УИЛЬЯМ ИНДИК

ПСИХОЛОГИЯ *для* СЦЕНАРИСТОВ

Построение конфликта в сюжете

анф

Уильям Индик

Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=8220963
Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете/
Уильям Индик: Альпина нон-фикшн; Москва; 2014
ISBN 978-5-9614-3257-2

Аннотация

Работа над сценарием, как и всякое творчество, по большей части происходит по наитию, и многие профессионалы кинематографа считают, что художественная свобода и анализ несовместимы. Уильям Индик категорически с этим не согласен. Анализируя теории психоанализа – от Зигмунда Фрейда и Эрика Эриксона до Морин Мердок и Ролло Мэя, автор подкрепляет концепции знаменитых ученых примерами из известных фильмов с их вечными темами: любовь и секс, смерть и разрушение, страх и гнев, месть и ненависть. Рассматривая мотивы, подспудные желания, комплексы, движущие героями, Индик оценивает победы и просчеты авторов, которые в конечном счете нельзя скрыть от зрителя. Ведь зритель сопереживает герою, идентифицирует себя с ним, проходит

вместе с ним путь трансформации и достигает катарсиса. Ценное практическое пособие для кинематографистов – сценаристов, режиссеров, студентов, кинокритиков. Увлекательное чтение для всех любителей кино и тех, кто интересуется психологией.

Содержание

Благодарности 8
Введение 9
С точки зрения психоанализа 11
Знай своего зрителя 13
Основные теории психоанализа 14
Психоанализ по Фрейду 15
Анализ Эриксона 17
Анализ Юнга 18
Путешествие героя 19
Путешествие героини 21
Подход Адлера 22
Экзистенциальный анализ 23
Для кого эта книга 24
Как читать эту книгу 25
Часть I 27
Глава 1 27
Комплекс Электры 28
Эрос и Танатос 29
Невротический конфликт как препятствие на пути к любви 30
Эдипово соперничество 31
Запретный плод 33
Измена 34

Боязнь кастрации 37
Беспомощность 37
Смена роли 38
Обмен телами 39
Деспотичный родитель 41
Краткое содержание главы 1 42
Упражнения к главе 1 44
Эдипов комплекс в вашем сценарии 45
Глава 2 47
Ид как злодей 47
Ид как узник 49
Возвращение злодея 51
Конец ознакомительного фрагмента. 52

Уильям Индик
Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете

Редактор *Роза Пискотина*
Руководитель проекта *А. Шувалова*
Корректоры *Е. Аксенова, М. Миловидова, С. Мозалёва*
Компьютерная верстка *А. Фоминов*
Дизайнер обложки *Ю. Буга*
Фото на обложке *East News*

© William Indick, 2004
Originally Published by Michael Wiese Productions 12400 Ventura Blvd, #1111, Studio City, CA 91604 www.mwp.com
© Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО «Альпина нон-фикшн», 2014

Издание подготовлено при поддержке

CINEMOTION

Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.

* * *

Посвящается М2

Благодарности

Автор выражает благодарность Мустафе Локмаки, ассистенту кафедры психологии Даулинг-колледжа, составившему список фильмов. Значительную часть информации для этого перечня удалось получить на интернет-сайте IMDB.com. Спасибо Виктории Кук за чрезвычайно полезные советы по юриспруденции. Автор искренне благодарен Джиму Карбарино из Корнеллского университета, Сюзанне Джонсон из Даулинг-колледжа и Франку Мэддену из Колледжа общины Уэстчестера при Университете штата Нью-Йорк за поддержку, советы и помощь. Автор многим обязан сотрудникам и администрации Даулинг-колледжа в Оукдейле, Нью-Йорк, за их поддержку при проведении исследований и реализации различных проектов. Отдельное спасибо Майклу Визу и Кену Ли из компании Michael Wiese Productions – издание этой книги стало во многом возможно благодаря им.

Введение

Драма – это жизнь, из которой вырезаны скучные места.
– Альфред Хичкок

В «Воспоминаниях о звездной пыли» (Stardust Memories, 1980) герой Вуди Аллена воображает собственную смерть. Он представляет, как на похоронах его психиатр говорит о нем: «У него сломался механизм отрицания… он не умел блокировать правду, которая может причинить вред… как сказал один знаменитый кинопродюсер: “Людям не нужно слишком много правды”». В кино ходят, чтобы увидеть воплощение фантазий и снов в реальной жизни. Наблюдая за тем, как развиваются события в фильме, зрители проецируют собственные мечты на киногероев. Даже само пространство кинотеатра – темный, тихий зал, похожий на пещеру, – вызывает ассоциации со спящим сознанием. Кинопленка как проекция человеческого воображения – самый верный способ запечатлеть фантазию.

