестности.

УПРАЖНЕНИЕ: Используя процесс выбора основного качества, добавляя ассоциации и уточняя контекст, придумайте странное и ужасное существо с другой планеты. Какими качествами вы его наделите? Вы усилите защитные свойства, страх или его способность к психологическому воздействию? Или, может быть, сострадание, склонность к сотрудничеству и любвеобильность?

Какие ассоциации вызывает у вас этот герой? Ваши представления будут меняться в зависимости от того, усилите вы позитивные или негативные качества.

Какой контекст у вашего героя? Он живет глубоко под землей, что усиливает темноту и примитивность его контекста? Или он пришел со звезд, что усиливает его небесно – ангельское происхождение? Возможно, он живет на поверхности земли, и это дало ему понимание наших чувств?

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ГЕРОИ

Фантастические герои живут в романтическом, волшебном и непонятном мире, населенном необычными существами: леприконами, великанами, гоблинами, троллями и ведьмами. Они могут быть злыми и жестокими, но не слишком. Такие герои могут быть опасными, но не ужасающими. Они могут быть зловредными, но добро всегда восторжествует. Фантастические герои могут даже измениться в конце.

Герои в волшебном окружении обладают ограниченным набором качеств. Иногда у них слишком ярко выраженные физические характеристики, как, например, великан Поль Баньян или лилипуты из «Путешествия Гулливера».

У других есть магические способности: Мерлин, маг в легенде о короле Артуре, или Злая Ведьма Запада из «Волшебника страны Оз». Некоторые герои суперхорошие, или суперспособные, или суперплохие. Почти все сказочные герои, героини и злодеи соответствуют этому описанию.

Хотя большинство фантастических героев пришло к нам из сказок, некоторые герои были намеренно созданы, например, русалка из фильма «Всплеск/ Splash», мальчик-взрослый из фильма «Большой/Big», антерианцы из «Кокона/Cocoon».

В телесериале «Красавица и чудовище», фантастический герой Винсент взаимодействует с реалистичной героиней, Катериной. Контекст Винсента – подземелье, приземленность, примитивность, тяга к свету из тьмы – образует контраст с контекстом Катерины, живущей в современной квартире в высотном доме. Спектр эмоций Катерины, как у реалистичного героя, гораздо шире. Она может быть подавленной, грустной, буйной, усталой, а также любящей, доброй, понимающей и сострадательной.

Набор качеств Винсента ограничен. Он не просто реалистичный герой с львиной головой. Он остается в рамках своего фантастического образа. Ужасный снаружи, Винсент прекрасен внутри. Он добрый, сострадательный и заботливый. Иногда его обуревают сильная тоска, но это никак не влияет на доброту его души. Доброта – его основное определяющее качество. У сериала романтический стиль, и Винсент представлен настоящим рыцарем, как в современной сказке.

Одним из самых успешных рекламных героев стал Веселый Зеленый Великан. История его создания демонстрирует, как тщательное выбранные ключевые черты помогают придумать интересного и запоминающегося героя.

В 1924 году на рынке появился новый сорт зеленого горошка «Зеленый Великан». Разработку этого героя поручили рекламному агентству «Лео Барнетт». Стремление создать фантастического героя отразилось во многих решениях агентства. Они приступили к разработке позитивного контекста для великана, поместив его в Зеленую Долину и придав ему ассоциации со здоровьем и изобилием.

Хантли Болдуин/Huntley Baldwin из «Лео Барнетт» пишет: «Глубоко внутри нашего подсознания еда связана с выживанием. Почти в любой примитивной культуре боги управляли охотой и урожаем. Пантеон богов гарантировал изобилие, свежесть и целебные свойства продуктов. Зеленый Великан – прямой наследник этих богов. Мы знаем некоторые подробности его жизни, как и у всех фантастических героев. Он живет в долине, откуда появляется все лучшее в мире. Он управляет судьбами тех, кто там живет и работает. Он лично вникает во все стадии процесса, от посева семян до упаковки готового продукта.

Мы придали ему определенные черты и развили его личность. Зеленый Великан – звезда рекламы, но визуально он играет лишь второстепенную роль. Его присутствие скорее чувствуется, чем наблюдается. Он серьезен, но не зануден. Он добрый и теплый (отсюда и его смех «хо-хо-хо»). Но недостаток сведений о нем только возбуждает воображение. Каждый может вообразить о нем что угодно, а не то, что хочет показать нам художник или оператор».

Болдуин уточняет, что великан должен оставаться в своем фантастическом окружении. В одной рекламе они поместили Зеленого Великана среди людей, и затея провалилась. «Присутствие реальных людей разрушает атмосферу фантастичности, напоминая нам, что Великан – выдумка. Фантастичность образа позволяет людям поверить в то, что в ином случае они немедленно забракут. Анимация развивает фантастичную тему и позволяет зрителям воспринимать такие истории скорее на уровне символов, чем рационального мышления».

МИФИЧЕСКИЕ ГЕРОИ

Все три типа нереальных героев, которые мы ранее обсуждали, имеют ярко выраженные черты, контекст и/или ассоциации. При создании мифического героя используются те же элементы, и добавляется еще один: понимание зрительской аудитории.

Разница между простой историей и мифом состоит в отношении к ним людей. Многие художественные произведения влияют на нас: трогают до слез, вызывают смех или дают понимание жизни. Но едва мы перестаем читать книгу или смотреть фильм, мы об этом забываем. Возможно, в памяти останется одна сцена или герой, но и то ненадолго.

Мифическая история задерживается в нашей памяти. Сцена или герой преследуют нас и не отпускают. Мифическая история отображает суть жизни. Она помогает нам лучше осмыслить наш жизненный опыт, ценности и желания. Многие из нас смотрят фильм или читают роман и проецируют свою личную жизнь на происходящее в книге или на экране.

Иногда мифы или мифические герои вдохновляют нас, мотивируют или заставляют по-новому взглянуть на жизнь. В каком-то смысле мы становимся готовы на поступки, когда отождествляем себя с героическими чертами мифического героя.

Мифические истории обычно рассказывает о героических героях, то есть о героях, которые преодолевают препятствия на пути к цели или сокровищу. Как правило, герой меняется на протяжении своего пути. Смотря на развитие такой истории, мы думаем о своем собственном героическом пути. Это могут быть препятствия, которые писатель или сценарист должны преодолеть, что продать роман или сценарий, или проблемы, с которыми мы сталкиваемся в поисках любви, работы или стиля жизни. Путь героя в истории может также напомнить нам о нашем внутреннем духовном поиске смысла жизни.

Во многих фильмах присутствуют элементы мифа, например, героический персонаж, преодолевающий препятствия на своем пути. Но если он не вызывает отождествления, то это не настоящий миф. Проверка мифичности – понять, переносят ли зрители события истории на себя, и помогает ли она им глубже понять их жизнь.

Например, последний фильм про Индиану Джонса «Индиана Джонс и последний крестовый поход» рассказывает о герое, который преодолевает всевозможные препятствия в поисках Святого Грааля. На первый взгляд, этот фильм похож на миф, так как он содержит большинство необходимых элементов.

Приглядевшись еще раз, давайте зададим несколько вопросов: «Путь Индианы в поисках Грааля похож на наш путь к достижению чего-либо? Его история вдохновляет нас на преодоление препятствий в жизни? Фильм помогает нам понять что-то важное о жизни?».

Для большинства людей ответ будет «нет». Это не мешает наблюдать за увлекательными приключениями Индианы, но фильм нельзя назвать мифом.

С помощью этих вопросов вы также можете проверить и другие фильмы, которые называют мифическими – «Инопланетянин», «Близкие контакты третьей степени», «Бегущий по лезвию бритвы», «Звездные войны», «Робокоп» и др.

Давайте рассмотрим другой пример – одного из самых успешных рекламных образов, считающегося мифическим, – Ковбоя Мальборо.

«В рекламе, как и в художественных произведениях, – говорит Майкл Джилл из агентства «Дж. Уолтер Томпсон», – надо проникнуть в подсознание зрителей. Похоже, Ковбоя Мальборо это удалось. В своем исследовании мифов Джозеф Кэмпбелл упоминает, что на протяжении всего сосуществования людей и лошадей, был миф о всаднике на коне. Обычно это великий король, бог, рыцарь или воин. В случае Ковбоя Мальборо, этот всадник является символом Среднего Запада – ковбоем. Люди уважают и поклоняются этому человеку. Когда люди курят или пьют, они делают это не просто так, а с целью казаться похожим на того, кто лучше их.

Чем реальнее герой, тем больше людей полюбят его и смогут соотносить себя с ним. В рекламе Мальборо у героя есть усы, татуировка и белая шляпа. Черная шляпа вызвала бы другой отклик. Обычно он скачет на лошади по большому открытому пространству, а не в городе. Города опасны, они зло. Сельские просторы – добро. Мы всегда показываем его в красивом окружении и с красивыми животными. Животное – это яркое выражение свободы, радости и счастья. Свежий воздух и здоровье тоже очень важны. Он дает чувство уверенности, как будто он со всем разберется. Он всегда либо один, либо в компании других мужчин. Его никогда не показывают рядом с женщиной – она не является частью мифа. В рекламе очень сложно найти мифический образ, но, похоже, Ковбой Мальборо именно такой».

Скорее всего, большинство курильщиков сигарет мальборо редко бывают вне города и, возможно, никогда не катались на лошади, но они проецируют этот образ на себя. Он воплощает их желание быть на свежем воздухе посреди открытого пространства и их чувство уверенности в себе.

