



Что такое идеальный сценарий?

Во ВГИКе состоялась конференция «Герой в современной драматургии», одним из ключевых событий которой стал круглый стол «Что такое идеальный сценарий?» В контексте обучения молодых сценаристов его участники обсудили вопросы создания качественного сценария для кино и телевидения, проанализировали проблему критериев идеального сценария как такового.

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.04.072.8.01 — 2

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

сценарий, кино,
телевидение,
драматургия,
обучение,
талантливый
сценарист

О кино и обучении сценаристов

Арабов Ю.Н. (ведущий): Для начала нашей дискуссии я хочу обозначить круг проблем и объяснить свое видение проблемы сценария. Для меня идеальный сценарий состоит в драматургическом материале, приспособленном для кино, которое максимально отвечает возможностям человеческого восприятия. В кино существуют законы реверсивного восприятия; мы воспринимаем в кино некое канонизированное пространство, которое, как правило, канонизируется в жанре. Вся американская школа драматургии есть канонизация тех приемов и условий композиции, которые ранее привели к коммерческому успеху. В этом отношении американская школа кинодраматургии чрезвычайно сильна своей направленностью на практику. Вместе с тем, канонизация того, что уже было сделано, и декларация того, что принесло когда-то коммерческий успех, как непреложные законы кинодраматургии, ведет теорию и практику в тупик. Те, кто следит за американским кино, не могли не заметить, что 1980-е годы и 1990-е годы — это взрыв сценарных идей, когда мы увидели и композиции с нарушенной причинно-следственной связью и с непредсказуемыми поворотами. Это и фильмы Джармуша, режиссера элитарного, и «Криминальное чтиво», картина с триумфом промчавшаяся не только по фестивалям, но и по экранам мира.

В 2000-е годы мы видим обратный процесс в американском кино: явный дефицит идей, а канонизация и системность, ко-

торой сильна американская драматургия, приводит к созданию неинтересного кино. Американцы выходят из этого положения включением новых технологий: скажем, 3D, на подходе уже 4D и 5D. Например, как мне представляется, сценарий «Аватара» достаточно традиционен, если не сказать, банален. Это перевернутый вестерн, перевернутый еще в 1960-е годы: колонизаторы плохие, индейцы — хорошие. То же самое мы видим в «Аватаре»: плохие колонизаторы, хорошие аборигены, которые препятствуют космической глобализации мира. Однако техническое воплощение «Аватара» нам практически недоступно.

Что же происходит в русской или отечественной драматургии? У нас идет обратный процесс. Русская сценарная практика до сих пор чуралась системности. Мы могли создать любую картину за исключением картины кассовой, на которую ходили бы миллионы зрителей. Та же проблема и в европейской кинодраматургии, если мы не берем Люка Бессона, который перекладывает американскую схему на французскую почву, как, кстати, у нас делает А.Балабанов, например, в картинах «Брат» и «Кочегар». Проблему «Герой в современной драматургии» могли бы также обсуждать в Дании на примере Ларса фон Триера, лучшего сегодня режиссера. Режиссера, который держит киномир в состоянии некой приподнятости, последней своей картиной подтвердивший мировое лидерство. Там тоже все очень далеко от американской системности.

На мой взгляд, будущее русского кино и русской кинодраматургии состоит в сплаве американской киношколы с русскими и российскими традициями. У нас традиции в кино основаны на большой литературе, а большая литература у нас странная — поэма у нас называется прозой, а проза — поэмой. В американской киношколе меньшая литературная традиция, несмотря на Фолкнера, Селинджера и других больших писателей, а вот традиция комиксов — абсолютно плодотворная питательная почва, которая до сих пор вдохновляет блокбастеры. Думаю, нам сейчас предстоит сделать некий генезис привлечения американской системности для решения наших национальных задач кино. Опасность на этом пути следующая: американская система может напроочь выбить из наших драматургов и режиссеров возможность ориентироваться на то кино, которое у нас было и которое завоевало мировое пространство. До сегодняшнего дня наши картины занимают достойное место в мировой киноиндустрии. Они не собирают миллионной аудитории, но они получают «Оскаров», каннские, венецианские, берлинские премии. Когда мы забываем об этом, мы занимаемся подростковым нигилизмом, и именно

