

ДРАМАТУРГИЯ

ИВ ЛАВАНДЬЕ

ДРАМАТУРГИЯ

ИСКУССТВО
ИСТОРИИ

универсальные
принципы
повествования
для кино
и театра

 **БОМБОРА**
ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва

Вниманию нарушителей

Дорогой читатель, если у вас в руках официальная версия этой книги, то данное сообщение вас не касается. Я приглашаю вас перейти к основной части книги. Если же нет, позвольте мне сказать несколько слов.

Я родился в 1959 году и большую часть своей жизни прожил без интернета. Я был молод и порой испытывал нужду в те времена, когда нельзя было с легкостью украсть чужую работу, а фотокопии стоили дорого. Но я не чувствовал, что лишен свободы. Если я не мог позволить себе купить пластинку, кассету с фильмом или книгу, то одалживал их у друзей или брал в библиотеке, но никогда не считал, что мне ограничен доступ к культуре.

Вы можете возразить, что времена изменились. Вы правы. Сейчас гораздо больше библиотек и медиатек, чем в прежние времена, и они гораздо богаче. Если там нет того, что вы ищете, то можно попросить их достать это для вас. Но, вероятно, вы подумали о переменах иного рода, а именно, что теперь любые авторские произведения доступны в интернете. Однако прогресс не обязательно означает развитие. Рост технологий не гарантирует больше мудрости или уважения. Наличие новых возможностей не дает больше свободы. Я понимаю, что заманчиво пользоваться интернетом бесплатно, подобно голодному льву, пирующему антилопой, не спрашивая ее мнения. Инструмент есть, он позволяет — как мы полагаем — сэкономить деньги и создает впечатление, что вас никто не видит. Зачем заботиться о морали, если удастся сохранить анонимность? Если бы вы были единственным из тысяч, ворующих файлы, ваш поступок не имел бы никаких последствий — хотя по-прежнему оставался бы бесчестным и предосудительным. К сожалению, тысячи из вас придерживаются той же идеи, той же беспринципности и того же варварства. Копируя книги или воруя файлы из интернета, вы больше не являетесь конкретным человеком, с его богатством и человечностью, а становитесь маленькой частью жестокого суперорганизма, который медленно убивает художественное творчество, и потому ему нет оправдания.

Моя книга – результат многолетней работы, размышлений и, осмелюсь сказать, мастерства. Она продается по разумной цене, доступной малообеспеченным читателям. Я более двадцати лет боролся за то, чтобы эта возможность не иссякла, поскольку считаю, что моя работа заслуживает признания и оценки. Думаю, я заслуживаю того, чтобы продолжать зарабатывать на жизнь своим трудом. Но вы должны понять одну важную вещь: главная проблема не в финансах. Главный ущерб – человеческий. Когда я нахожу на стриминговом канале в интернете мой фильм «Да, но...» или вижу на чужой прикроватной тумбочке ксерокопию одной из своих книг, я чувствую, что меня использовали. Если вы когда-нибудь подвергались какому-либо виду насилия, то знаете, как это больно. В данном случае это обескураживает и лишает желания писать новые произведения. Короче говоря, я предлагаю вам вернуть свою человечность, уважать художников, перестать удаленно оскорблять других, распространяя нелегальные файлы, и купить официальную версию книги «Драматургия». Вы вырастаете в собственных глазах, а я, в свою очередь, продолжу получать удовольствие, помогая другим и уважая моих читателей. Всех моих читателей.

Ив Лавандье

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	9
ВВЕДЕНИЕ	19
ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЯ	39
I. ОСНОВНЫЕ МЕХАНИЗМЫ	47
1. КОНФЛИКТ И ЭМОЦИИ	49
А. Базовый элемент	49
В. Ценность конфликта	56
С. Примеры конфликтов	71
Г. Механизм конфликта	78
2. ПРОТАГОНИСТ – ЦЕЛЬ	84
А. Определение и свойства	84
Б. Эффективность цели	107
3. ПРЕПЯТСТВИЯ	112
А. Природа и разнообразие препятствий	113
Б. Эффективность препятствий	136
В. Примеры	172
Г. Драматический вопрос и напряженность	176
4. СОЗДАНИЕ ХАРАКТЕРОВ ПЕРСОНАЖЕЙ	189
А. Элементы характеристики	190
Б. Действие и характеристика персонажа	200
В. Характеризация персонажа	202
Г. Выдающиеся характеры	221
II. СТРУКТУРНЫЕ МЕХАНИЗМЫ	251
5. СТРУКТУРА	254
А. Три акта	254