Винсент из «Красавицы и Чудовища» и фантастический и мифический герой. Супермена тоже можно назвать мифическим. И Бэтмен – мифический герой, так его история и характер немного рассказывают о мраке и психозе нашего общества.

Майкл Бесман/Michael Besman, старший вице-президент компании «Губер-Питерс Интертейнмент», рассказывает о разработке характера Бэтмена: «Бэтмен – тихий мститель. Он как Робокоп. Брюс Уэйн – миллионер, человек с раздвоением личности. Измученный смертью своих родителей, он выходит на улицы, чтобы

отомстить. Ему не по себе, ведь он вырос в лучах славы, как богатый наследник. Он вынужден общаться с прессой и публикой. В маске Бэтмена ему не надо скрывать свой гнев, он может выпустить его на волю. Брюсу Уэйну приходится жить в реальном мире, где у него есть определенная репутация. У Бэтмена нет этих ограничений.

В каком-то смысле Брюсу Уэйну приходится мириться со своей человеческой сущностью. Он реалистичный герой, который однажды решает стать нереалистичным, потому что так он будет проще и целенаправленнее. Потеряв многомерность, он также частично избавляется от своей человеческой боли, с которой ему трудно справляться. Брюс Уэйн создал Бэтмена, потому что мечтал, чтобы такой герой был рядом с его родителями и смог спасти их».

Бесман рассуждает о разнице между Суперменом и Бэтменом: «Кларк Кент хорошо знает о своей тайной личности. Когда он прилетел на Землю, то легко вжился в образ супергероя, будто это было продолжением его суперспособностей. А Бэтмен родился в боли и ярости и должен выплеснуть их.

Реакция зрителей на этих героев очень разнится. Я был большим фанатом комиксов о Супермене. Я думал, как здорово было бы заиметь Супермена. Это почти как узнать, что Бог существует. Он означал безопасность. Я не хотел быть Суперменом. Я хотел с ним тусоваться. Бэтмен – другое дело. Ему пришлось через многое пройти. В нем больше эмоциональной привязанности. Он похож на нас, не такой волшебный, как Супермен. Супермен слишком хорош. Бэтмен совсем другой».

Контекст Бэтмена определяет его характер. В некоторых комиксах контекст очень мрачный. Бесман продолжает: «Готэм-Сити – преувеличенно реалистичное, грязное, мрачное и психологически тяжелое место, поэтому зрителям легко понять, что вынудило человека превратиться в Бэтмена».

В недавнем блокбастере «Призрак оперы» также рассказывается о мифическом герое, который символизирует несчастную жертву.

Джеймс Дирден, написавший сценарий к фильму, рассказывает, как ему удалось сделать героя мифическим: «В сценарии я старался создать призрак. Но как хорошо прописать героя с отвратительной внешностью, который всю жизнь прожил в подземной пещере, и в то же время обладает прекрасной душой и способностью чувствовать любовь? Конечно, это нереалистичный герой, потому что реальный герой в этих обстоятельствах был бы вонючим уродливым психопатом. Поэтому то, что у нас получилось, основано на мифе. Мне кажется, нам удалось создать героя, который в контексте фильма был достоверным. Он был символическим героем, в которого можно поверить. Отправной точкой в его создании была суть или идея. В нашем случае идея в том, что уродливый калека может обладать прекрасной и благородной душой. «Красавица и Чудовище» служили прообразом Призрака».

У мифических героев есть свои определенные черты, обычно героические. От них многого ожидают, и они готовы встретить вызов. На протяжении истории мифические герои меняются, становясь сильнее или мудрее. Часто у такого героя таинственное или темное прошлое. Иногда его прошлое никак не раскрывают в фильме, но немного намекают на него.

Порой сценарист (и герой) знают, что произошло в прошлом, но намеренно скрывают, потому что это слишком болезненно. Герою может быть тяжело справляться с болью, и он не хочет говорить об этом. Прошлое в этом случае – важная часть героя, но так как оно неизвестно зрителям, то они сами придумывают, что случилось с героем. Шейн, частично воплощающий миф о Старом Западе, подходит под эту категорию.

Иногда прошлое известно или раскрывается в течение истории. Ужасное событие, причина пожизненного наваждения Бэтмена, объясняет нам силу его мести.

Каждое поколение создает новые мифические истории, которые помогают понять нам нашу жизнь. В тридцатые годы Чарли Чаплин в «Новых временах» выразил всеобъемлющую беспомощность, которую многие ощущают в индустриальном обществе. Позднее «Бегущий по лезвию бритвы» показал нам естественные последствия неконтролируемой коррупции и перенаселения. Оливер Стоун исследовал мифические характеры в «Уолл-Стрит», фильме о жадности, и во «Взводе», истории о добре и зле и утраченной невинности. «Поле чудес» рассказывает о ностальгии по прошлому и свершениям, а «Море любви» и «Роковое влечение» об одиночестве и опасности, частой спутнице современных отношений.

Мифических героев довольно сложно создавать: они должны быть достаточно объемными, чтобы казаться настоящими, и при этом в них должна присутствовать загадка. Также в них должна быть некая обобщенность, чтобы герои казались не конкретными людьми, а символами определенной идеи. Они одновременно реальны и мифичны, и обе эти стороны находятся в идеальном балансе друг с другом.

Лучшая проверка мифа – соотнесение зрителями жизни героя со своей собственной жизнью. Добавление мифического контекста может углубить характер героя и усилить связь со зрителями.

На семинаре с командой «Макгайвера», о котором мы уже говорили, мы обсуждали способы добавления мифического элемента в характер героя. На этой встрече Уильям Кэмпбелл III/William Campbell III, один из руководителей канала ABC, посчитал крайне важным, чтобы Макгайвер оставался чуточку загадочным, чтобы казаться героическим. В то же время успех сериала состоял в хорошей комбинации действия, разума и эмоций. Я решила, что, возможно, мы говорим о новом типе героического персонажа, и, хорошенько подумав о мифической стороне образа, мы можем углубить этого героя и его отношения со зрителями.

Понятие героизма меняется со временем, но очень медленно. Героями называли воинов, завоевателей, бойцов – то есть людей действия. Определенно, Макгайвер – человек действия, но он представляет собой иной тип героя. Он справляется с различными ситуациями ненасильственными и неагрессивными способами. Герои прошлого должны были поработить природу, а Макгайвер хочет ее сохранить. Герои прошлого – махровые индивидуалисты, а Макгайвер – гуманист и командный игрок. Он мог бы стать новым типом героя для современной молодежи. В то время, как многие молодые люди начинают употреблять наркотики, впадают в депрессию и чувствуют свою беспомощность, Макгайвер – возможная альтернатива такому поведению.

Развитие характера Макгайвера могло идти по двум направлениям. Если продюсеры хотели сделать его более мифическим, то можно было придумать больше историй о важных проблемах современности – от коррупции до экологии и геной инженерии – и показать, как новый герой справляется с этими проблемами ненасильственными способами.

Чтобы добавить еще больше мифических элементов, продюсеры могли продвигать идею о некоей нерешенной тайне его прошлого. В таком случае зрители могли бы фантазировать насчет прошлой жизни героя.

Однако, поскольку успех героя (и актера) идет от его способности передавать эмоции и заботу и от его многомерности (что не всегда свойственно мифическим героям), попытка сделать из Макгайвера классического мифического героя была бы большой ошибкой. Поэтому он в сериале – простой эмоциональный герой без особых секретов в прошлом.

Наоборот, лучше было бы развить его характер в контексте технологического общества, его способности преодолевать препятствия и других важных качеств. Если углубить этот контекст и ассоциации, связанные с ним, то отношения героя со зрителями стали бы развиваться в рамках мифа, не разрушая при этом его реальный многомерный образ.

РАЗБОР ПРИМЕРА: «БЕСКОНЕЧНАЯ ИСТОРИЯ-2»

Весной 1989 года я работала консультантом на фильме «Бесконечная история 2» (сиквеле), который как раз снимали тем летом и должны были пустить в прокат осенью 1990. История начинается с представления реалистичных героев, Бастиана и его отца, а затем перемещается в фантастический мир страны Фантазии, где мы встречаем нереалистичных, символических и/или мифических героев. В этом фильме большинство героев попадает в несколько категорий.

Из нечеловеческих героев можно выделить Вэмбо, Невесту Ветра, Человека-лаву, Грязевой Ком, двулицего Нимбли, дракона Фалькора и Камнекуса.

Из них Вэмбо, Невеста Ветра, Человек-лава и Грязевой Ком также являются мифическими героями.

Сценаристка Кэрин Говард/Karin Howard рассказывает о том, как она придумывала их: «Некоторых героев я взяла из книги. Вэмбо – создания, которые помогают штурмовать замок. В то лето, когда я писала сценарий, повсюду висели афиши фильма «Рэмбо». Поскольку у этих созданий сходная функция, я назвала их Вэмбо. Я размышляла об ассоциациях, связанных с наступающей армией, таких как шум и облако пыли, и так получилось, что эти существа создавали иллюзию битвы посредством шума, дыма и пыли, хотя на самом деле не сражались.

