

Содержание

Благодарности	9
1. Тысячеликий простак.	10
2. «Заходит один парень в бар».	19
3. Тупой, еще тупее... и еще тупее	37
4. «Какого черта?!», или «Мы больше не в Канзасе»	62
5. «Остановите Землю, я сойду!»	92
6. На крючке.	126
7. «Там лежала шляпа»	158
8. Потерянный в море	173
9. Who Ya Gonna Call	188
10. «Я стала твоей, еще когда ты сказал „привет“!»	206
11. «Почему утка?»	216
Об авторе	254

*Посвящается Кэтрин
Без тебя последние сорок лет моей жизни
стали бы ужасной ошибкой*

Благодарности

Автор еще и еще раз выражает признательность за неоценимую помощь своей жене Кэтрин Кинг Сигал и своему другу Ронде Хейтер, которые дали свои замечания, советы, комментарии и исправления к каждой странице и каждой главе этой книги. Они бесчисленное количество раз спасали меня от самого себя — с точки зрения грамматики, орфографии и всего остального. Если здесь и остались ошибки, то они мои, и только мои.

Кроме того, я в долгу перед своим другом, специалистом по комедии, профессором Эндрю Хортоном, который прочитал первые главы и дал критические рекомендации; Крисом Воглером, чью книгу я обожаю, чьей дружбой дорожу и который спокойно воспринял мое намерение позаимствовать его название для своей книги; перед издателем и другом Кеном Ли — за советы, наставления и особенно за волшебный пендель.

Наконец, я благодарен всем художникам, сценаристам, режиссерам, исполнителям и продюсерам, которые работали над фильмами, упомянутыми в этой книге. Вы подарили нам смех, и, как сказал Престон Стерджес в *«Странствиях Салливана»*: «О том, как смешить людей, можно рассказать немало. А кому-то из них только смех в жизни и остается, понимаете? Пусть это малость, но и она лучше, чем ничего».

1

Тысячеликий простак



*Пусть орлы парят в вышине — зато куниц
не засасывает в турбины самолетов.*

СТИВЕН РАЙТ

В начале было кино, и кино было «Звездные войны». Неплохое начало для книги?

Эта книга многим обязана Джозефу Кэмпбеллу и его «Тысячеликому герою», а еще больше она обязана Крису Воглеру, чьи исследования Кэмпбелла легли в основу его книги «Путешествие писателя», где наряду

со структурой сценария и повествования тщательно изучается мономиф.

Если вы никогда не слышали об этом (или просто подзабыли), путешествие героя состоит из следующих этапов:

1. Обычный мир.
2. Зов приключений.
3. Отказ следовать зову.
4. Встреча с наставником.
5. Преодоление первого порога.
6. Испытания, союзники и враги.
7. Приближение к сокровенной пещере.
8. Тяжелое испытание.
9. Награда (захват меча).
10. Дорога назад.
11. Воскрешение.
12. Возвращение с эликсиром.

Если вспомнить *«Звездные войны»*, то в них четко прослеживаются этапы путешествия героя Кэмпбелла. В начале фильма мы знакомимся с нашим героем — юношей Люком, живущим на ферме в скучном старом пустынном мире Татуина (**обычном мире**), к которому вдруг попадает голографическое сообщение от принцессы Леи (**зов приключений**). Обнаружив сообщение, он встречается с Оби-Ваном Кеноби (**встреча с наставником**), но отказывается лететь с ним на Альдераан (**отказ следовать зову**), потому что «у него много работы» и это «очень далеко».

Однако, вернувшись домой, он узнает, что его дядю и тетю убили имперские штурмовики, и возвращается к Оби-Вану, заявляя, что теперь хочет лететь на Альдераан: «Я хочу постичь путь Силы и стать джедаем, как мой отец!»