эта точка зрения используется сегодня для уничтожения русского кино. Сейчас нас будут поворачивать в сторону создания блокбастеров, на которые должны пойти зрители, а оставшиеся от доходов деньги направить на арт-хаусное кино. По-видимому, мы стоим на пороге серьезных событий. Сложность еще и в том, что американская системность предназначена для вала кинопроизводства. В год производится около полутора тысяч картин в США, а включая «мувики» для телевидения и фильмы, которые сразу идут на DVD, — три тысячи. Это абсолютно не сопоставимо с нашим производством: у нас сегодня запущено около пятидесяти кинокартин.

В заключение хочу сказать: мы не можем игнорировать то, что происходит. Надо пытаться адаптироваться к этой ситуации. Для того, чтобы что-то состоялось, даже развитие нашей драматургии по-американски, должно пройти 10-15 лет. Но нас все время торопят, кусают — ни к чему хорошему это не приведет...

Борисевич Р.Ю.: Я согласен с Юрием Николаевичем. Канонизация существует, причем в Америке она существует не только на уровне сценария, но уже на уровне готовых литературных произведений. Яркий пример тому сага «Сумерки», которая сначала стала бестселлером в Америке и за ее пределами, а затем достаточно удачно была реализована в кино. Поскольку в Америке, как и везде, присутствует кризис идей, они пытаются превратить в кино все, что только можно: комиксы, компьютерные игры — идут по пути выверенного и практически не пытаются открывать ничего нового. Приведу примеры работы нашей компании. Идеальный сценарий для меня тот, который я, продюсер, могу представить как фильм. Но зачастую сценарий и фильм очень сильно отличаются. Мне повезло — почти все режиссеры, с которыми я работаю, люди пишущие или пишут в соавторстве и воплощают на экране все свои задумки. Но я читал много сценариев, которые мне лично очень нравились, а на экране выглядели совсем не так, как я себе представлял, и не имели того резонанса, который, как мне кажется, заслуживали. В российском кино многое зависит не только от хорошего крепкого сценария, но и от режиссера, который будет его воплощать.

Еще одна проблема нашего кинематографа: нет мощной редакции, какой она была в советское время и какая есть в Америке. Редактуру можно клеймить как угодно, но картины, которые произведены в Советском Союзе, были достаточно крепкими. В Америке редакторы — очень компетентные люди, я это знаю не понаслышке. До зрителей доходят фильмы, которые после редакции подвергались большим переделкам, но именно эти картины становятся успешными.

Арабов Ю.Н.: Можно ли в наших условиях хотя бы относительно предсказать кассовый успех картины?

Борисевич Р.Ю.: Для российских кинокартин это могут быть только романтические комедии, которые сделаны по зарубежным канонам, например, «Любовь в большом городе».

Котелевский А.Ф.: Мы как раз та компания, которая сделала две картины под полным американским контролем: «Любовь-морковь 3» делали совместно с компанией FOX, выходит картина «Моя безумная семья». Начну со второго. Когда мы приступили к работе, американцы предоставили весь свой сценарный пакет. Скажу честно: ничего нас там не потрясло. Сценарий, который был запущен, мы выкупили за 1 млн. долларов. Речь шла об украинской семье, которая все время ела сало (?!). Сценарной школы, о которой вы говорите, мы там не заметили, но редакторские правки получали по каждому поводу... И если сравнить сборы от фильмов «Любовь-морковь», то получится, что первый фильм собрал \$ 12 млн., «Любовь-морковь 2» — \$ 18 млн., а третий, созданный совместно с американцами, меньше всего — \$ 10 млн. Но вернемся к сценариям. В нашей компании был снят фильм «Юленька» по сценарию Андрея Курейчика.. Потом этот сценарий купила голливудская компания, и его переделали так, что он стал неузнаваем. Наверное, картина будет сильной. У американцев хороший бюджет, и в этом их преимущество... У нас же самый большой дефицит — сценарный. Иногда приходится прочитать сорок три продукта, чтобы найти что-то достойное. А успех всегда можно предсказать по сценарию.