Герои с Корабля Тайных Сюжетов – Земля, Воздух, Ветер и Лава – создавались для экспозиции. В первом фильме эту функцию выполнял Патриарх, но он был болтливый философ, а мне хотелось чего-то более визуально экспрессивного. Эти эмиссары – посланники – объясняют ситуацию Бастиану. Я использовала понятия земли, ветра и огня и создала существа из грязи, ветра и огня. Чтобы углубить этих героев, я дала им имена. Придумав имена, я стала думать, с чем они ассоциируются. Музыкальное Создание звучало слегка резковато и истерично, поэтому я сделала его старой девой музыки, которая олицетворяла собой звук. Грязевой Ком, конечно же, должен быть ворчливым и олицетворять землю. Человек-лава – это огонь, а Невеста Ветра – ветер.

В книге есть один параграф с описанием Нимбли – посланников, похожих на кроликов. Это самые быстрые существа в Фантазии. Я оттолкнулась от этой идеи и придумала собирательный образ Нимбли, существа в кроссовках и бейсболке. Я подумала, что если он так быстро бегал, то, скорее всего, очень неуклюже тормозил или даже кувыркался. Я дала ему особую функцию – быть в услужении у ведьмы, например, шпионить. Еще мне на ум пришло слово «двуличный», и производственный отдел создал героя, который бы физически олицетворял это понятие. Мы этого достигли, дав этому герою способность выворачивать перья наизнанку, показывая свою дурную сторону наедине с ведьмой, а при встрече с Атрейю или Бастианом, положительными героями, показывать другую сторону перьев и свою хорошую личность.

Нимбли работает с Трехлицым, добросовестным ученым, мечтающим стать идеальным слугой. Он представляет собой комбинацию сумасшедшего ученого, типа Франкенштейна, и привратника в городе Старой Императрицы.

Изначально я представляла его прозрачным, чтобы можно было видеть провода и трубки, идущие сквозь тело, и похожим на робота. В итоге он превратился в волшебника в белой мантии и с тремя глазами.

В первом фильме моим любимым созданием был Камнекус. Это большое неуклюжее создание с маленькими глазками и смешной заостренной

головой, которое ест камни. На одной из встреч мы придумали его детеныша, Камнекуса Младшего. В первом фильме стране Фантазии угрожало Ничто, а во втором – Пустота. Младший был голоден, потому что камни стали пустыми. Так его функция развивала тему наступления Пустоты.

Дракон Фалькор был хорошо раскрыт еще в первом фильме. Это любимый герой режиссера и сотрудников отдела маркетинга. Фалькор – самый эмоциональный герой, лучший друг. Он отлично понимает людей и обладает хорошим чувством юмора, потому что он знает человеческие слабости и всегда положительно настроен.

Все эти нечеловеческие герои выполняли разные функции. Нимбли и Вэмбо активно участвовали в развитии истории, Создания стихий задавали экспозицию, а Камнекусы продвигали тему фильма. В фильме есть также и герои-люди. Бастиан и его отец – реалистичные герои с Земли, а остальные герои – фантастические герои из страны Фантазии. Бастиан и фантастические герои, такие как ведьма Ксаида, Императрица-дитя и воин Атрейо, также являются и мифическими героями – участниками путешествия по спасению Фантазии от Пустоты».

Карин продолжает: «Бастиан – человек, а значит, он обладает наибольшей силой воли и наибольшей непредсказуемостью. Он может сделать правильный или неправильный выбор. Он и его отец – самые многомерные герои.

С воином Атрейо была небольшая проблема, потому что он слишком положительный. В книге Атрейо завидовал Бастиану, но в фильме продюсеры хотели, чтобы эти герои были друзьями. Мы все-таки добавили немного зависти для интереса, но их отношения – всего лишь третьестепенная история, поэтому они не могли быть определяющими.

Ксаида – ведьма в Фантазии. Мне хотелось сделать ее сексуальной. Мне хотелось, чтобы она была горячей и своевольной женщиной, распеваящей песни в тронном зале и бросающей обувь, очень нетерпеливой, когда все шло, не как задумано. Императрица-дитя была очень хорошей, и вот красотка Ксаида говорит: «С меня хватит! Пришло мое время, и я, черт возьми, завоюю Фантазию». Она была вне себя, когда все ее танки и гиганты оказались неисправны. Поэтому я придумала разные забавные ситуации с неисправными вещами, и Ксаида была просто в бешенстве, когда все шло не по ее плану. Ксаида – представительница Пустоты и противница историй и игры воображения.

Императрица-дитя – еще один значимый фантастический герой. Я почти не потратила времени на ее образ, потому что он хорошо раскрыт в первом фильме, и у актрисы был всего лишь один съемочный день. Это чудесная маленькая девочка с тоненьким голоском, она слишком хороша для разговоров, поэтому так и хочется вложить какие-нибудь прекрасные слова в ее уста. Она не различает добро и зло. Для нее все едино, она ни о чем не судит.

По-немецки ее назвали бы kitschig (то есть пустая, поверхностная), но по какой-то причине это ей подходит».

ПРИМЕНЕНИЕ НА ПРАКТИКЕ

Если в вашем сценарии есть нереалистичные герои, спросите себя:

Какую идею воплощает этот герой?

Какие ассоциации приходят на ум с этой идеей? Хорошо ли я подумал об ассоциациях и уверен ли, что они подходят моему герою?

Какой контекст у моего героя? Если я изменю или расширю контекст, это поможет углубить характер героя?

Как герой соотносится с универсальной историей жизни зрителей? Если у меня мифический герой, я продумал все элементы мифа и сделал его понятным каждому?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нереалистические герои определяются четырьмя критериями:

- **До какой степени они воплощают идею?**
- **Как именно контекст помогает определить характер героя?**
- **Какие ассоциации этот герой вызывает у зрителей?**
- **Помогает ли этот герой зрителям понять смысл их собственной жизни?**

Существуют примеры очень удачных нереалистичных героев в романах и рассказах («Черная красавица», сказки братьев Гримм и Андерсена, Шарлотта в «Паутинке Шарлотты»), в фильмах («Инопланетянин», «Кинг-Конг», «Близкие контакты третьей степени») и в сериалах («Альф», «Лэсси», «Рин-тин-тин»).

Недавние хиты, такие как «Бэтмен», «Супермен», «Тернер и Хуч», «Призрак оперы» показали, что на такие истории есть большой спрос, а значит, и есть нужда в сценаристах, способных придумывать нереалистичных героев.

Глава 9. ВЫХОДИТЕ ЗА РАМКИ СТЕРЕОТИПОВ

Художественная литература может обладать внушительной силой. Герои способны влиять на нашу жизнь на многих уровнях. Они могут нас вдохновлять, мотивировать наше поведение, помогать нам понимать самих себя и других людей, расширять наш внутренний кругозор, и даже становиться ролевыми моделями – ведя нас к новым решениям относительно нашей жизни.

Впрочем, герои могут воздействовать на нас как в положительном, так и в отрицательном плане. Есть много доказательств, что поведение преступников порой скопировано с телевизионных программ. Многочисленными исследованиями установлена взаимосвязь между насилием на телеэкране и насилием среди детей и взрослых. Кроме того, есть свидетельства, что стереотипирование может заставить зрителей испытывать отрицательное впечатление от целой группы личностей (воспринимать их отрицательно). Для писателя, создающего многомерных, объемных героев, крайне важны понимание стереотипирования и разрушение стереотипов.

Мы можем определить стереотип как непрерывное графическое изображение группы людей с использованием одинакового небольшого набора характеризующих черт. Обычно стереотип является негативным. Он показывает культурные склонности героя относительно характерных черт какой-либо культуры, отображая героев вне данной культуры ограниченными, а порой – и просто отвратительными.

Кто же попадает в «стереотипный образ»? Любой, хоть в чем-то отличный от нас. Любой, кого мы не понимаем. Это может включать этнические меньшинства, например: темнокожих, выходцев из Азии, испаноговорящих или коренных американцев-индейцев, если вы сами – белый писатель, или же белых – если вы писатель из этнических меньшинств. Люди с физическими недостатками (инвалиды) часто оказываются включенными в рамки стереотипов, точно так же, как и калеки по причине недоразвитости, эмоционально неуравновешенные личности, умственно-больные люди.

Очень часто стереотипирование применяется к религиозным группам, причем совершенно не важно – мусульмане ли они, католики, иудеи, фундаменталисты, «классические» протестанты, индуисты или буддисты.

Могут подвергнуться стереотипированию и лица противоположного пола, неважно – мужчины или женщины. Стереотипы вешают на людей с нетрадиционной (не похожей на вашу) сексуальной ориентацией – гомосексуалистов, лесбиянок, а иногда – и гетеросексуалов.

Очень часто стереотипируются люди старше или моложе нас по возрасту, так же как и носители любой иной культуры.

Для различных групп используются различные стереотипы. Женщины и представители меньшинств часто отображаются в виде жертв. Во многих фильмах, в частности, они имеют тенденцию быть «расходным материалом»: они либо первыми погибают, либо нуждаются в спасении «белым человеком».

Люди с физическими недостатками часто рисуются как «ужас-инвалиды», у которых физические увечья символизируют деформацию души. Либо они представлены как вызывающие сострадание жертвы, или в качестве «супер-калеки» (термин, иногда используемый

людьми с физическими ограничениями – соотнесено с «Супермен» или «Супервумен» – Прим. переводчиков), который совершает невероятные подвиги и способен преодолеть свое физическое несовершенство при помощи волшебных средств.