Они отправляются в захудалый портовый городок Мос-Эйсли (**преодоление первого порога**), где Оби-Ван просит об услуге изгоев-контрабандистов Хана Соло и Чубакку с «Тысячелетнего сокола», а Люк начинает постигать силу (**испытания, союзники и враги**). Они совершают прыжок через гиперпространство к Альдераану, но тот оказывается разрушен, а герои попадают на борт «Звезды смерти» (**приближение к сокровенной пещере**), где, спасая принцессу Лею, отбиваются от штурмовиков и Дарта Вейдера и чуть не погибают в мусорном контейнере, а затем теряют Оби-Вана, наставника Люка (**тяжелое испытание**).

На базе повстанцев Люк осуществляет свою мечту — становится пилотом истребителя. Кроме того, принцесса Лея целует его в щеку (**награда — захват меча**)! Люк вместе с другими пилотами возвращается и атакует «Звезду смерти» (**дорога назад**), где ему грозит почти неминуемая гибель. Когда Дарт Вейдер целится в истребитель Люка, тот слышит голос Оби-Вана и использует Силу, а в самый последний момент возвращается Хан Соло (**воскрешение**), и они уничтожают «Звезду смерти»! Одержав столь ошеломляющую победу, Люк, Хан и Чуи восходят на пьедестал, где принцесса Лея благодарит их за спа-

сение повстанцев и новую надежду для галактики. Люк становится настоящим мужчиной (**возвращение с эликсиром**).

Но все это вам и так известно.

А что же происходит в комедии? Комедийный герой или героиня тоже проходит определенный путь. В чем-то этот путь даже похож на тот, что Крис Воглер и Джозеф Кэмпбелл описывают в своих книгах. Но он устроен во многих отношениях совершенно иначе.

Когда погибает семья Люка, он храбро и торжественно клянется «постичь путь Силы и стать джедаем», как отец. Комедийный герой не вел бы себя так храбро — он попытался бы убежать, чтобы его не убили. В *«Звездных войнах»* Люк мужественно и стойко проходит испытание за испытанием. Когда он идет за R2-D2 и понимает, что поблизости могут оказаться пустыньники, он хватается винтовку и с немалой долей отваги говорит С-ЗРО: «Посмотрим, кто кого!»

Комедийным героям, как правило, мужества не хватает. Воглер пишет, что «герои показывают, как смотреть в лицо смерти» — но комедийным героям больше нравится жизнь. «Герои, — по словам Воглера, — примиряются с тем, что придется пожертвовать собой». Комедийного же героя куда-то тащат силком, а он брыкается и кричит!

В *«Волшебнике страны Оз»*, когда трое спутников Дороти планируют штурмовать замок Злой ведьмы, Трусливый лев говорит Железному дровосеку и Страшиле:

ТРУСЛИВЫЙ ЛЕВ

Хорошо, я пойду туда за Дороти.
Ведьма ли, стража ли — я их всех
порву на части. Может, я и не выйду
оттуда живым, но я туда все равно
пойду. Вам остается только одно.

ЖЕЛЕЗНЫЙ ДРОВОСЕК, СТРАШИЛА
И что же?

ТРУСЛИВЫЙ ЛЕВ

Пожалуйста, отговорите меня!

Герой сам решает отправиться на поиски приключений. У комедийного героя часто нет выбора.

Героя обычно сопровождает мудрый старец, комедийного героя — какой-нибудь идиот, который от случая к случаю говорит что-то разумное.

Уже много лет я провожу в разных городах семинары о скрытых инструментах комедии, и слушатели часто спрашивают меня о структуре сюжета. И чем больше я о ней думаю, тем больше прихожу к пониманию того, что структура сюжета комедии совершенно особая.

О структуре сюжета в художественных фильмах написано немало книг. Многие из них написали мои друзья, но мало кто из них разбирает структуру сюжета комедии. Пабло Пикассо приписывают такие слова: «Хорошие художники копируют, великие художники крадут». Так я и сделал — я решил украсть (только давайте заменим ужасное слово «красть» на более при-

личное «ссылаться») название книги у Криса и написать свою собственную, тоже о структуре сюжета, только в комедии.