Б. Драматический узел	265
В. Примеры конструкций	302
6. ЕДИНСТВО	349
А. Три единства	349
Б. Другие единства	368
7. ЗАГОТОВКА, ЯЗЫК И ТВОРЧЕСТВО	371
А. Обоснование	371
Б. Для зрителя	389
В. Синтаксические инструменты	400
Г. Подготовка и творчество	448
Д. Фактор структурного единства	464
8. ДРАМАТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ	465
А. Мощный инструмент	465
Б. Обоснование драматической иронии	479
В. Способ действия	483
Г. Свойства и применение	499
Д. Диффузная драматическая ирония	527
Е. Саспенс, неожиданность и тайна	535
9. КОМЕДИЯ	558
А. Предмет и принцип комедии	559
Б. Механизмы комедии	576
В. Сфера применения комического	596
10. РАЗВИТИЕ	607
А. От общего к локальному	607
Б. Последовательность	612
III. ЛОКАЛЬНЫЕ МЕХАНИЗМЫ	619
11. ЭКСПОЗИЦИЯ	621
А. Определение и свойства	621
Б. Флешбэк	625

12. ДЕЙСТВИЕ	637
А. Принцип и определение	637
Б. Инструмент, которым кинематограф пользуется слишком часто	649
В. Примеры	654
Г. Значимое и символическое	662
13. ДИАЛОГ	667
А. Переоцененный и недооцененный инструмент	667
Б. Функция диалога	669
В. Слова автора или отдачи	682
Г. Два полезных диалога	688
Д. Действие и диалог	691
14. ЭФФЕКТЫ	694
А. Изображение	694
Б. Звук	699
В. Эффекты и мизансцены	702
15. ДРАМАТУРГИЯ И ЛИТЕРАТУРА	705
16. ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ	714
17. КОРОТКОМЕТРАЖНЫЙ ФИЛЬМ	726
18. ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ	737
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	744
СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	748
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ	778

ПРЕДИСЛОВИЕ

Преподавать драму – значит учить понимать человека, познавать смысл жизни.

Сёхэй Имамура¹ [192]²

Марк писал быстро, соблюдая сроки... Все это было прекрасно при одном условии: оставить амбиции в стороне. <...> Другие производили сквородки, тракторы или доски для виндсерфинга, телевидение производило образы, истории в образах, и у него было свое место в этом процессе, хорошее место, которое он всегда сохранял при одном условии: не торопить события... не делать из себя художника.

От-Пьер, 1985

Несколько определяющих встреч

Эта книга – плод целого ряда самых разных, значительно отличающихся друг от друга встреч, без совокупности которых она никогда бы не увидела свет. Все началось с Франтишека Даниэля, моего преподавателя сценарного мастерства в 1983–1985 годах. В то время он вместе с Милошем Форманом был содиректором киношколы при Колумбийском университете в Нью-Йорке, где я учился на магистра в области написания сценариев и режиссуры. Франтишек считался в США и некоторых европейских странах одним из крупнейших специалистов по преподаванию сценарного мастерства. Отметим, что он был чехом по происхождению и до эмиграции в США преподавал в Пражской киношколе (FAMU).

В 1983 году Франтишек Даниэль горячо рекомендовал нам книгу Эдварда Мэбли «Построение драматического произведения»³ [118], опу-

¹ Имамура Сёхэй (15.09.1926 – 30.05.2006) – японский кинорежиссер и сценарист, представитель новой волны в кинематографе. – *Прим. перев.*

² Номера в квадратных скобках [] относятся к библиографии в конце тома.