Темнокожих часто изображают в комическом плане, или главными героями анекдотов, либо как исполнителей преступлений. Азиатских женщин очень часто покажут «экзотически-эротичными», азиатских мужчин – бездумными ордынцами, или иногда – даже в качестве образцового меньшинства: состоятельными и примерного поведения. И пусть последний пример вовсе не кажется отрицательным, он все равно загоняет в рамки и стереотипирует, поскольку не признает, что выходцы из Азии страдают от тех же самых проблем, что и любая другая группа людей.

Подумайте, как часто коренные американцы, краснокожие индейцы, отображались в виде кровожадных дикарей либо трусливых пропойц, объявленных вне закона. И как часто испаноязычные «латинос» изображаются членами шайки или бандитами, или, по ироничным словам Луиса Вальдеса/Luis Valdez (Луис Вальдес – американский актер, режиссер и сценарист – Прим. переводчиков): «Существует мнение, что действие латиноамериканских художественных произведений может происходить лишь на юго-западе США за саманными стенами и под черепичными крышами».

И даже образ «настоящего белого человека» не избежал стереотипирования. Особо выделенная черта – «готовность к решительным действиям», будь то «молчаливый здоровяк» или «супер-мужик-мачо» – отрицает целую группу мужских образов, которые несут свою исключительную идентичность. Такие мужчины, как «отцы семейства и хранители домашнего очага», «специалисты по массажу» и «школьные учителя» могут ощутить, что оценка их вклада в «развитие человеческого общества» является не по праву заниженной. Человеку мыслящему или сострадающему очень редко доводится встретить адекватный образ, соответствующий его собственной сути.

Большинство общественных групп – от секретарш до блондинок, от баскетболистов до «хозяев-угнетателей», от ветеранов вьетнамской войны до юристов – в свое время изображались в стереотипной манере. Очень немногие человеческие формации избегли участи быть подвергнутыми упрощению своих сложных человеческих качеств по столь естественному желанию остального общества. Никто не остался незапятнанным.

Тип героя – не то же самое, что стереотип. «Престарелый папаша-размазня» или «солдат-бахвал» – это типы героев, а не стереотипы, потому что их изображение подается уравновешенно с другими образами отцов и солдат. Читатели и зрители не приходят к выводу, что «все отцы – престарелые (и потому жалкие)» или «все солдаты – хвастуны» в результате восприятия данного образа.

Тип героя вовсе не означает, что все представители конкретной группы лиц (например, отцы семейства) будут иметь те же самые черты и качества (престарелость, склонность к хныканью). А стереотип – означает.

ВЫХОД ЗА РАМКИ СТЕРЕОТИПА

Несмотря на добрые намерения многих писателей, художественные герои – в основном белые, что неточно отображает реальность. Население США состоит на 12% из темнокожих, 8,2% – испаноязычных, 2,1% выходцев из Азии и 2% коренных американских индейцев; кроме того порядка 20% всего населения имеют определенные ограничения (по состоянию здоровья), но в художественной литературе, большей частью, вырисовывается совсем иная картина реальности.

В проведенном недавно анализе телепередач – исследовании Комиссии США по гражданским правам – выявлено, что хотя белое мужское население составляет 39,9% от всего населения страны, на телеэкране белые мужчины имеют 62,2% от общего числа всех героев.

Несмотря на то, что население США на 41,6% состоит из белых женщин, а еще 9,6% составляют женщины из различных этнических меньшинств, телевизионная драматургия представляет женские меньшинства в гораздо меньших количествах. По данным анализа, белые женщины составляют 24.1% от всего числа телегероев, и лишь 3,6% отводится для женщин, представляющих различные меньшинства.

В стране, где 95% всех женщин работают вне дома в течение жизни, стереотип «женщины в домашней среде» более не соответствует действительности. В стране, где женщины составляют 40% от числа всех студентов, изучающих теологию и право, представляется искажением действительности лишь эпизодическое изображение в фильмах и на ТВ женщин в роли юристов, судей или министров. В стране, где женщины работают летчиками, механиками или ремонтниками телефонной аппаратуры – а также служителями культа, – для точного изображения общества следовало бы показывать женские герои именно в этих ролях.

Демонстрация в основном лишь идеального героя «белый мужчина» по родовому признаку является игнорированием присутствия в нашей культуре разнообразного множества личностей.

Подобная статистика могла бы быть полезной для автора в принятии решения, какого типа героев следует добавить в текст. Это хорошая исходная позиция, даже если состав общества и меняется в зависимости от города. Если вы собираетесь правдиво отобразить реальность в повести о Сан-Франциско, то вам следует увеличить среди героев количество выходцев из Азии и геев. Если же вы пишете о происходящем в Лос-Анджелесе, то следует добавить побольше испаноязычных героев. А для рассказа, место действия в

котором – Детройт или Атланта, следует увеличить количество темнокожих героев.

Выход за рамки стереотипов означает тренировку нашего сознания видеть не только «белого человека». Создание героев частично является новым тренингом наших способностей к наблюдению. При любом раскладе мы настроены на восприятие в первую очередь превалирующих человеческих групп. Например, если бы вы посетили мой родной город Пештиго, штат Висконсин (с населением 2 504 человека) в 50-х годах прошлого столетия, вы могли бы с легкостью стереотипировать его как городок с мирным сообществом из белого населения среднего класса, в котором протестантов и католиков почти поровну и еще есть несколько жителей, которые «вообще не ходят в церковь».

Если бы вы всмотрелись внимательней, вы бы разглядели разнородность внутри этого сообщества. В те годы в Пештиго была лишь одна еврейская семья, владевшая местным хозяйственным магазином, одна семья, приехавшая из Латвии после Второй мировой войны, несколько мексиканцев, которые летом были заняты на уборке огурцов для ближайшего заводика по изготовлению маринованных овощей; изредка появлялись индейцы племени меномини из соседней резервации, закупавшие товары в аптеке у отца, один человек «мелкого плана» который помогал детям переходить через улицу после уроков в школе, одна умственно-отсталая пятиклассница, одна восьмиклассница, которой ампутировали руку по причине рака, четыре очень богатых семьи и три семьи очень бедных.

Если бы, спустя несколько лет, вы вновь взглянули на кажущийся мирным городок, где не происходит ничего особенного, то заметили бы новые детали, разрушающие стереотип. В число этих деталей вошли бы три банковских грабителя, которых поймали спустя 6 часов после ограбления ими Пештигского Государственного банка (пытаясь выехать из города, они выбрали единственную дорогу, ведущую в тупик!), а также министр, активно выступающий против войны, который (к недовольству своих избирателей) возглавлял местные марши протеста во время войны во Вьетнаме. За последние годы добавились еще три фигуры национального уровня: юрист Ф. Ли Бейли, у которого есть второй дом в соседнем городке, сержант Медина, который имеет отношение к вьетнамскому инциденту в Май Лей (В 1968 году во Вьетнаме произошла резня 500 мирных жителей – стариков, женщин и детей, американскими солдатами в селении Май Лей/Му Lai – Прим. переводчиков), и наемник Юджин Хасенфус.

Как можно заметить из описания Пештиго, многие из этих людей определяются не своей этнической принадлежностью (еврейская семья, протестант), а по роли в обществе (владелец магазина, министр).

В качестве исходной точки, рассмотрение многообразия героев в рамках собственного контекста может подтвердить общее исследование, которое вы уже провели. Любой из людей ваших

«фоновых знаний» может послужить прекрасной моделью для создания ваших героев – представителей меньшинств.

Совсем несложно вводить «людей меньшинств» в повести или рассказы: вы просто их «вписываете». Может показаться, что вставка доктора-индийца или механика-корейца в драматическое произведение является чисто кастинговым решением. Часто так и есть – и дело принимает серьезный оборот, потому что режиссеры и кастинг-директора вовсе не помышляют о включении в сценарий представителей меньшинств. Однако есть определенные шаги, которые обязан предпринимать сам автор.

Шелли Лист/Shelley List, бывший главный продюсер и ведущий автор телесериала «Кегни и Лейси/Cagney & Lacey», говорит: «Из-за того, что мне небезразлично, как отображены меньшинства, я обычно включаю в свои произведения представителей меньшинств. Вместо общего подхода или передачи данного аспекта на усмотрение директора по кастингу, я, например, особо подчеркиваю, что ученики этой школы – азиатские, темнокожие и белые. Либо я упоминаю латиноамериканского судью, темнокожего инженера или азиатскую телеведущую. На телевидении обычно никаких вопросов не возникает, порой там вообще никакого внимания на это не обращают. Сценарий передают кастинг-директору, который просто следует заданным описаниям героев».

Некоторые из сыгранных ролей, получивших наибольшее признание критики за последние годы, как раз из числа «представителей меньшинств», при этом – «не характерных для меньшинств», т.е. – эти роли, которые могли бы сыграть белые актеры. Роль Эдди Мерфи в фильме «Полицейский из Беверли-Хилз» изначально писалась для Сильвестра Сталлоне. Роль Луи Госсета в фильме «Офицер и джентльмен» была написана для белого актера. Роль Сигурни Уивер в фильме «Чужой» писалась сначала для мужчины. Многие из недавних ролей Вуппи Гольдберг не были «характерны» для представительницы темнокожих, а некоторые из этих ролей – даже не предназначались для женщины. Играя каждого из этих героев, актеры добавляли что-то особое, основываясь на своем собственном культурном фоне, пусть даже роль и не была задана «под пол» или «под культуру» или «под этнический аспект».