ПУТЬ КОМЕДИЙНОГО ГЕРОЯ

Комедийный персонаж тоже преобразается на своем пути ввиду определенных событий. Он проходит следующие этапы:

1. Привычный мир

В привычном мире главные герои — ущербные, непутевые люди, живущие в ущербном, непутевом мире, — только они об этом не знают. Они думают, что у них все в порядке, считают, что жизнь идеальна, что их мир нормален, но вдруг...

2. Какого черта?!

...дерьмо летит на вентилятор, все идет вверх дном, начинается настоящий ад — мальчишка просыпается 30-летним, или герой обнаруживает, что каждый день — День сурка, — и, когда это происходит, он отчаянно пытается вернуться в привычный мир.

3. Реакции

Поначалу наш главный герой пытается снова собрать по кусочкам привычный мир. В фильме «Большой» персонаж Тома Хэнкса едет на велосипеде



на ярмарку, а потом возвращается домой и говорит маме: «Мама, я загадал желание в автомате желаний и стал большим!» Но никто ему не верит, и тут возникают...

4. Новые связи

На своем пути комедийный герой начинает устанавливать связи, которых раньше не было. У него появляются неожиданные друзья, союзники, любовь. И благодаря этим связям он находит...

5. Новые направления

Герой идет путем, которого раньше и представить себе не мог, и этот путь приводит его к новым целям. Правда, как раз тогда, когда все вроде бы хорошо, происходит неизбежный...

6. Разрыв

Они расстаются, и кажется, что все потеряно. В *«Вышибалах»* как раз наступает такой момент, когда Винс Вон бросает игру и продает свою команду. Однако именно тогда в его жизни появляется новая цель, которая для него по-настоящему важна, — тут-то и начинается...

7. Финишная прямая

В романтической комедии она обычно ведет к алтарю. Это и Дастин Хоффман, мчащийся в церковь в *«Выпускнике»*, и Билли Кристал, который в *«Когда Гарри встретил Салли»* бежит по Манхэттену навстречу любви всей своей жизни, пока еще не слишком поздно. На этом этапе всегда происходит какая-то суматоха, в которой главный герой и, как правило, его друзья и союзники отчаянно пытаются достичь некой конечной цели. В *«Сорокалетнем девственнике»* Стив Карелл понимает, что не хочет ложиться в постель с продавщицей из книжного магазина (нужно видеть, как она ублажает себя в ванне) и что влюблен в Кэтрин Кинер, — и мчится к ней. Конечно, поскольку он не водит машину, мчится он на велосипеде и попадает в аварию.

После финишной прямой наступает развязка, или эпилог, или просто бит, который дарит нам ощущение, что героя ждет лучший мир.

Итак, начнем...

* * *

Но сначала позвольте мне вас кое о чем предупредить. Перед вами не формула. И не шаблон. В большинстве комедий с хорошей структурой есть все эти этапы, но необязательно в таком порядке. Большинство людей считает, что низшая сюжетная точка в комедии наступает примерно через три четверти от начала фильма. И в большинстве фильмов так оно и есть. Но не во всех. В *«Дне сурка»* Билл Мюррей пытается покончить с собой примерно в середине фильма. В *«Солдатах неудачи»* примерно на полпути распадается взвод и Бен Стиллер снова пытается действовать в одиночку. В каких-то фильмах некоторые этапы вообще пропущены. Правда, в большинстве фильмов присутствуют все этапы, но всегда ли именно в таком порядке? Нет.

Есть много замечательных, своеобразных, нетипичных фильмов. И если большинство комедий начинаются в привычном мире, а заканчиваются финишной прямой, это еще не значит, что и вам обязательно нужно делать так же. Ваш комедийный герой может совершить свое собственное путешествие. Пути героев могут быть похожи, но пробег, как говорят продавцы подержанных машин, бывает разный.

Как когда-то написал Филип Рот: «Ну-с, — сказал доктор, — тепер ми можем, пожалуй, начинать. Да?»

2

«Заходит один парень в бар»¹



ПРИВЫЧНЫЙ МИР

Две ошибки — это только начало.

СТИВЕН РАЙТ

¹ Вероятно, ссылка на анекдот, который рассказывает персонаж Квентина Тарантино в фильме «Отчаянный» (реж. Роберт Родригес, 1995 г.). — Прим. ред.