³ Здесь и далее названия книг даны в русском переводе, т. к. в конце книги имеется библиографический указатель с точными выходными данными (на русском языке книги не издавались; в ином случае в примечании будут приведены их выходные данные на русском языке). – *Прим. перев.*

бликованную в начале 1970-х годов. В то время тираж был распродан, и найти книгу оказалось нелегко. Сегодня благодаря интернету все стало немного проще, но на французский язык она так и не переведена. В 1983 году в библиотеке Колумбийского университета нашелся один экземпляр, благодаря чему я смог открыть ее для себя. Это замечательное исследование¹.

Помимо прочего, Эдвард Мэбли, в свою очередь, рекомендует несколько книг, в том числе блестящее эссе Уолтера Керра «Трагедия и комедия» [102], которое, к сожалению, никогда не было опубликовано во Франции. Керр также является автором книги «Безмолвные клоуны» [101], посвященной комедиям немого кино, которая примечательна во многих отношениях. Чтобы закончить с книгами, которые помогли мне разобраться в драматургии, я должен упомянуть две работы, пользующиеся заслуженной славой: публикацию интервью «Хичкок/Трюффо» [82] и «О пользе волшебства. Смысл и значение волшебных сказок»² [20]. Франтишек Даниэль, Эдвард Мэбли, Уолтер Керр, Альфред Хичкок и Бруно Беттельхейм сформировали основу моих представлений о драматургии³.

¹ Франтишек Даниэль умер в 1996 году, а Эдвард Мэбли – в 1984 году. «Построение драматического произведения» [118], датируемое 1972 годом, категорически не следует путать с книгой «Инструменты написания сценария» [90] Дэвида Ховарда и... того же Эдварда Мэбли, опубликованной в 1993 году и являющейся весьма голливудской по стилю адаптацией оригинальной книги Мэбли.

² Б. Беттельхейм. О пользе волшебства. Смысл и значение волшебных сказок. Изд. В. Секачев, 2019. – *Прим. перев.*

³ Хотя это ответвление гуманитарной науки напрямую не связано с драматургией, к источникам ее вдохновения можно добавить транзакционный анализ. Это одновременно теория личности и форма психотерапии. Она была разработана в 1960-х годах американским психотерапевтом Эриком Берном. Взаимосвязь между транзакционным анализом и драматургией весьма увлекательна. Я убежден, что книги Эрика Берна (в частности, «Люди, которые играют в игры» [18] – Бомбора, 2021) и двух других специалистов по транзакционному анализу, Клода Штайнера («Сценарии жизней людей» [179] – Питер, 2018) и Фаниты Инглиш («Самореализация на протяжении всей жизни» [54]), увлекут всех драматургов. Я настоятельно их рекомендую. Хотя моя книга не основана на теориях и практике Эрика Берна или его преемников, она во многом пересекается с ними. У меня еще будет возможность упомянуть некоторые из них.

Впоследствии два основных вида деятельности позволили мне максимально уточнить и развить эти идеи. Во-первых, профессия сценариста, что вполне логично. А затем – работа педагога, поскольку с 1987 года я организовывал и проводил различные семинары по написанию сценариев. В итоге это вылилось в две специализации: сценариста и преподавателя драматургии. Свой вклад в рождение этой книги также внесли два человека, первыми доверившие мне место педагога (Франсуаза Вийом из Национального центра сценарного искусства в Вильнёв-лез-Авиньоне и Жаклин Пьеррè из RTBF¹ в Брюсселе), и студенты, прошедшие мои семинары.

Наконец, я немало обязан моей жене Катрин и детям – Баптисте, Орельену, Валентину и Клементине, которые многому научили меня в жизни и, следовательно, в драматургии. Ибо я, как и Имамура [92], верю, что познать одно – значит понять другое. Спасибо всем вам.

Искусство рассказывать истории

До пятого издания у книги был подзаголовок «Механизмы повествования». В конце концов я понял, что он отлично подходит для всех художников (кинематографистов, режиссеров, музыкантов, писателей, создателей комиксов), которые боятся или пренебрегают рассказыванием историй.

Заблуждение часто состоит в том, что умение рассказывать истории объявляется просто ремеслом. Фильм с добротным сценарием, соответственно, относится к области ноу-хау, в то время как фильм, передающий мысли автора, становится искусством в самом благородном смысле слова.