Арабов Ю.Н.: Плохих сценариев действительно много. К сожалению, разорванность нашего обучения, когда факультеты разбросаны и не взаимодействуют, приводит к тому, что все профессии теряют критерии в производстве. Может быть, в данный момент разумно вообще отказаться от вала сценариев, а перейти на вал идей, когда на полутора-двух страницах будет рассказана история, обозначен материал, по которому продюсеры смогут приблизительно понять, сколько это принесет денег, интересно ли это компании.

Бордачев В.А.: Я хочу поддержать тему банка идей. Я, например, эти идеи собираю, но делиться ими не буду. Как правило, идеи я нахожу сам, иногда в синопсисе или заявке. Часто автор не в состоянии расписать идею, и я вынужден ее покупать, а потом отдавать в другие руки. Стоимость идеи зависит и от формата — от 500 до 3000 долларов.

Павлова И.В.: Сейчас существует глобальная проблема сценария и сценарной записи. То, что мы на телевидении получаем

для поточного производства, сценариями назвать нельзя. Это некая роспись сценарной идеи. Во времена моей молодости, на «Ленфильме», мы имели дело со сценарной литературой, которая сегодня планомерно изничтожается. В результате мы видим на экране отсутствие воздуха, смыслов, эмоциональных психологических связей.

Гоноровский А.А.: Сегодня грамотный литературный текст с помощью форматирования легко превращается в американскую запись, не теряя при этом своей сути. Я скорее против того, чтобы американской записи учили с первого курса, не дав студенту поработать со словом. Другая серьезная проблема — низкое качество обсуждения сценариев. Мне пришлось консультировать во ВГИКе студентов сценарного и режиссерского факультетов. Я заметил, что у них при работе над сценарием отсутствуют навыки обсуждения, которые в нашей сценарной мастерской О.А.Агишева вырабатывались несколько лет. Что такое творческий диалог? Это умение по правилам обсуждать написанную другим работу. Со временем такой диалог становится внутренним, и ты уже можешь провести его в одиночку, работая над своим сценарием. Мне кажется, что низкий процент состоявшихся сценаристов обусловлен объективными причинами и почти не зависит от мастерской.

Арабов Ю.Н.: Абсолютно точно. Люди устают от бесконечного пробуксовывания: они приносят материал — его читают — ругают, опять приносят — читают — ругают... Вот и все занятия. Мы сейчас пытаемся что-то менять. Например, делаем инсценировки монологов героев, которые не попали в новеллу, чтобы ребята понимали, что они пишут не схему, а характер.

Гоноровский А.А.: Профессия дается временем, она постигается рядом с мастерами. ВГИК — не просто отраслевой институт, сюда приходят учиться к конкретным личностям, которые должны постараться научить студента быть самим собой, прежде всего.

Арабов Ю.Н.: Теперь существует много киношкол, и у каждой своя система обучения. Конкуренция на рынке кинообразования может дать положительные плоды. Я неоднократно говорил, что на сценарном факультете ВГИКа надо обучать не пять лет, а три года, но значительно жестче, концентрированной, чем это делается сейчас.

Маслова М.В.: В обучении сценаристов сейчас доминирует модель, которая построена целиком на мастере, его харизме, его опыте — таково понятие творческой школы. Альтернативы пока нет. Но и проблема коммерческих проектов и маркетинговых за-

дач тоже существует. Недавно слышала о намерении продолжать обучение по-старому, но мастера теперь будут обучать по американской модели, однако сегодня уже снимается и коммерческое кино, и кино, адаптированное для интернета, существуют новые медиа. Кино ведь не живет изолировано. Может быть, надо просто открыть шлюзы и учить студентов и тому и другому? Не надо лукавить и говорить, что коммерческое кино — это ремесло. Пусть это ремесло, но, во-первых, оно дает деньги и никто от них не отказывается, а во-вторых, оно тоже основывается на идее. Давайте соединять одно с другим. Пускай потом студент определится сам, где ему интересней.