Большинство представителей общественных меньшинств предпочитают играть именно таких героев, нежели чем выступать в роли темнокожего актера, играющего темнокожего героя, или инвалида, играющего человека с физическими ограничениями.

УПРАЖНЕНИЕ: Вы ставите воображаемую сцену в гостинице в крупном американском городе, в которой, по статистике, могли бы остановиться самые различные люди. Каких чернокожих героев вы введете? Латиноамериканцев? Инвалидов? Представителей каких профессий? Их возможный пол? Возраст? Религия?

КАК ОСУЩЕСТВИТЬ СОРАЗМЕРНОСТЬ ЭТИХ ГЕРОЕВ?

Написание героя, имеющего культуру, отличающуюся от вашей собственной, включает, прежде всего, создание полного человеческого облика этого героя, с широким спектром чувств, отношений и поступков, присущих любому человеку. И, во-вторых, понимание того влияния, которое данная особая культура окажет на формирование героя. Как и любой создаваемый герой, герой – носитель «иной культуры» будет и похож на вас и не похож.

Выход за рамки стереотипа требует от автора определенного специализированного подхода. Иногда даже недавно полученные в прошлом знания уже более не соответствуют картине в настоящем. Женщины, мужчины, люди-инвалиды и представители этнических меньшинств – все они за последние несколько лет изменились, потому что настойчиво отстаивали свои права в обществе. Очень важно иметь определенный опыт о тех группах людей, о которых вы пишете – и/или спросить совета. Ряд организаций, включая Национальную ассоциацию содействия прогрессу цветного населения, Нос-Отрос (испаноязычная группа), Альянс Артистов геев и лесбиянок, Американцы азиатского и тихоокеанского происхождения, а также Калифорнийская губернаторская комиссия по трудоустройству инвалидов, могут оказаться источником полезных сведений, если у вас есть вопросы или требуется совет. А в большинстве организаций есть специальные люди, которые могут дать консультации в части верного изображения героев в ваших произведениях.

Можно попросить, чтобы ваш сценарий или роман прочитал кто-нибудь из той группы меньшинства, которую вы описываете. Для писателя-женщины было бы полезно, если бы написанный материал просмотрел мужчина. А писатели-мужчины могут попросить женщин прочесть их произведения. Детали характеров и характеристик героев могут быть слишком тонкими и сложно уловимыми, и часто требуется человек «из той самой среды», который должным образом поймет героя изнутри и объяснит необходимые подробности, чтобы автору создать ощущение истинной реальности.

Несколько месяцев назад, Уильям Келли («Свидетель») позвонил мне по телефону по поводу религии героини, которую он создавал. Зная, что я являюсь квакером (Представитель протестантского течения, проповедующего пацифизм и благотворительность – Прим. переводчиков), он попросил меня уточнить некоторые детали по его героине – женщине-квакеру. Приведенные им подробности показались мне хорошо исследованными и достаточно достоверными. Затем он прочитал мне текст молитвы, написанный им для своей героини. Я улыбнулась и сказала ему: «Билл, ты сочинил молитву, подходящую методистской церкви, а не квакерской». В результате наша беседа подтвердила заданную направленность его героини, а также внесла одно очень существенное уточнение

УПРАЖНЕНИЕ: Представьте себе, что вам надо написать сцену похорон. Какой бы была эта сцена, если следовать требованиям к похоронам в рамках вашей культуры? Подумайте о похоронах в рамках иных культур, на которых вам приходилось бывать. В чем

состояло их отличие? В чем бы вы определили существенные различия в похоронах «по-еврейски», в похоронах темнокожего на Юге США и отпевании покойного в квакерской церкви?

Подумайте о различных свадьбах, на которых вам приходилось бывать. В чем у них наблюдались различия? Как различные свадебные процедуры выражают культурный фон невесты и жениха?

РАЗБОР ПРИМЕРА: ОБРАЗЫ ЖЕНЩИН, НОМИНИРОВАННЫЕ НА «FILM LUMINAS AWARD»

Многие группы, признавая вред, наносимый стереотипами, все громче требуют, чтобы женщин и представителей меньшинств отображали в кино и на телевидении более реалистично.

В 1983 г., предпринимая попытку изменить способ отображения женщин в средствах массовой информации, международная организация «Женщины в Кино/Women in Film» учредила награду The Lumina Award, чтобы награждать авторов, создающих положительные и нестереотипные изображения женщин на экране. Я была председателем комиссии, сформированной для определения критериев отбора женских образов, представленных авторами на конкурс. Эти критерии помогли нам определять как стереотипы, так и положительные качества героинь-женщин.

Эти критерии могут быть успешно использованы писателями, продюсерами и режиссерами для разрушения любых стереотипов, возникающих при создании героев.

Изначально было восемь критериев. Я фокусирую внимание на пяти критериях, которые полагаю наиболее применимыми к героиням-женщинам и героям – представителям меньшинств.

Все восемь кратко сформулированных критериев вы можете прочитать в Приложении, идущем сразу после 10 Главы этой книги.

Нестереотипные герои – многоплановы

Стереотипные герои обычно – одноплановые, плоские. Они действуют в одном заданном направлении, и они сразу понятны зрителю. Они, например, сверхсексуальны, или глупы как пробка, или склонны к насилию, или скупы или подвержены манипуляциям со стороны других.

Объемные же герои характеризуются наличием моральных ценностей, глубоких и подчас противоречивых эмоций, разных отношений с разными людьми и внутренних парадоксов. Про них нельзя сразу сказать – хороший это человек или плохой. Разрушение стереотипа означает очеловечивание личности с целью показа глубины и широты характера героя.

Нестереотипные герои просматриваются во множестве социальных и личностных функций и ролей и в различных контекстах.

Часто стереотипные герои заданы в функциях и контекстах, имеющих очень определенные ограничения. Женщина в таких случаях рассматривается только как жена начальника, либо только как мать, либо только как секретарь или вице-президент компании. Но никак и то и другое одновременно.

Объемные же герои выполняют сразу множество функций и существуют в различных контекстах. Они не заключены автором в рамки ограничений, а являются одновременно как собственно интересными личностями, так и людьми, исполняющими много функций в личной и общественной жизни. Они являются яркими продуктами своей культуры и рода деятельности, своего места проживания и своей истории и предыстории. Добавление дополнительных функций и контекстов послужит расширению образа героя и разрушению стереотипа.

Нестереотипные герои обладают возрастом, принадлежностью к расе и к социально-экономическому классу, физической внешностью и занимаются видами деятельности, существующими именно в реальном обществе.

Для разрушения стереотипов сценариям необходимо более правдиво отображать структуру нашего общества. На телеэкране большинство женщин молоды, красивы и богаты, и это создает неверное представление о важных вкладах в общество тех женщин, которым за сорок или за пятьдесят и они не очень богаты. Точно так же очень часто забывают о социальной реальности, которая говорит: женщины зарабатывают меньше мужчин. В большинстве историй общественные меньшинства представлены лишь несколькими малозначащими представителями, да и то, в основном, выходцами из низшего социально-экономического класса, что также неверно отражает истинное влияние меньшинств на человеческое общество и их вклад в его развитие. Понимание верной статистической степени представленности различных слоев и меньшинств в обществе и отображение его реалистически поможет расширить палитру вашего произведения.

Нестереотипные герои углубляют и расширяют историю посредством своих отношений, поведения и внутренних целей, тем самым оказывая влияние на конечный результат.

Стереотипные герои чаще являются реагирующими, нежели воздействующими на развитие истории и толкающими ее вперед. Они существуют в жестких рамках истории и часто являются жертвами более сильных героев.

Объемные герои по контрасту более ориентированы на себя внутрь, чем наружу. Они оказывают влияние на историю, толкают действие истории вперед и влияют на конечный результат. Если придать героям многоплановость и необычность, то это их только усилит их, и они будут оказывать сильное воздействие на всю историю и ее развитие.

Нестереотипные герои отражают свою культуру и обеспечивают новые представления и новые ролевые модели, влияя на историю своим внутренним миром.

Многие стереотипные герои – герои обобщенные. Они, как правило, ведут себя как типичный и обычный белый человек, пусть даже их внутренний мир или необычная внешность намекает на нечто более глубокое и интересное.

Очень часто у женщины или представителя меньшинств может быть совсем иной взгляд на проблему, либо иной подход к ее решению, или от такого героя последует нестандартная ответная рекомендация. Этот новый взгляд на ситуацию может добавить творческие детали или неожиданные повороты в развитии вашей истории, которых бы вы не получили, используя лишь героев одной и той же культуры. Разрушение стереотипов означает признание тех вкладов, которые могут сделать люди с другим культурным внутренним миром. Если вы осознаете, что именно они могут предложить вашей истории, то, вводя героев-носители других культур, вы можете придать своим историям новый колорит, своеобразие и уникальность.

Впервые награда The Luminas Award была вручена в 1986 г. На момент написания данного материала вручение этой награды временно приостановлено, хотя и есть определенные планы возобновить ее вручение в скором времени. Однако вышеперечисленные критерии продолжают использоваться некоторыми представителями киноиндустрии при создании собственных объемных и художественных героев.

ПРИМЕНЕНИЕ НА ПРАКТИКЕ

Подумайте о ваших знакомых – темнокожих, испаноязычных, американских индейцах, выходцах из Азии и так далее. Подумайте, как этих людей изображают СМИ, и насколько данное отображение отличается от вашего собственного опыта. Есть ли вообще люди из подобных групп, с которыми вы никогда не встречались? Как вы думаете: что есть правда об этих людях? Постарайтесь найти истину, особенно если вы решили ввести в свое произведение одну из этих этнических групп.