Хочется здесь указать на очевидное: рассказывание историй – одна из важнейших многовековых форм искусства, унаследованная от предков и необходимая для развития человека (см. стр. 17–23).

¹ Франкоязычное бельгийское радио и телевидение – государственное учреждение Французского сообщества Бельгии, осуществляющее теле- и радиовещание, до 1987 года обладавшее монополией на него. – *Прим. перев.*

Рассказывание историй требует мастерства и творческого подхода. Оно позволяет людям испытывать эмоции, воспитывать красоту, расти и общаться. Более того, повествование — один из самых мощных инструментов сохранения и распространения культуры. По всем этим причинам я считаю, что страх перед рассказыванием историй никому не приносит пользы.

Переработанные варианты

Ранние версии книги «Драматургия» (до 2008 года) включали небольшой методологический раздел (главы 16, 17 и 22). Небольшой по количеству страниц, но, на мой взгляд, бесценный для каждого, кто хочет приступить к работе. Мне потребовалось пятнадцать лет, чтобы понять, что эта прикладная часть осталась почти незамеченной и мою книгу порой считают теоретическим трудом. Две другие главы показались мне в равной степени скучными: глава 15, озаглавленная «Анализ произведений», и глава 23, озаглавленная «Чтение пьесы или сценария». Пришло время серьезно отполировать эти важные аспекты моей работы, придав им большую четкость. Таким образом, в основном теоретическая работа по-прежнему называется «Драматургия». Именно эту книгу вы держите в руках. Методологический раздел был преобразован в книгу «Построение сюжета» [111], а 23-я глава превратилась в «Оценку сценария» [112], увеличившись с 40 до 220 страниц и с 6 до 90 страниц соответственно. Наконец, прежняя 15-я глава, в которой я подробно изучил [пьесу Ж.-Б. Мольера] «Школа жен» и [фильм А. Хичкока] «На север через северо-запад», будет дополнена анализом других произведений и также станет самостоятельной книгой («Образцы драматических сюжетов» [113]). Когда-нибудь...

Правила и унификация

Когда в апреле 1994 года книга «Драматургия» была опубликована, во Франции все еще обсуждался вопрос о существовании законов драматургии в контексте преподавания сценарного мастерства. Слово

«законы» пугает. Роберт Макки предпочитает говорить о принципах, а кто-то обсуждает мотивы, признаки, конвенции, ожидания, инструменты, уловки, коды. Какая прелесть! Законы предназначены для того, чтобы их соблюдать, тогда как на принципах основана работа чего-либо. Законы сдерживают, принципы стимулируют. Лексикографические тонкости, вероятно, нужны для того, чтобы не разбудить бунтующего ребенка, который дремлет в каждом художнике. Я не боюсь слов «закон» или «правило» и считаю, что можно соблюдать правила, сохраняя при этом свою свободу.

Благодарный зритель

Меня часто спрашивают (с легким беспокойством), можно ли продолжать наслаждаться пьесой, фильмом или комиксом, быть невинным зрителем, когда ты знаешь искусство драматического повествования изнутри. Ответ — да. Без сомнения. Когда я обнаружил фильм «Эта замечательная жизнь» (версия Бениньи-Черами), то смеялся, плакал и, только насладившись им в полной мере, понял, что он дорогого стоит. Когда я в пятнадцатый раз смотрю финал фильма «Огни большого города», он по-прежнему меня трогает.

Сколько бы я ни говорил себе, что это лишь разрешение драматической иронии, я плачу. То же самое происходит, когда я перечитываю «Лучезарное небо». Тем более, конечно, это происходит, если я читаю что-то впервые. Восприятию драматического произведения мешает не знание правил, а обязанность комментировать его, потому что драматическое произведение должно восприниматься сердцем, на интуитивном уровне, а не только мозгом. Но ни автора, ни читателя этой книги данная проблема не касается. С другой стороны, вполне вероятно, что знание механизмов повествования сделает нас более требовательными, нас все сложнее будет удовлетворить. Когда произведение работает, вы принимаете его, как и все остальные. Если оно не работает, у вас есть время проанализировать причины этого и легче увидеть недостатки.