Кожина Л.А.: Не так давно нас — меня и Валентина Черных, с которым мы уже 30 лет ведем сценарные мастерские, попросили назвать своих выпускников, успешно работающих в кинопроизводстве. Ими оказались Юрий Rogozin, Елена Райская, Олег Дорман, Наталья Гугуева, Юсуп Разыков, Алексей Федорченко, Леонид Бочков, Василий Григорьев, Игорь Волошин. И мы увидели, что сильные, успешные сценаристы, не удовлетворенные результатами своей работы, протестуя против гнета продюсеров и режиссеров, сами становятся на режиссерскую тропу.

В этом учебном году мы впервые набрали заочную мастерскую бакалавров, и главный критерий нашего отбора абитуриентов: что ты знаешь? какая твоя территория? с чем ты пришел? Программу обучения мы каждый раз обновляем, а в этом году существенно перестроили. Мы отказались от установки на немые и звуковые этюды как главные задания первого курса. Основное задание — киноновелла и полнометражный сценарий. Далее мы планируем, что все четыре года обучения студенты будут подавать все более и более расширенные и отработанные заявки на полнометражный сценарий. Мы надеемся, что за время учебы студенты напишут не менее 4-х синопсисов. Большую роль на младших курсах отводим творческим дневникам, писательским записным книжкам, «запасникам», творческим кладовым. С нами всегда работает молодой драматург, обычно выпускник нашей мастерской. Много лет с нами работал Юрий Rogozin, который теперь руководит собственной мастерской, работает и другой наш выпускник, известный сценарист Александр Пронин, по возрасту близкий нашим студентам. На вступительных экзаменах мы всегда предупреждаем о вступлении в зону риска, что это «минное» поле. Им кажется, что раз они поступили в мастерскую Черных, то рано или поздно Черных раскроет секрет, как сделать «Москва слезам не верит». Я часто слышу: «А вот главную тайну вы нам так и не раскрыли...» Поэтому единствен-

ный путь — с самого начала вынимать из них их собственные замыслы, помогать им личный опыт претворять в нечто художественное. Вовремя ориентировать — и это важно — на занятие документальной драматургией. Это хорошо делать после второго года обучения бакалавров, но пока у нас на кафедре нет крупного мастера документального кино.

Вторая задача, которую мы ставим: как можно раньше вступить в плотный контакт с режиссерской мастерской. Контакты идут и от творческих, и от человеческих связей. Но правильнее, если эти контакты станут обязательной программой обучения. У нас учат режиссеров писать сценарии, но никто не учит их сценарии читать, они не понимают, что в сценарии ценно и как продолжить работу со сценаристом, часто вообще выбрасывают автора. В результате мы имеем сценариста, изначально отравленного и зараженного недоверием, неприязнью к коллегам.

И еще важный момент. Приблизительно два раза в год Валентину Черных поступают предложения от американцев по поводу ремейка «Москва слезам не верит». Несколько раз поступали предложения по другим его произведениям, например, «Человек на своем месте» (реж. А.Сахарова), сделанный в начале 1980-х годов под влиянием американских матриц, а теперь сам являющийся объектом поиска американцев... В своей мастерской мы рекомендуем использовать как драматургическую решетку 20 — 30 фильмов 1980-х — начала 1990-х годов, предлагая сделать по ним ремейк, наполненный опытом собственной жизни, собственными героями.