НАЧНЕМ С ПРИВЫЧНОГО МИРА

Герои в начале пути — исключительные личности. Джозеф Кэмпбелл пишет, что приключение — это не открытие, а открытие заново. Оказывается, что герои с самого начала обладали теми силами, о которых так мечтали. Просто поначалу герои не подозревают о своем скрытом величии. Они, по выражению Криса Воглера, «готовы войти в мир приключений».

Но у комедийного героя нет скрытого величия. Он настолько далек от всего этого, насколько это вообще возможно — и даже дальше. В гробу он видел «мир приключений»! Он полный придурок, или слабак, или злобный отщепенец. В фильме «Большой» над героем смеются в школе, и он слишком мал, чтобы прокатиться на американских горках с девочкой своей мечты. В «Дне сурка» Билл Мюррей — эгоистичный засранец. В «Девичнике в Вегасе» героиня Кристен Уиг спит с парнем, которому она совершенно не нравится, — и *знает* об этом. В привычном мире **первоначальное состояние комедийного героя в чем-то глубоко ущемлено**, ему чего-то не хватает, он влачит в этом мире довольно жалкое существование. Как сказал Рики Джервейс: «Никому не интересно, как красивые умные люди идеально делают что-то идеальное. Кому это надо? Интересно посмотреть, что получится у какого-нибудь придурка. И как у него это не получится. И как он со всем этим справится».

В начале привычного мира жизнь комедийного героя не клеится, *только сам он об этом не знает!* Он

думает, что у него все в порядке, а его мир идеален. Ему кажется, что так все и должно быть, и в целом его все устраивает. Если ваш главный герой в первом акте говорит: «Знаешь, я... Я занимаюсь в жизни не тем, чем хочу. Я... я несчастен», — то вы написали драму. Потому что чем лучше персонаж осознает свое собственное положение, тем драматичнее эти моменты. Одним из *скрытых инструментов комедии* служит идея **не-героя**. Не-герою не хватает навыков. В отличие от преувеличенно комического персонажа, представляющего собой самое нелепое в мире создание (вроде Роба Шнайдера в «*Мужчине по вызову*»), не-герой — это обычный человек, которому не хватает некоторых, если не всех, необходимых навыков и инструментов, которые могли бы помочь не то что достичь высших целей — да хотя бы просто пережить этот день. Одним из таких базовых навыков является осознанность. У героев она есть, не-героям же ее по большей части не хватает.

Один из самых важных навыков, которых не хватает не-герою, — это знание. Не-герой чего-то не знает — он не глуп, но он чего-то **не знает**. Ему не хватает информации. Чем больше информации вы даете своим персонажам, тем более драматичными и героическими они становятся. Если персонаж переживает трудные времена, осознает это и страдает — это драма. В комедиях персонажи пребывают в блаженном неведении. Они случайно попадают в какие-нибудь ситуации. И мы, зрители, видим, что происходит, а они нет.

Если у драматического героя случается какое-нибудь несчастье, после которого он отправляется в путь, то комедийный герой живет себе и не знает того, что видно нам, зрителям: ему предначертана неудача, жалкое существование, дурацкая жизнь.

В «Дне сурка» герой Билла Мюррея уверен, что ему нужно лишь получить работу на более крупном телеканале, чтобы его увидело больше зрителей, но мы-то понимаем, что он циник, притом довольно мерзкий — и не такой уж успешный.

В фильме «Персонаж» Уилл Феррелл играет агента налоговой службы, жизнь которого — скука смертная, потому что ему не хватает гибкости и спонтанности.

В «Тутси» Дастин Хоффман — замечательный учитель актерского мастерства и, возможно, великий актер. Да только об этом никто не знает, поскольку никто не хочет с ним работать, ведь он полный засранец. Врываясь в офис своего агента, он и не подозревает, что может быть сам виноват в том, что у него нет профессионального успеха.