Примените на практике вышеприведенные критерии к нескольким фильмам, которые вы посмотрели за последний год. В чем слабости каждого фильма? В чем его сильные стороны? А где можно было бы добиться улучшения, не изменяя истории и содержания сценария?

Подумайте о вашем родном городе. В чем наблюдалось различие между людьми, среди которых вы росли? Были ли в вашем городе люди из каких-либо культур, с которыми у вас не было контактов? Не имелись ли у вас относительно этих людей стереотипных представлений? Как вы начали разрушать эти стереотипы?

Подумайте о контексте для героев вашего сценария. Вы проводили исследование их разнообразия в рамках их конкретного места проживания? Нужно ли вам дальнейшее изучение некоторых из них с целью более точного отображения? Кто из ваших знакомых в рамках групповых меньшинств мог бы прочитать ваш сценарий и внести предложения по дальнейшему осуществлению соразмерности героев – представителей большинства и меньшинств?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Разрушение стереотипов – это процесс, который писателю не следует осуществлять в одиночку. Все из упоминавшихся групп имеют печатные материалы, которые могут помочь добиться дальнейшего понимания специфики героев – представителей меньшинств. У большинства есть также и другие ресурсы, которые могут быть предоставлены в распоряжение писателя. Например, люди, способные проконсультировать по конкретному содержанию сценария.

Добавив положительные описания женщин и меньшинств, вы можете расширить палитру вашей истории и создать куда более мощных, четких и впечатляющих, многоплановых героев.

Глава 10. РЕШЕНИЕ ПРОБЛЕМ С ХАРАКТЕРАМИ ГЕРОЕВ. ЭПИЛОГ

Если писатель попадает в творческий ступор, то поиск ответов даже на самые простые вопросы – «Что это за герой? Чего он хочет? Как влияет на сюжет?» – может вызвать серьезные затруднения. Одни воспринимают данную ситуацию как неотъемлемую часть творческого процесса, другие – начинают паниковать.

Чаще всего подобные проблемы бывают вызваны чрезмерным переутомлением. В таких случаях мозг настолько устает, что просто отказывается функционировать, как положено.

Но иногда трудности появляются оттого, что писатель просто плохо изучил своих героев. Помните: если вы не понимаете своих героев, они не будут работать на сюжет.

Это может произойти, когда вы настолько погружаетесь в творческий процесс, что забываете о личной жизни. Карл Зауттер говорит: «Теряя связь с окружающим миром, вы лишаете себя ценного опыта и огромной эмоциональной подпитки. Вы должны жить полной жизнью. Иначе вы никогда не будете писать так хорошо, как можете».

Почти каждый писатель так или иначе сталкивался с подобными проблемами. В этом нет ничего необычного. Такие трудности давно разделили на следующие категории, о которых мы говорим ниже.

ПРОБЛЕМЫ С ОТРИЦАТЕЛЬНЫМИ ГЕРОЯМИ

Во время работы над романом «Обыкновенные люди» Джудит Гест постоянно испытывала трудности с героиней – Бет Джарэтт: «Бет хорошо вписывалась в сюжет и активно двигала историю вперед. Но для меня как для автора, ее героиня была творческой неудачей. Слишком много людей говорили, что ненавидят ее, хотя я совершенно не хотела, чтобы она вызывала именно такие чувства. Более того, вначале я и сама ненавидела Бет, обвиняя ее во всем, что произошло с Конрадом. Но чем дальше шла работа над книгой, тем более сложной становилась ситуация и тем меньше я обвиняла в ней именно Бет. Я боялась глубоко копаться в ее характере. Боялась признать, что на самом-то деле я просто почти ничего не знаю о ней. Когда я рассказала об этом своей подруге романисту Ребекке Хилл, она ответила мне: «Ты не сможешь раскрыть образ Бет как положено, пока сама не перестанешь ее ненавидеть».

Иногда проблемы с отрицательными героями появляются оттого, что те черты их характера, которые мы ненавидим, каким-то образом присущи нам самим. Чтобы лучше проработать такого героя, нужно обратиться к темной стороне вашей личности. В каждом из нас есть жестокость, глупость, своеволие и прочие черты, которые нам не нравятся. Мы хотим подавить их в себе, исправить, забыть об их существовании. Мы приходим в ярость, когда видим нечто похожее в других людях. То же самое с героями. Просто постарайтесь принять и полюбить их. Ведь в каком-то роде они являются частью вас.

Роберт Бентон соглашается: «Если мне не нравится герой, я не буду над ним работать, даже если он прекрасно вписывается в сюжет. Я лучше поищу нового героя. Если поступить иначе, то ничего хорошего из этого не выйдет».

Когда герой является отражением темной стороны вашей личности, то его будет трудно полюбить. Но понимая и принимая свою индивидуальность, у вас будет больше шансов создать по-настоящему глубокий образ отрицательного героя.

ПРОБЛЕМЫ С ПОНИМАНИЕМ ГЕРОЕВ

Бывает, что авторы совсем не понимают своих героев. Независимо от того, сколько работы было произведено, характер героя продолжает ускользать. Фрэнк Пирсон рекомендует бороться с этим, создавая сцены, которые впоследствии могут и не войти в сценарий: «Если вы недостаточно знаете своих героев и их взаимоотношения, то разработайте сцену, в которой они оказываются в неприятной ситуации. Например, один из героев заказывает в ресторане обед и со скандалом отсылает его обратно на кухню. Другой герой чувствует себя при этом неудобно. Что произойдет дальше? А как они будут себя вести, если у них лопнуло колесо? Удастся ли им без потерь разменять стодолларовую купюру в неблагополучном районе города? Распишите эти сцены – и так вы узнаете своих героев гораздо лучше».

ПРОБЛЕМЫ С ПРОРАБОТКОЙ ХАРАКТЕРОВ ГЕРОЕВ

Герои, как и люди, уникальны. Если характер героя расписан слишком расплывчато и абстрактно, то заставить его работать на сюжет будет очень сложно.

Роберт Бентон относится к этому так: «Я расстраиваюсь, когда понимаю, что герой не обладает сочными индивидуальными чертами. Потому что тогда он не сможет правильно существовать внутри сюжета и двигать историю вперед. Такой герой будет просто функцией. Иногда герой получается слишком назидательно последовательным, иногда он начинает глупо комментировать свои мысли и поступки, доносить какие-то абстрактные идеи. Когда такое случается, я возвращаюсь назад, избавляюсь от него и начинаю придумывать героя сначала. Что я делаю наиболее часто, так это пытаюсь найти знакомого человека, который мог бы послужить основой для моего героя. Но даже в этом случае мне все равно придется вложить в его образ некие новые идеи. Самое глупое – это брать за основу героев из другого фильма. Если я попробую заново расписать образ Джона Уэйна из «Рио Браво/Rio Bravo», это никогда не сработает. Я проверял это несколько раз. Единственное, что работает – это взять реального человека и наложить его индивидуальные черты на своего героя. Это можно делать снова и снова с одними и теми же людьми – просто использовать различные стороны их характера. Например, моя жена послужила основой для моих героев раз двадцать. Во время работы над картиной «Крамер против Крамера» Дастин Хоффман научил меня создавать уникальных героев, обладающих яркой индивидуальностью. Он показал мне, как важно избегать расплывчатости и абстрактности характеров. Герои должны быть конкретными и точными в каждой сцене, даже самой маленькой».

ПРОБЛЕМЫ С КОММЕРЦИАЛИЗАЦИЕЙ

Большинство продюсеров и актеров желают получить симпатичного положительного героя. Это серьезное препятствие для писателя, создавшего замечательного, законченного, но, увы, отрицательного героя. Он не будет востребован на рынке.

С этим сталкивался и Курт Людке: «С героем, над которым я сейчас работаю, возникла проблема. Но не потому, что я впал в ступор! Я знаю, что образ получился хорошим, может быть даже слишком. Все дело в том, что он отрицательный. Я мог бы не волноваться по этому поводу и продолжать работу. Однако моя задача заключается в том, чтобы найти такого героя, который будет близок и понятен миллионам людей».

В случае, подобном этому, писателю придется пересмотреть получившегося героя и добавить ему положительные черты, которые сбалансируют недостатки.

ПРОБЛЕМЫ С ВТОРОСТЕПЕННЫМИ ГЕРОЯМИ

Иногда второстепенный герой начинает перетягивать историю на себя. У писателей есть две противоположные точки зрения на то, почему такое может произойти. Дейл Вассерман утверждает: «Да. Это проблема. Если второстепенный герой начинает играть первую роль, значит с самой историей, ее идеей и структурой что-то не в порядке. Это происходит сплошь и рядом. Обычно такая ситуация является индикатором того, что вы излишне перемудрили, пока конструировали свою историю. В процессе вашей работы герои разбалансировались и стали непропорциональны».

Иногда, впрочем, это может быть и преимуществом. Роберт Бентон думает так же: «В фильме «Место в сердце» героиня Эдна Сполдинг взяла все в свои руки. Это была обычная история о тexasских контрабандистах. Но как только в ней появилась Эдна, она перевернула ее верх дном, и другие герои остались не у дел. Я обожаю писать, когда герой сам ведет меня вперед. Что я не люблю, так это тащить героя за собой. Это не значит, что я делаю что-то не так. Просто такой герой может лучше подходить для истории».