Самое главное, на мой взгляд, сегодня было произнесено Юрием Николаевичем, что в его мастерской, вместе с Татьяной Дубровиной он старается сочлениить наши литературные традиции с рамками американского кино. Мы этим занимаемся ежедневно, и нам представляется, что это совмещение даст плоды. Много лет назад мы приглашали в наши мастерские Пола Шредера, сценариста Скорсезе, и он целый месяц читал лекции; выступала и Линда Сигер. Отмечу, что американцы готовы позаставать у нас многое.

Что касается банка идей, мы целиком поддерживаем эту идею. Мы пытались сделать это через гильдию сценаристов — не получается. Гильдия в этом отношении работает плохо, не защищает интересы сценаристов. Сейчас пытаемся создавать банк идей на базе киностудии «Слово»... Думаю, что во ВГИКе этот процесс может быть более управляемым, а кафедрам драматургии кино, режиссуры и продюсеров надо вместе продумать создание такого банка идей.

Сценарий для телевидения

Коршунов В.И.: Я шеф-редактор документальных фильмов канала «Культура». Мы часто сталкиваемся с такой проблемой: приходят авторы и спрашивают, что вам написать? Отвечаю: а сами что предложите? А я могу и так, и так... Но ведь убедительно только то, что прочувствовано, а не то, что пожелает абстрактный телена начальник! Я отвечаю им словами Вима Вендерса: только волшебство вашего сердца может нарушить все форматы. Авторы впадают в панику — они не готовы делать свое, а готовы делать чужое, то, что от них хотят. Это чудовищно!

Мариевская Н.Е.: А какая история хороша сегодня для телевидения?

Михайлова И.В.: Основные зрители нашего канала «Россия» — женщины тридцати и более лет. Основной формат канала таков: главная героиня — женщина, попавшая в беду, каким-то образом она выходит из этой ситуации и в конце получает в награду принца. Когда меня просят назвать идеальный сценарий, это «Москва слезам не верит» Черных — выстраданное счастье.

Арабов Ю.Н.: Сколько лет может просуществовать такой формат?

Михайлова И.В.: Про любовь всегда будут смотреть. Рейтинг формируется с помощью фокус-групп, помогают социологи.

Павлова И.В.: Есть два интерактивных портала, где мы отслеживаем мнения зрителей, — «Рускино.ру» и «Кино-Театр.ру». Один портал для зрителей «попроще», другой для зрителей более требовательных. На обоих порталах приблизительно одна и та же оценка.

Арабов Ю.Н.: «Страдающая женщина» — это домохозяйки смотрят?

Михайлова И.В.: Не только. Бухгалтеры, врачи, учителя. В основном, провинция. Это, можно сказать, утешительное кино, оно всегда будет требоваться.

Максимова Ю.С.: Я представляю продакшн-студию, хочу поделиться наболевшим. Набирая на работу сценаристов, мы сталкиваемся с двумя типами соискателей. Первый тип. Сценарии хотят писать люди, которых надо учить всему, так как профильного образования у них нет, но они уверены, что могут написать сценарий. Как правило, это люди из провинции, готовые работать за копеечные гонорары, что привлекает продюсеров. Редактору же, по сути, приходится брать на себя функцию педагога. Второй тип — студенты ВГИКа, которые вроде бы умеют писать сценарии. Но... Во-первых, они не понимают, что такое формат, не знают, как вписать свое «Я», свое видение в схему. Во-вторых, они могут

придумать интересные яркие события, интересных героев, но не могут выстроить историю. События повисают в вакууме, одно не цепляется за другое, нет причинно-следственных связей. Далее. ВГИК учит создавать КИНО. И это очень здорово. Но когда ребята приходят к нам, они совсем не умеют работать в рамках бюджета. У нас нет бюджетов Голливуда, это надо понимать уже при написании сценария, и этому надо учить. Еще один момент — надо учить делать задание в срок, иначе профессиональная пригодность, по крайней мере, для телевидения, под большим вопросом. Наконец, важное умение — реализовать замысел. Поэтому, наверное, и происходит воровство идей. Идея может быть замечательной, но автору не по силам справиться с ней. Редактор в итоге переписывает 90% сценария!.. У меня предложение ВГИКу — набирать отдельную группу сценаристов для телевидения, это две разные профессии — сценарист кино и сценарист телесериала. Переучить киносценариста на сценариста телевидения зачастую сложнее, чем научить бухгалтера писать телевизионные сценарии.