В фильме «500 дней лета» Джозеф Гордон-Левитт вкладывает все силы в производство ужасных поздравительных открыток. В «Девичнике в Вегасе» Кристен Уиг беспорядочно заводит все новые и новые отношения. В «Сорокалетнем девственнике» Стиву Кареллу сорок лет, и он, черт подери, девственник!

Быть в заднице — обычное состояние комедийного героя. Это его нормальная жизнь.

ТРАНСФОРМАЦИЯ

Вся комедия — это трансформация. Весь смысл привычного мира в том, чтобы подготовить главного героя к возможным изменениям. Значит ли это, что вам лишь остается поставить своего милого, нормального героя в сумасшедшую, отстойную ситуацию и посмотреть, что из этого выйдет? Нет!

Рассмотрим *«День сурка»*, который я часто упоминаю, потому что это один из моих любимых фильмов¹. В первоначальном варианте *«Дня сурка»*, который написал Дэнни Рубин, Фил Коннорс — просто хороший парень, с которым происходит всякая хрень. Где-то на 70-й странице они с Ритой начинают во всем этом разбираться, но все эти 70 страниц героя просто бьют по башке то там, то здесь — безо всякой веской причины.

Не нужно отрывать мухе крылья только потому, что вы можете. Должна быть причина, по которой вы, божество в этой вселенной, решили, что Иов должен страдать. Зачем вы заставляете его страдать? За что вы его мучаете? Для главного героя в этом должен быть какой-то смысл. Кристен Уиг в *«Девичнике в Вегасе»* нужно как следует встряхнуть, чтобы она сошла с протоптанной дорожки. Фил Коннорс в *«Дне сурка»* должен стать лучше — и ему помогает в этом какое-то заме-

¹ Если вы не смотрели *«День сурка»*, можете прочитать краткое содержание здесь: [https://ru.wikipedia.org/wiki/День_сурка_\(фильм\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/День_сурка_(фильм)). Правда, лучше, конечно, все же его посмотреть.

чательное божество, которое вырывает его из привычного пространства и времени только ради того, чтобы тот стал лучше. Какое классное божество!

ПЕРВОНАЧАЛЬНАЯ ЦЕЛЬ

Еще одно большое различие между классическим героем Джозефа Кэмпбелла и комедийным героем заключается в том, что у классического героя часто есть основная цель, которую он или она преследует в ходе всего сюжета. В начале путешествия героя у него обычно уже есть цель, и он либо достигает ее — это счастье, либо не достигает — горе. Но цель не меняется. Вначале Люк решает примкнуть к повстанцам, и — угадайте что? Он к ним присоединяется. Он спасает Сопротивление. И так бывает очень часто — первоначальная цель остается с героем до конца.

В комедии все не так. Многие из целей главного героя в начале комедии — это внешние цели. Эти **первоначальные цели**¹ обычно эгоистичны и недально-

¹ Цель хорошо видна в художественном фильме, потому что легко определить, достигнута она или нет. В ситкоме ставить героям цели было бы неправильно. (Ведь ваша цель — не закончить ситком, а продавать права телеканалам как можно дольше!) Мой друг Эллен Сэндлер, гений и автор книги «Учебник телесценариста», называет это «движущей силой» персонажа. Им не нужно достигать цели, но есть некая сила, которая заставляет их каждый день вставать с постели. Мы надеемся, что этой движущей силы хватит на сотню серий, а то и больше — и у вас, конечно, купят права!

видны и, конечно же, не удовлетворяют внутренним потребностям героя. По мере трансформации персонажа в ходе повествования первоначальные цели в конечном итоге сменяются **новыми целями**.

В фильме *«Пока ты спал»* Сандра Буллок хочет просто вести спокойную жизнь. Уилл Феррелл в *«Персонаже»* доволен своей жизнью налогового инспектора и хочет только одного — чтобы его оставили в покое. А Шреку в *«Шреке»* нужно только одно — выгнать ораву сказочных персонажей из своего болота и спокойно жить в одиночестве, как и всегда. Ему хочется вернуть все на круги своя — чтобы мир снова стал привычным.