Независимые фильмы и непрофессиональные видео в сравнении с фильмами профессиональных студий

В сентябре 2011 года мне выпала честь возглавить жюри *Cœur de vidéo* [«Сердце видео»], ежегодного кинофестиваля, организованного Французской федерацией кинематографии и видео. На нем было показано около ста независимых фильмов и видео, отобранных на уровне федеральных округов: художественные и документальные фильмы, музыкальные клипы. Мне выпала очень поучительная миссия – наблюдать за различиями между «самодельным» и профессиональным кинематографом, но также – и в первую очередь – обнаружить, что у них общего, потому что мне показалось, что у них имеется ряд схожих недостатков и достоинств. Например, с технической точки зрения зависть самодеятельного кино к профессиональному уже сошла на нет. Это, несомненно, связано с усовершенствованием и доступностью оборудования. Добавлю и другое, возможно, менее очевидное объяснение: техника – это самая простая вещь в мире, ее легче всего освоить. Она гораздо проще, чем, например, структура повествования или связность высказывания. В результате создатели фильма оттачивают кадрирование, освещение, звук, монтаж, микширование, цветокоррекцию – все, что видно глазу и слышно уху, и таким образом... упускают из виду главное.

Однако было два заметных различия между двумя названными видами кино. Во-первых, непрофессиональные короткометражные фильмы показались мне в целом менее претенциозными, чем работы их коллег-профессионалов. Мне показалось, что они скромнее и искреннее. С другой стороны, непрофессионалы гораздо менее строго относятся к монтажу. Подавляющее большинство этих фильмов, будь то художественные или документальные, только выиграла бы, если бы их значительно сократили.

Короче говоря, друзья непрофессиональные кинематографисты, у вас не должно возникать никаких комплексов от сравнения с профессиональным кино. Продолжайте быть искренними. Не зацикливайтесь на технической стороне, лучше сосредоточьтесь на смысле и человеческом факторе (см., например, стр. 628). И наймите режиссера монтажа.

Месье Юло¹ пишет сценарий телесериала

В первых двух изданиях книги «Драматургия» (1994 и 1997 годов) имелось приложение, посвященное написанию сценариев для телевидения. Я давал в нем не слишком много технических советов, потому что механизмы повествования телесериала в основном те же, что и в театре или кино. С другой стороны, я очень хвалил сериалы и предложил авторам «действовать как творцы», а тем, кто принимает решения, позволить авторам это делать. Короче говоря, я зря старался.

Так случилось, что ровно в то же время, в 1996 году, на телевидении появились два хита под названием «Друзья» и «Скорая помощь». Вскоре за ними последовал третий: «Элли Макбил». Они стали первыми серьезными пощечинами всем, кто имел отношение к французским телефильмам, включая телекомпании. С тех пор каждый год стало выходить по полдюжины сногшибательных сериалов: «Во все тяжкие», «Отчаянные домохозяйки», «Декстер», «Доктор Хаус», CSI, «Худшая неделя моей жизни», «Симпсоны», «Клан Сопрано», «Прослушка», «24 часа», и список можно продолжать. Мы должны были посмотреть правде в глаза: французский художественный кинематограф выглядел старомодным, уютным и устаревшим. Чувство стыда пронизало весь французский аудиовизуальный ландшафт и знаменитую PAF [французскую телевизионную продюсерскую компанию].

Если бы американские сериалы ограничились тем, чтобы показать нам, насколько посредственно в художественном отношении французское кино, мы, вероятно, все еще не сдвинулись бы с места. Художественность волнует нас не слишком, это забота философов. Но когда удар приходится по кошельку, сознание просыпается как по волшебству. Однако, прочно заняв первую половину вечернего эфира, американские сериалы попали в точку и выиграли рейтинговую битву.

В фильме «Праздничный день» почтальон, этакий селянин господин Юло в исполнении Жака Тати, впечатлившись методами доставки кор-

¹ Месье Юло – постоянный герой кинокомедий Жака Тати 1950–1960-х годов. – *Прим. перев.*