Некоторые герои слишком послушны. Так бывает, когда автор манипулирует ими словно куклами вместо того, чтобы создать динамичные взаимоотношения и позволить героям иметь собственный голос.

Шелли Ловенкопф советует: «Попробуйте предоставить героям возможность расширить сюжет. Заставьте их почувствовать напряжение и неизвестность, пусть они возьмут свою жизнь в собственные руки».

ПРОБЛЕМЫ С ГЕРОЯМИ И ПРОБЛЕМЫ СТРУКТУРЫ

Часто из-за проблем со структурой истории герой перестает казаться живым. Курт Людтке комментирует это так: «Если у меня появляется серьезная проблема с героем, первое, о чем я думаю, — это не исправить его характер, а избавиться от него. Когда вы начинаете исправлять характер героя, вы всегда можете сделать его лучше и интереснее, но все это весьма искусственно. Совсем несложно придумать ему новый тип поведения, или тик, или платье, или стиль. Я не могу сказать, что это не работает, но это расслабляет меня. Я думаю, что гораздо дешевле и целесообразнее придумать другого героя, который будет более живым и интересным. Я лучше потеряю героя, который перестал казаться правдоподобным, и попытаюсь найти нового.

Возможно, существует очень специфическая причина, связанная с сюжетом, по которой вы не можете избавиться от героя. Но история должна быть очень гибкой. Если оказывается, что герой, который перестал казаться живым, почему-то необходим с точки зрения истории, возможно, вы открыли одно из ее слабых мест. Это проблема сюжета, а не героя, потому что если герой хорош и структура верна, то почему тогда он все же не выглядит правдоподобно? Вы сами регулируете сюжет. Надо выйти за рамки

предложенного и, если что-то не работает, то искать загвоздку прежде всего в самой истории.

Если я не могу избавиться от героя, потому что он нужен для истории, то следующей моей мыслью будет: это хрупкий сюжет, зависящий от героя, который почему-то отказывается оживать. Однако если посмотреть глубже, это выглядит, как проблема героя, но ведь на самом-то деле – это проблема истории».

РЕШЕНИЕ ПРОБЛЕМ С ГЕРОЯМИ: РЕЦЕПТЫ

Проблемы с героями вполне решаемы. Опытные писатели знают достаточно много техник для преодоления подобных трудностей.

Гейл Стоун: «Иногда мне помогает техника так называемой свободной письменной формы. Она заключается в том, что я начинаю писать что-нибудь, неважно что, на свободную тему: о людях, которых знаю, или о вымышленных героях, или, может быть, просто о том, что происходит за окном. Это часто помогает по-другому взглянуть на проблемных героев, найти какой-нибудь необычный сюжетный ход».

Шелли Ловенкофф: «Когда я впадаю в ступор, я стараюсь разгадать внутренние скрытые мотивы моих героев. Это помогает мне лучше понять своих героев».

Курт Людке: «Если вы застряли на каком-то герое, дайте кому-нибудь прочитать то, что вы написали. Он скажет: «Я не понимаю, почему он или она делает это и вот это». Скорее всего, такие замечания натолкнут вас на интересные мысли.

Если проблемы не кончатся, попробуйте методику «Что, если?». «Что, если этому парню отрезать левую ногу?» «Что, если в пятнадцать лет с ним случилось нечто ужасное?»

Если главный герой не двигает сюжет, у вас действительно проблема. Если это второстепенный герой – считайте, вам повезло. Такое исправить гораздо проще. Исследуйте этого героя дальше или найдите другой образ, способный выполнить ту же функцию.

Ну и, наконец, раскрою последний секрет, одинаково подходящий для главных и второстепенных героев: рассмотрите перемену пола. Невероятное количество мыслей и идей посетят вас, как только вы скажете: «Что ж, ну а если Джон станет Сьюзи?..». Герой сразу может стать двухмерным».

Кэрин Говард: «Иногда у героя уже есть имя, но ничего не происходит. Я думаю, что имя – это очень важно. Часто имена вызывают определенные ассоциации. Возможно, подобрав правильное имя и ассоциацию, вы сможете оживить своего героя».

Джеймс Дирден: «Если бы у меня был ступор, я бы просто побеседовал с женой, проговаривая проблему. Кроме того, у

каждого великого писателя есть свой великий редактор. Они посылают им рукописи, которые возвращаются с пометками, подсказками и предложениями по улучшению текста. Это не означает, что писатели не умеют делать свою работу. Просто иногда из-за отдельных деревьев не видно леса».

Посмотрев на проблемных героев со стороны, вы поймете, что трудности не так уж и велики. Подобные загвоздки являются обычной частью творческого процесса, в котором и писатели, и их герои, в конце концов находят свой путь.

РАЗБОР ПРИМЕРА: ДЭНИС ФИНЧ-ХЭТТОН, ГЕРОЙ ФИЛЬМА «ИЗ АФРИКИ»

Случается, что даже самые лучшие писатели не могут решить проблему с героем. Сложней всего, когда герой создается на основе реального человека. В таких случаях автору может не хватать исследовательского материала об этой личности. Иногда у прототипа просто нет подходящего внутреннего конфликта или ясных целей и желаний, тогда сделать из него полноценный драматический образ будет достаточно сложно. Решение таких проблем будет постоянно ускользать от писателя, неважно насколько он опытен. В 1985 году картина «Из Африки» получила премию «Оскар» в номинациях: «Лучший адаптированный сценарий», «Лучшая режиссура» и «Лучший фильм года».

Тем не менее, многие критики считали, что в реализации героя Дэниса Финч-Хэттона остались «белые пятна». Автор адаптации, писатель Курт Людке, согласился бы.

Я решила использовать Дэниса в качестве примера, потому что Курт прошел долгий путь, преодолев возникшие проблемы, и может многое рассказать о процессе работы над данным героем.

Курт Людке: «Я никак не мог справиться с Дэнисом. Исследования не помогали. Он и в самом деле сознательно избегал людей и предпринимал реальные шаги, чтобы остаться в тени. Он старательно заметал все следы, уговаривал друзей сжигать его письма после прочтения. Люди сравнивали его с леопардом, который двигался с места, только если на то была серьезная причина. Даже туземцы не понимали его. Я не мог создать ничего драматического на таком материале. Все, что я знал о нем, имело скорее негативный оттенок, и я понятия не имел, как превратить это в нечто положительное. Вся правда заключалась и в том, что он довольствовался малым и не хотел, чтобы материальные вещи держали его жизнь под контролем. Он был очень строг в этом отношении. Я ужаснулся, осознав, что мне придется драматизировать бесцельность».

Если бы я отбросил часть того, что уже знал о настоящем Финч-Хэттоне, то, скорее всего, мне пришлось бы создать героя, который сказал бы нечто вроде: «Я не люблю умных женщин. Все, что мне нужно от них, — это прекрасная гладкая кожа, больше

ничего». По крайней мере, герой с таким специфическим взглядом на жизнь дал бы актеру хоть какую-то возможность выделиться.

Но, как писателю, мне было бы трудно работать с таким героем, потому что его уста произносили бы неправду. В связи с этим я испытывал этические проблемы. Я чувствовал на себе огромную ответственность, потому что прообразом служил реальный человек и литературный деятель. Обманом было делу не помочь. Если бы мы пошли по этому пути, то это было бы уже не «Из Африки» и героев следовало бы назвать Ширли и Билл. На самом деле я считал, что мы не должны делать «Из Африки», если перейдем очерченные границы. Если мы собираемся экранизировать это, давайте делать это по-настоящему честно и правдиво».

Есть ряд качеств, которые присущи драматическим героям. Одно из них – целеустремленность. «Чего хочет герой?» – вот постоянный вопрос, который задают продюсеры. Для Дэниса ответ был неподходящим: «Ничего».

Курт продолжает: «Я не был знаком с настоящим Финч-Хэттоном, но подозреваю, что он был очень содержательным человеком, который не хотел многого, но имел все, чего желал. Он был лишен внутреннего драматизма. Мы могли бы сделать кино, основываясь только на его внешних действиях – все-таки он участвовал во множестве приключений, но тогда его внутренние качества так бы и остались неизвестными. Но по-настоящему интересным Финч-Хэттона делает Карен Бликсен: ее желания, цели, потребности, мотивация, ситуация. По факту же мы, скорее всего, признаем, что его герой – это совсем не тот человек, который нужен Карен. Брор в этом смысле гораздо интереснее. Я мог бы написать целый роман об их браке».

Но фильм фокусировался на любовной истории. Поэтому Курт дал Дэнису другую цель.

«Мы предположили, что такая самодостаточность обязательно должна привести к каким-то проблемам. Мы создали сцену, в которой умирает его лучший друг Беркли Коул так, чтобы она совпала с нашими ожиданиями. В ней Дэнис узнает, что Беркли Коул многие годы скрывал от него свое сожительство с сомалийской женщиной. Дэнис удивлен и спрашивает: «Почему ты не рассказал мне об этом?», и Беркли отвечает: «Я думаю, потому что никогда не знал тебя достаточно хорошо». Мы попытались создать образ исходя из нашей основной проблемы. Мы чувствовали, что это и есть правда, мы и сами-то не очень хорошо его знали. Это было не только наше мнение, но и мнение Беркли».