В комедии *«Конец света 2013: Апокалипсис по-голливудски»* цель Сета Рогена и его приятелей состоит в том, чтобы спокойно прожить последние дни, не меняя своего гедонистического образа жизни. В *«Шпионе»* Мелисса Маккарти — аналитик службы поддержки, которая мечтает о том, чтобы в нее влюбился удалой шпион в исполнении Джуда Лоу.

В *«Сорокалетнем девственнике»* цели Стива Карелла — проснуться, пойти на работу, вернуться домой в одиночестве, приготовить омлет и поиграть в видеоигры. Вот и весь его мир. Так ему комфортно, и он хочет, чтобы так все и оставалось. В *«Солдатах неудачи»* Роберт Дауни — младший и Бен Стиллер хотят снять свой ужасный фильм о Вьетнаме. Жизнь комедийного героя и так хороша, и была бы даже идеальна, если бы не...

УЩЕРБНЫЕ ОТНОШЕНИЯ ИЛИ ИХ ОТСУТСТВИЕ

В привычном мире отношения **ущербные или отсутствуют вовсе**. Если вы собираетесь писать сценарий о гусенице, которая вот-вот окуклится и станет бабочкой, то не стоит начинать повествование с изображения счастливых моногамных отношений. Если вы пытаетесь показать, что главный герой в чем-то неудачник, то поддержка его девушки или парня смажут образ его неполноценности — пусть живет в подвале у мамы и в одиночестве играет в «Подземелья и драконы».

И не вздумайте наделить его подружкой или другом! Если человек настолько крут, что у него даже есть девушка или парень, — какой же это неудачник? Даже если он отличный парень, как в *«Неспящих в Сиэтле»*, не забудьте, что отношения у него не клеятся или их нет вовсе. В *«Неспящих»* у героя умерла жена. У него нет романтических отношений, и он не собирается их заводить. И этот отказ от близости настолько его разрушает, что его сын звонит на радио и пытается найти ему новую жену.

Если отношения и есть, то плохие: в фильме *«В пролете»* крутая подружка Джейсона Сигела, которую играет Кристен Белл, бросает его в самом начале. В *«Дне сурка»* Билл Мюррей в некотором роде мизантроп, и все его отношения поверхностны. В *«Девичнике в Вегасе»* Кристен Уиг встречается с пренеприятным персонажем Джона Хэмма, который даже не разрешает ей у него

переночевать. Стив Карелл в *«Сорокалетнем девственнике»* вообще ни с кем не общается, за исключением пожилых соседей, с которыми он смотрит *«Последнего героя»*. У него нет близких друзей и уж тем более никаких отношений с женщинами.

В фильме *«Конец света 2013»* мы видим, что в отношениях между Сетом Рогеном и Джейм Барушелем много недостатков. Дела в шоу-бизнесе обстоят у них плохо, особенно у Сета, которому кажется, что вечеринки, наркотики и тусовки с персонажем Джеймса Франко — это и есть нормальная жизнь. Джей демонстрирует презрение к Лос-Анджелесу, не осознавая при этом, что сам испытывает зависть и хочет добиться такого же успеха в шоу-бизнесе, как и его сверстники. С одной стороны, он не хочет походить на чрезмерно привилегированных молодых кинозвезд, вроде Сета и Джеймса Франко, а с другой — он им завидует. Ни Сет, ни Джей не преуспели в жизни, при этом Джей, хоть и лучше осознает ситуацию, ничего не делает для налаживания отношений.

СЕМЕНА

Изображение привычного мира, как правило, занимает в фильме 5–25 минут и дает представление о жизни главного героя до момента **«Какого черта?!»** — большого события, катализатора, который перезапустит этот мир.

За это время вам нужно посеять **семена конфликта и разрешения** и установить правила игры. В своем

интервью Мишель Хазанавичус, режиссер-сценарист «*Артиста*», утверждает: «За 15 минут вы должны сообщить зрителям: „Таковы правила“. В „*Парке юрского периода*“ мы ждем появления тираннозавра. Но если тираннозавр появится спустя 30 минут после начала фильма „*Когда Гарри встретил Салли*“, вы в него не поверите. Поэтому [в „*Артисте*“] мы начинаем с аутентичных вступительных титров и интертитров, напечатанных нужным шрифтом *Silentina*, а потом уже начинается история». Хазанавичус называет это «грамматикой кино». Как и грамматика языка, она не передает содержания сама по себе, но без нее содержание рушится.