Еще в самом начале существования голливудской «фабрики грез» стало ясно, что мечты прекрасно продаются. В кино можно безопасно потакать всем нашим бессознательным фантазиям: любовь и секс, смерть и разрушение, страх и гнев, месть и ненависть – ничто не рискует поставить вас

в опасную или неловкую ситуацию, а счастливый конец вам практически гарантирован. Понимание того, как работает наше бессознательное, где как раз и рождаются фантазии, сны, воображение, особенно важно для сценариста и режиссера, если они хотят, чтобы их работы затронули зрителя и запомнились ему.

С точки зрения психоанализа

Кино создает исполинскую, преувеличенную картину мира, воспринимаемую сразу на зрительном и звуковом уровне, превращаясь тем самым в очень сильный инструмент психологического воздействия. Фильм буквально захватывает зрителей. Между ними и героями устанавливается эмоциональная и психологическая связь, настолько тесная, что иллюзия на экране внедряется в сознание зрителя. Бессознательный процесс «**идентификации**» будто превращает зрителей в героев фильма: они переживают те же психологические трансформации и катарсис, что и герои на экране.

Кинематограф проникает вглубь бессознательного, заставляет сидящих в зале по-новому взглянуть на самого себя и окружающий мир. Психологический подход к толкованию и созданию персонажей и сценариев в кино неоценим в работе режиссеров и сценаристов. Человек даже не осознает, что фильм манипулирует им, обращаясь к его первобытным страхам, детским кошмарам, бессознательным проблемам, подавляемым желаниям. Вместе с тем во время просмотра фильма мы испытываем сильное возбуждение, потому что чувствуем психологическую и эмоциональную связь с героями и событиями на экране. Зная, как работает наш мозг, сценаристы и режиссеры могут сделать свое искусство более совершенным и глубоким, создавая более сильные и

запоминающиеся фильмы.

Знай своего зрителя

Ключ к успеху в любой области, будь то преподавание, литература, кино, театр, заключается в том, чтобы как можно лучше узнать свою аудиторию. Целью гениальных работ Зигмунда Фрейда, Эрика Эриксона, Карла Юнга, Джозефа Кэмпбелла, Морин Мёрдок, Ролло Мэя было помочь нам понять, как работает человеческий разум. Теория психоанализа посвящена самому важному из возможных объектов, достижению главной, как считал Сократ, задачи любого разума – «познать себя».

Любая деятельность, связанная в первую очередь с творческим переосмыслением, по определению субъективна и не может считаться объективной наукой. Истинный психоанализ – это не наука. Это искусство. С этой точки зрения работа психоаналитика и сценариста – две стороны одной медали. И психоаналитик, и сценарист стараются понять человеческий характер, его мысли и душу. Основной интерес для них представляет личность и ее развитие. И тот и другой живут в мире архетипов, символов и мифологических героев. И психоанализ, и сочинение сценария опираются на бессознательный опыт человека.

Основные теории психоанализа

Кристофер Воглер, автор книги «Путь писателя: Структура мифа для писателей» (The Writers Journey: Mythic Structure for Writers, 1998), как-то сказал: «Написание сценария – это не хирургия головного мозга. Но если подумать…» И операция на головном мозге, и создание сценария – сложное и кропотливое препарирование, исследование и изменение основных структурных элементов в мозге человека. И неслучайно отец психоанализа Зигмунд Фрейд был неврологом, прежде чем стать клиническим психиатром. Революционные теории психоанализа Фрейда изменили наше представление о психике и поведении человека. Его идеи оказали влияние на целое поколение ученых, стали для них источником вдохновения, и до сих пор ни одна область науки не смогла полностью от них отказаться. И хотя идеи Фрейда не так популярны среди нового поколения психологов – «ученых-практиков», которые считают, что психология должна оперировать четкими понятиями объективной эмпирической науки, эти идеи с интересом восприняли представители других профессий: художники, актеры, писатели и сценаристы.

Психоанализ по Фрейду

В первой части книги объясняются основные принципы теории Фрейда. Речь пойдет о том, как применить эти принципы к персонажам и сюжету вашего сценария. Суть теории Фрейда заключается в том, что бóльшая часть наших эмоций, переживаний и действий остается для нас загадкой, потому что мы их не осознаем. Задача психоанализа – сделать наши скрытые мотивы доступными нашему сознанию. Глава 1 посвящена эдипову комплексу, занимающему центральное место в учении Фрейда и ставшему предтечей чрезвычайно противоречивых теорий детской сексуальности, подавленных желаний и страха кастрации. Эдипов комплекс – главная составляющая драмы и конфликта, поскольку он связан с любовью и сексом, ненавистью и агрессией, творением и разрушением, жизнью и смертью.