Арабов Ю.Н.: Я «за»! Действительно, у сериалов своя драматургия, например, другое количество перипетий, другая протяженность композиции и так далее.

Гоноровский А.А.: Я заметил по своим друзьям, которые перешли на сериальную работу, что через три года у них поменялись письмо и мышление. Сериальное мышление очень жесткое, отформатированное и вернуться к норме очень тяжело. Я, например, боюсь писать сериалы. Поэтому не знаю, насколько правомерно преподавание сериального мастерства с первого года обучения. Студент на первом-втором курсе должен иметь возможность выбора, а не попадать сразу в формат.

Максимова Ю.С.: На факультете журналистики МГУ, например, распределение идет после третьего курса... Если мы создадим хорошую школу сценаристов телесериалов, у нас постепенно поднимется уровень телевидения. Очень нужна была бы гильдия, чтобы на сценаристах не отыгрывались, как на самом низкооплачиваемом персонале, в то же время это был бы хоть какой-то отсев непрофессионалов.

Романов В.И.: Я думаю, что если человек занимается литературным трудом, он должен уметь всё, то есть, написать роман, пьесу, полнометражный сценарий и сериал. Когда в 1990-е годы у нас все рухнуло, я нашел выход — стал писать романы. Вообще такой переход от одного вида творчества к другому необходим каждому пишущему. Чтобы прочистить мозги, сбросить сериальную пыль, надо сказать себе: дай-ка я напишу пьесу, поработаю

для театра. Или напишу стихи... Теперь реплика по поводу смысла. Известный врач Боткин написал Льву Николаевичу письмо, в котором спросил, что вы хотели сказать своим романом «Анна Каренина»? Толстой, очень уважительно относившийся к Боткину, ответил: «Для того, чтобы объяснить вам, в чем смысл романа «Анна Каренина», мне нужно заново написать роман «Анна Каренина». Это, конечно, лукавая шутка, он, я думаю, знал, о чем роман «Анна Каренина»... Второй момент: иностранцы высоко ценят нашу классическую литературу — Толстого, Достоевского, Чехова. Американские кинодраматурги в своих лучших вещах широко используют наше классическое наследие, а мы почему-то о нем как бы и не подозреваем. Конечно, в романах Толстого, Достоевского не найдешь динамичного движения — я имею в виду знаменитые американские повороты конфликта. Но эти великие произведения могут научить характерам, а умение делать характеры — одна из основ драматургии.

Арабов Ю.Н.: Мы все время говорим о форматах, и сами загоняем себя в ситуацию дурной бесконечности. Мы, сценаристы, понимаем эту опасность. А вы, продюсеры, понимаете, что формат создает определенную аудиторию, которая становится глупее? И что все телевидение, все масштабы денег, значительно большие, чем в кино, все технологические обеспечения работают на этот узкий сегмент людей? Или это просто моя мнительность?

Маховская О.И.: Несколько слов по-поводу аудитории. Психолог — это адвокат зрителя. Таково предписание нашей профессии, которую часто игнорируют и мало привлекают, а могли бы, потому что это колоссальный и очень недорогой ресурс по сравнению с электронными технологиями. Что касается женской аудитории: демографическая ситуация в стране такова, что у нас очень много обездоленных женщин. Это надо понимать. У нас всегда женская аудитория будет доминировать. Идеальный сценарий, на мой взгляд психолога, это тот, который выполняет психотерапевтическую функцию, и успех многих фильмов, не очень удачных по разным параметрам, объясняется именно тем, что они находят отклик у зрителей. Так вот, этого зрителя изучают очень мало и мало понимают его. Это вовсе не «быдлятина», я вас уверяю. Эта университетская отечественная публика с интересом смотрит наше старое кино, смотрит РТР вместе с бухгалтерами и врачами, а обещания выбросить телевизор в окно мы слышим много лет, но телевизоры под окнами не валяются. По-прежнему поколения 50+, 40+ принадлежат к символической общности «советский народ», и если говорить о механизме идентификации, то здесь работает обратная идентификация. Человек «включает себя» в того молодого,