Почти все, что будет дальше по сценарию, должно происходить вне привычного мира. Но, согласно принципу сценаристики, если у вас возникли проблемы в третьем акте, то искать их причины нужно в первом. Я с этим принципом согласен, но добавлю, что все проблемы второго акта *тоже* кроются в первом акте. Если вы застряли или запутались во втором или третьем акте, то причина в том, что вы как следует не подготовили себе почву в первом.

Семена всего, что должно произойти, и всего, что должно раскрыться, нужно по возможности посеять еще в привычном мире. Отличный пример — начало фильма «*Назад в будущее*». Семена всего, что происходит и раскрывается во втором и третьем актах этой блестяще выстроенной картины, посеяны уже на первых 5–10 страницах сценария — семья неудачников, провал на прослушивании, скейтборд. Многие удочки забра-

сываются еще на вступительных титрах, когда камера движется по кабинету и лаборатории Дока Брауна, и мы видим фотографии и элементы того, о чем пойдет речь дальше. Оператор не останавливает камеру, а закадровый голос не говорит: «А вот здесь обратите внимание: то-то и то-то произошло 30 лет назад», но упоминание об этом есть. Отчасти удовольствие от просмотра фильма Роберта Земекиса заключается в том, что мы видим, как семена начинают прорасти уже в первом акте, в первые 10 минут фильма или, в некоторых случаях, уже в первые полторы минуты.

Не надо на странице 82 вводить какого-нибудь соседа, которого мы еще ни разу не видели, чтобы он начал разрешать конфликты, — получится *deus ex machina*, «рояль в кустах». У древних греков трагедии зачастую заканчивались тем, что с помощью специального механизма на сцену спускался актер, играющий одного из богов, чтобы уладить все проблемы, мучившие остальных персонажей в ходе всей истории. Если вы хотите отправить героя назад в будущее в третьем акте с помощью удара молнии, то в первом акте нужно упомянуть, что в часы на городской площади ударила молния. Любая безумная идея хороша, если она продумана. Мы должны увидеть, как вы сеете семена идей, чтобы оценить, как позже они раскрываются.

Порой невозможно уместить все в первых 10–20 минутах фильма. Примером этого служит «Тутси», где кульминационный прямой эфир происходит ближе к концу фильма, а подводит к нему идея «ошибок, дублей и пря-

мых эфиров» во втором акте. В этом случае главный герой попадает в мир мыльной оперы уже после того, как покидает привычный мир, но суть в том, чтобы посеять семена этой информации *как можно раньше*.

МАСКА, СКРЫВАЮЩАЯ ХОРОШЕГО ЧЕЛОВЕКА

Одно из семян, которое вы сеете в первом акте, — то, что мы называем **маской, скрывающей хорошего человека**. Ваш главный герой вначале словно надевает маску, некий фасад, за которым и от него, и от нас скрывается тот самый хороший человек, которым он или она в конце концов станет. Он и сам не подозревает, что внутри у него скрывается лучший человек. Но по ходу сюжета герой сбрасывает маску, и хороший человек появляется.

Рисуя привычный мир, вы иногда захотите показать зрителям, пусть и вскользь, хорошего человека под маской — намек на то, кем может стать персонаж. В привычном мире мы в основном видим фальшивый фасад. Но, когда маска на мгновение падает, обнажая хорошего человека, помните о том, что герой не подозревает о его существовании.

В начале фильма «День сурка» нет такого момента, где бы герой Билла Мюррея сказал: *«Знаете, возможно, если бы я был лучше... может быть, все было бы по-другому»*. Нет. Однако в самом начале есть момент, где он впервые смотрит на Риту. Начальник сообщает Филу, что он должен отправиться в Панкстони и Рита поедет с ним.