Фрейд считал, что невротический конфликт – это внутренний психологический конфликт между нашими желаниями и жесткими ограничениями, которые на нас накладывает цивилизованное общество. В главах 2 и 3 мы поговорим о невротическом конфликте и проследим, какие невротические конфликты переживают дети на разных стадиях психосексуального развития. Эти главы помогут вам научиться выражать внутренний конфликт через внешние конфликты между персонажами, которые проще показать на экране.

В главе 4 речь пойдет о механизмах защиты Эго, описанных дочерью Фрейда Анной. Механизмы защиты помогают людям справляться с невротическими конфликтами. В этом смысле они представляют собой неотъемлемую часть невротического поведения, способного придать вашему герою глубину и неоднозначность. В главе 5 говорится о «работе сновидения»: о подходе Фрейда к толкованию сновидений. Мы постараемся провести параллель между фильмом и сновидением и продемонстрировать, как можно использовать символизм и образы сновидения при написании сценария.

Анализ Эриксона

Фрейд стал первым, но отнюдь не единственным ученым, предложившим свою теорию психоанализа. Тема второй части этой книги – теория развития Эрика Эриксона. Если Фрейда интересовали в первую очередь подавляемая сексуальность и внутренний конфликт, в теориях Эриксона на первый план выходит «нормативный конфликт», то есть противоречия между стремлением индивида быть самим собой и давлением окружающей среды. В главах 6 и 7 будут исследованы восемь стадий развития идентичности («кризисы идентичности» Эриксона). Предложенная Эриксоном модель развития личности может использоваться при структурировании образа героя. Насколько мне известно, эта книга – первая попытка применить теории Эриксона для моделирования образа героя в кинематографе.

Анализ Юнга

Учение Карла Юнга об архетипах и коллективном бессознательном стало, вероятно, даже более влиятельным среди представителей творческих профессий, чем теории Фрейда. Юнг считал, что существует некий элемент бессознательной структуры, который отражает общие или коллективные психологические образы и идеи, названные им архетипами. Архетипы воплощаются в мифологических героях и сюжетах, общих для всех цивилизаций и этапов развития человечества, и выражают всеобщие человеческие потребности, такие как потребность в родительской заботе, в любви и самовыражении, стремление к душевному равновесию и общению с другими людьми, а также потребность в экзистенциальном возрождении.

В течение многих тысяч лет архетипы находили отражение в мифах, религии, легендах, в разных видах искусства. Сегодня они представлены по большей части в кино. Третья часть данной книги демонстрирует, как архетипы могут использоваться для создания психологически близких зрителю героев и сюжетов. Главы 8 и 9 научат вас использовать архетипы Юнга при написании сценария, чтобы личная история вашего героя стала частью коллективных историй и сюжетов, близких и знакомых каждому на глубинном бессознательном уровне.

Путешествие героя

В книге «Тысячеликий герой» (A Hero with a Thousand Faces)[1] Джозеф Кэмпбелл использовал теорию психоанализа для выявления типичной структуры мифа. Применив теорию психоанализа к хорошо изученной им первобытной, классической и мировой мифологии, Кэмпбелл выделил несколько «стадий» путешествия мифологического героя. Во многом благодаря успеху «Звездных войн» Джорджа Лукаса, вдохновленного теориями Кэмпбелла, модель «путешествия героя» стала широко использоваться сценаристами и режиссерами во всем мире. Такие книги, как «Путь писателя» Кристофера Воглера и «Миф и кино» Стюарта Войтиллы (1999), способствовали росту популярности теории Кэмпбелла, в том числе среди нового поколения писателей и режиссеров. В четвертой части книги мы проанализируем психоаналитические аспекты путешествия героя. Мы поговорим о психологическом значении каждой стадии путешествия героя, а также об архетипах, которые должен встретить и интегрировать герой, чтобы история получила логическое завершение.

Обычно книги, в которых теория Кэмпбелла адаптируется применительно к кинематографу, имеют тенденцию к упрощению, поскольку для ее понимания необходимы отно-

[1] Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. – М.: Ваклер, Рефл-бук, 1997.

сительно глубокие знания в области психологии. Но в данной книге мы поговорим сначала о теориях Фрейда, Эриксона и Юнга, и нам не придется упрощать учение Кэмпбелла. Его модель представлена именно так, как она излагается в «Тысячеликом герое». В главе 10 мы проанализируем стадии путешествия героя на двух примерах: «Храброе сердце» (Braveheart, 1995) и «Гладиатор» (Gladiator, 2000) – двух современных фильмах-вариациях на тему путешествия мифологического героя. Хотя мы постараемся интерпретировать теорию Кэмпбелла именно применительно к кинематографу, все же оставим без изменения его оригинальную модель, равно как и предложенную им терминологию.