После этого Курт изменил большинство диалогов с участием Дэниса. Первоначально они были написаны с британским акцентом. «Мне до сих пор кажется, что так большинство сцен выглядело лучше. Если бы я заранее знал, что мы не будем использовать акцент, я бы приветствовал возможность пригласить кого-то для исправления

диалогов, однако это все равно не решало проблем с героем Дэниса, которого никто так и не понял».

Я спросила Курта: «Что бы ты сделал по-другому? Какие уроки ты вынес из этой ситуации? Что бы ты сказал другим писателям, столкнувшимся с подобной проблемой?».

Курт ответил так: «Я думаю, что должен предостеречь писателей. Будьте осторожны, разрабатывая характер героя с прообразом реального человека. Важно понимать, как далеко от правды вы готовы отойти в работе над таким героем. Не думаю, что здесь могут быть какие-то особые рецепты. Я отношусь с глубоким уважением к людям, которые говорят: «Моя цель – не историческая достоверность, моя цель – это создание крепкого драматического сюжета, и именно этим я собираюсь заняться». Но если кто-нибудь спросит, что я думаю о «Патоне», мне придется ответить: «Патон» – великий и прекрасный фильм, однако он не согласуется с моим видением и пониманием Паттона как исторической личности».

При создании героя по биографическим материалам надо быть очень осторожным в интерпретации фактов, чтобы искажение исторической правды не приводило к разочарованиям. Вспоминая ситуацию с Дэнисом, я могу добавить: некоторые проблемы мы можем решить, а некоторые – нет».

ПРИМЕНЕНИЕ НА ПРАКТИКЕ

Когда вы столкнетесь с трудностями в работе над героями, прежде всего, постарайтесь пробежаться по основным концептам разделов этой главы. Если вы определите причину возникшей проблемы, многие вышеназванные методики могут быть полезны для ее решения. Если это не помогает, ответьте себе на следующие вопросы:

Сделал ли я своих героев уникальными, или они слишком обобщены?

Люблю ли я своих героев? Понимаю ли их?

Не перетягивают ли второстепенные герои всю историю на себя? Идет ли это во вред истории или придает интересное развитие сюжету? Хочу ли я следовать за своими героями или просто наблюдать, что происходит?

Задавал ли я себе вопрос «Что, если?» о моих героях? Пытался ли я поменять их пол? Жизненный опыт? Физические особенности?

Может быть, я перетруился, и мой мозг отказывается функционировать? Состоит ли моя жизнь только из писательского труда? Есть ли у меня время исследовать окружающих, чтобы применять весь свой опыт в будущих работах?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Создание характеров действительно стоящих героев – это долгий и трудный процесс. По пути к цели вы, вероятней всего, столкнетесь со множеством проблем. Это естественная часть творческой жизни. Такое случалось даже с лучшими писателями. Преодолев эти трудности, вы сделаете открытия, которые заставят ваших героев работать на сюжет.

Создание этой книги было великим приключением. В беседах с талантливейшими сценаристами и беллетристами я расширила свою собственную осведомленность о том, как создавать по-настоящему великие характеры великих героев. Я начинала все интервью с глубоким уважением к писательскому труду, а заканчивала с еще большим уважением к личностям самих писателей. Это совершенно особенные люди.

Большинство писателей подчеркивали важность одних и тех же вещей: важность исследования жизни вокруг себя и размышлений о собственном опыте, чтобы лучше узнать и понять своих героев и их характеры. Пожалуй, больше всего меня поразило то, что каждый из этих авторов нашел свой собственный внутренний голос. Сквозь их работы, как сквозь призму, можно увидеть все ценное, что они пытаются донести до человечества. Будь это необходимость разрушения барьеров между людьми или моральный выбор героев – мы всегда чувствуем их индивидуальную точку зрения, присутствующую в каждом произведении.

Благодаря моей работе в качестве скрипт-консультанта я узнала, как сценаристы учатся верить в свой собственный голос. Несмотря на обязательность таланта как безусловной части писательского успеха он редко приходит к кому-то сразу. Талант включает в себя огромный труд, тренировки, много практики, умение поверить в себя и сформулировать свою точку зрения.

Я надеюсь, что данная книга поможет вам найти свой собственный внутренний голос и понять, что самопознание – это начало начал для создания характеров правдоподобных героев. Я надеюсь, также, что она поспособствует и вашему творческому развитию, поможет привнести жизнь в ваших героев, сделав их уникальными и незабываемо интересными.

Yours Linda Seger

ПРИЛОЖЕНИЕ :

WOMEN IN FILM LUMINAS AWARD CRITERIA (ГЕРОИНИ-ЖЕНЩИНЫ ПО КРИТЕРИЯМ «LUMINAS AWARD»)

ЖЕНСКИЕ ПЕРСОНАЖИ

А. Многомерные, вовлеченные в разнообразные социальные и личные взаимоотношения.

В. Отражают широкий спектр черт: возраст, раса, социэкономический класс, внешность и место в обществе.

С. Двигают историю своей позицией, поведением и внутренней целью, таким образом, воздействуя на результат.

Д. Преодолевают мучительные для них обстоятельства собственной силой воли и -

ОБЩАЯ ЭФФЕКТИВНОСТЬ

Е. Обеспечивает проникновение в суть происходящего, осведомленность и понимание ролевых моделей женщин, как исторических персонажей, так и наших современниц, которые сделали свои вклады в общество.

Ф. Признает значимость для женщин таких вещей как власть, деньги, политика, война и иллюстрирует уникальные перспективы развития, которые женщины вносят в эти проблемы.

Г. Признает всеобщую значимость таких ценностей, как планирование семьи, забота о детях и равные возможности в заработке, и таких социальных проблем, как насилие, инцест и жестокое обращение.

Н. Демонстрирует сексуальность и любовь, включающие в себя близость, тепло, заботу и понимание, которыми обладают женщины всех возрастов.

NOTES

CHAPTER 1

Syd Field, Screenplay (New York: Dell Publishing, 1979), pp. 31-32.

Dick Lochte, "Stardomstruck," Los Angeles Magazine, March 1988, p. 53-56.

CHAPTER 2

Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes Selected Stories (London: Oxford University Press, 1951).

G. K. Chesterton, Father Brown Selected Stories (London: Oxford World Classics, 1955).

Agatha Christie, Curtain: Poirot's Last Case (London: Collins/Fontana Press, 1975), p. 7.

Agatha Christie, A Pocketful of Rye (London: Collins/Fontana Press, 1953), p. 97.

Judith Guest, Ordinary People (New York: Penguin, 1976), p. 1.

William Kelley, Witness (New York: Pocket Books, 1985), p. 8.

Joseph Campbell, *The Power of Myth* (New York: Doubleday, 1988), pp. 4-5.

CHAPTER 3

Lajos Egri, *The Art of Dramatic Writing* (New York: Simon & Schuster, 1960), pp. 36-37.

Frank Pierson, "Giving Your Script Rhythm and Tempo," *The Hollywood Scriptwriter*, September 1986, p. 4.

Christopher Hampton, *Les Liaisons Dangereuses* (London: Faber and Faber, 1985), pp. 31-32.

Judith Guest, *Ordinary People* (New York: Penguin, 1976), p. 83.

CHAPTER 4

1. Ian Fleming, *Octopussy* (New York: New American Library, 1962), p. 13.

CHAPTER 5

1. Art Kleiner, "Master of the Sentimental Sell," *The New York Times Sunday Magazine*, December 14, 1986.

CHAPTER 6

Dale Wasserman, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (New York: Samuel French, 1970), pp. 22, 27, 38.

Constantin Stanislavski, *Building a Character* (New York: Theatre Arts Books, 1949), p. 25.

CHAPTER 7

1. Moss Hart, *Act One* (New York: Modern Library, 1959), pp. 257-258.

CHAPTER 8

Edith Hamilton, *Mythology* (New York: New American Library, 1940), p. 34.

Huntley Baldwin, "Green Giant Advertising, What It Is, Why It Is, and How It Got to Where It Is Today," *The Leo Burnett Agency*, March 1986.

For further reading on myth, see Joseph Campbell's *Hero of a Thousand Faces* and *The Power of Myth*; *The Search for the Beloved* by Jean Houston; and Chapter 6 in my first book, *Making a Good Script Great*, which deals with myth in relation to screenplays.

CHAPTER 9

Luis Valdez, as quoted in an interview with Claudia Peng, "Latino Writers Form Group to Fight Stereotypes," *The Los Angeles Times Calendar*, August 10, 1989.

Statistics from *Window Dressing on the Set*, a report of the United States Commission on Civil Rights, Washington, D.C., 1979, p. 9.

CHAPTER 10

1. Frank Pierson, "Giving Your Script Rhythm and Tempo," *The Hollywood Scriptwriter*, September 1986, p. 4.

ABOUT THE AUTHOR



Dr. Linda Seger began her script consulting business in 1983, based on an analysis system she developed for her dissertation on "What makes a script work?" Since then, she has consulted with writers, directors, producers, and companies throughout the world, including Ray Bradbury, Tony Bill, ITC Productions, Beyond Limited, the Sundance Institute, and the New Zealand Film Commission. She has given seminars for ABC, CBS, the staff of Embassy Television and the "MacGyver" series, the American Film Institute, the Directors Guild of America, the Writers Guild of America, the Academy of Television Arts and Sciences, and the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, and for producers and writers in Canada, Borne, London, Australia, and New Zealand. Dr. Seger is the author of a previous book, Making a Good Script Great. She is married and lives in Venice, California.