кого он видит на экране, и получает поддержку, насыщает свою позитивную идентичность. Вообще, с точки зрения психологии, неграмотно говорить, что кино построено на психологии восприятия. Оно построено на психологии личности.

Арабов Ю.Н.: Вы отделяете личность от восприятия?

Маховская О.И.: Я ставлю личность выше восприятия. Не надо игнорировать большой поток социологических и социально-психологических исследований. Я работала директором по содержанию «Улицы Сезам», проекта, который давался большой кровью. Мы учились, как сопрягать в одной команде психологов и сценаристов. Такие технологии есть: сначала мы ориентируемся на зрителя, пытаемся понять, на каком языке они говорят, про что они думают, и потом переносим это в сценарии. Это, повторю, более экономный труд, чем создавать вал производства, а потом его селективировать. Как психолог, я участвовала в создании «Ранеток», разрабатывала амплуа героев, на пустом месте, и далее работала в команде на первых десяти сериях. «Ранетки» прошли успешно. И если мы говорим о коммерциализации кино, все-таки надо пробовать, учиться и уметь ошибаться. Это трудная работа, инструментарий психологический есть, но он, к сожалению, не востребован. Сегодня у меня консультируются два режиссера — Вера Сторожева и Анна Гресь, и та и другая работают на очень высоком уровне... Психолог никогда не заменит ни режиссера, ни сценариста. Примат драматургии остается. Но помочь и проверить психологическую достоверность жанра, персонажа мы можем.

Арабов Ю.Н.: Вы говорите об адресном создании сценария и кинопродукта. С этим никто не будет спорить. И все-таки мне кажется, что форматирование, изучение запросов аудитории отсекает от телепродукта и кинопродукта большое количество людей. Меня тревожит ситуация, когда формат самодовлеет, когда редактор и продюсер знают, что надо писать. У вас не возникнет вопрос, ради чего мы все работаем? Вы говорите о психотерапевтических функциях. А я могу вам сказать, как это называется по-другому: вы сажаете зрителей на иглу, на наркотик, на обезболивающее, и люди перестают ориентироваться в действительности.

Гоноровский А.А.: Принципы построения формата в нашей стране пришли из рекламы, где давно все четко просчитано, начиная с целевой аудитории. Реклама одарила сериалы и своими мифами. Один из мифов — что народ чрезвычайно неразвит и односторонен. Реклама строится на том, что человек скрытен, завистлив, жаден, подозрителен. Само существование формата, с точки зрения коммерции, правильное. Но в любом формате, возможны шаги, не потворствующие аудитории, а ее меняющие.

Мариевская Н.Е.: Форматы сами по себе не плохи и не хороши. Правильнее говорить о кризисе содержания. Когда пишет сериал такой сценарист как Владислав Иванович Романов, это интересно, хотя он и работает в формате. Встает вопрос смысла и содержания.

Максимова Ю.С.: Создатели американских сериалов добиваются успеха за счет того, что не боятся экспериментировать. Они запускают большое количество сериалов разных уровней, от простых до высоко бюджетных и умных, например, таких сериалов с драматургией полного метра как «Mad Men» («Безумцы»). У нас многое упирается в бюджет. Возможно, если студии, которые занимаются мейнстримом, начнут поддерживать, хотя бы для имиджа, интеллектуальные сериалы, это станет реальным и для нас.

Об идеальном сценарии

Арабов Ю.Н.: И все же, попытаемся сформулировать, что такое «идеальный сценарий»? Какими качествами он должен обладать?

Хмелик М.А.: Для меня хороший сценарий — тот, который вызывает эмоциональный отклик в первую очередь. Сценарий, где есть жизнь, вне зависимости от формы записи. Потому что когда человек вложил эмоции и верит в то, что пишет, когда он прочувствовал каждую сцену — это всегда ощущается.

Максимова Ю.С.: Хороший сериальный сценарий — тот, что соответствует всем параметрам, но при этом, действительно, «цепляет». Если он даже полностью соответствует формату и бюджету, в нем четыре поворота, пять персонажей и три объекта, но нет живой истории, живого человека, он неинтересен.

Кожина Л.А.: Мой учитель Алексей Каплер говорил когда-то: нет ничего проще, чем написать хороший сценарий; нужны всего две вещи: интересный герой и интересная история.

Гоноровский А.А.: Для меня хороший сценарий — это процесс. Я пишу его, проживаю его и не всегда знаю, чем он закончится. Мне важно, насколько сценарий затрагивает меня самого, насколько я живой человек в момент его написания. Другой разговор, когда пишу на заказ и мне дают тему — это командное действие, но оно не отвергает сказанного.

Борисевич Р.Ю.: Хороший сценарий — совершенный сценарий. Мне кажется, для сценариста должна быть вершина, к которой он обязался всю жизнь идти. Она может быть достигнута или нет, но к ней надо стремиться.

Павлова И.В.: Я знаю два хороших, почти идеальных сценария: «Июльский дождь» и «Объяснение в любви», двухсерийная

экранизация одностраничного рассказа.

Михайлова И.В.: Хороший сценарий — тот, при чтении которого возникает ощущение, что смотришь фильм и переживаешь за героев.

Романов В.И.: Хороший сценарий — тот, который тебе самому нравится, когда ты чувствуешь, что удалось зацепить что-то жизненное. Тогда он и другим будет нравиться.

Бордачев В.А.: Это сценарий, который тебя держит, не отпускает, где есть персонажи, которые живут и хочется их воплотить, реализовать.

Маховская О.И.: Это сценарии, которые расширяют горизонты, личный космос. Когда вдруг понимаешь, что пропустил целый кусок жизни... Мне не хватает комедийных сценариев и понастоящему оптимистичных. У нас обстановка грустная, фильмы в основном метафизические, которые радости тоже не добавляют.

Гоноровский А.А.: Согласен! Нам часто не хватает самоиронии. Профессия сценариста в чем-то наивная — когда мы пишем сценарии, нам кажется, что мы говорим миру что-то новое, и тут самоирония, даже в тексте, очень важна.

Попов Ф.М.: Мне нравятся сценарии, которые написаны со знанием дела, не взятые из интернета, не выдуманные, а написанные людьми, которые это пережили сами. Это Шукшин, это наши советские фильмы про войну, или комедии, например, «Кавказская пленница», а ведь там все выдуманно, но в основе — знание материала. Сейчас таких сценариев нет. Несколько слов о нашей дискуссии. По-моему, надо просто разграничить телевидение, авторское кино, коммерческое кино. Мне тоже нравится кино интересное, глубокое. Тем не менее, формат — это реальность и никуда от нее не денешься. Но у нас есть редаKTура, есть попытки поднять вкус, расширить зрительские интересы — это отдельная серьезная тема, которая касается позиции государства, прежде всего.

Арабов Ю.Н.: Я подвожу итог дискуссии. Первое. Мы должны думать о зрителе и стремиться совмещать модель зрительского восприятия, разработанную, в частности, в американском кино, с некоторым культурным и личностным содержанием той среды, в которой сценарист работает. Второе. Необходимо на сценарном факультете ввести мастерские по телесериалу, поскольку телевидение сейчас — главный производитель кинопродукции. Третье. Необходимо более бережное отношение к идеям, некий банк идей. Это важно для продюсеров. И четвертое: благодарю вас всех!