Путешествие героини

Модель путешествия героя основывается в первую очередь на классической мифологии и традиционных легендах и сказаниях западных культур. Эта модель создавалась обществами, доминирующую роль в которых играл мужчина, именно поэтому она применима в первую очередь к «мужскому» героическому мифу. В главе 11 на примере фильма «Эрин Брокович» (2000) будет проанализирована модель Морин Мёрдок, предложенная в книге «Путешествие героини» (Heroine's Journey, 1990).

Модель Мёрдок адаптирует стадии Кэмпбелла к потребностям современных героинь – женщин, которым пришлось столкнуться с проблемами независимости, равенства, самоопределения. Путешествие героя ведет его чаще всего к победе, достижениям и завоеваниям, а путешествие героини – это поиск гармонии и равновесия. Героиня стремится найти баланс между традиционными ценностями, такими как рождение и воспитание детей, любовь, семья, и современными устремлениями, такими как успех в традиционно мужской сфере личных достижений и соперничества. Насколько мне известно, это первая попытка проанализировать «путешествие героини» с точки зрения работы сценариста или режиссера.

Подход Адлера

Часть пятая данной книги посвящена теориям Альфреда Адлера. В главе 12 Адлер рассматривает комплекс неполноценности с точки зрения мотивации поведения героя, что особенно актуально для фильмов, героем которых является ребенок. В главе подробно раскрывается «формула героя-ребенка», в частности, специфическая мотивация, цели, конфликты, препятствия, которые ребенку приходится преодолевать (в первую очередь на примерах мультфильмов киностудии Disney). Одна из самых распространенных тем в кинематографе – тема соперничества, ведь соперничество всегда подразумевает некий психологический конфликт. В главе 13 представлена теория Адлера о соперничестве между братьями или сестрами как основа для построения соперничества между любыми героями в фильме. А в главе 14 говорится еще об одной теории Адлера – о «стилях жизни». Эта теория может использоваться как модель при структурировании образов персонажей и психологического конфликта между ними.

Экзистенциальный анализ

Революционным теориям Ролло Мэя удалось объединить концепции экзистенциальной философии с принципами и практикой психоанализа. Он исследовал самый острый из всех невротических конфликтов – экзистенциальную тревогу, которую вызывает неспособность ответить на главные вопросы нашей жизни: «Кто я?», «Почему я существую?», «Какова моя цель?» и «В чем смысл жизни?». На основе теории экзистенциального конфликта и стадий самосознания Ролло Мэя в главе 15 предлагается полноценная модель мотивации и личности героя, которую можно использовать в работе над сценарием.

Ролло Мэй окрестил XX век «веком нарциссизма», имея в виду нарциссические черты, присущие современным американским героям, и утрату традиционных ценностей в американской культуре. В главе 16 мы расскажем о современных нарциссических архетипах, которые создаются нынешними творцами мифов, сценаристами и режиссерами Голливуда. В этой, последней, главе мы проанализируем общие черты, присущие современным героям экрана, и постараемся доказать, что они действительно воплощают архетипы века нарциссизма. Мы поговорим об их специфических проблемах, конфликтах и мотивации.

Для кого эта книга

В первую очередь книга предназначена для сценаристов, хотя содержащиеся в ней идеи и теории могут заинтересовать любых деятелей кино, а также психоаналитиков, кинокритиков и, если говорить более обобщенно, всех, кто изучает психологию и/или кинематограф или серьезно интересуется любой из этих сфер. Если вы сценарист, книга может оказаться полезной на любой стадии работы над сценарием. Даже если у вас пока нет идеи для сценария, возможно, вас вдохновят какие-нибудь классические истории и герои мифов или фильмов, о которых рассказывается на этих страницах. Если идея для сценария у вас уже есть, книга поможет при работе над его структурой, создании элементов конфликта персонажей и определении направления развития личности главного героя. Если работа над сценарием уже давно кипит, в книге вы найдете помощь и вдохновение. Плодовитый мир психоанализа и мифов предлагает практически бесконечное число идей для создания героев и сюжетов. А если вы заканчиваете, редактируете или переписываете свой сценарий, эта книга поможет подкорректировать его слабые места. Возможно, она объяснит, почему какие-то эпизоды или персонажи не получаются такими, как вам бы хотелось, и даже подскажет, в каком направлении надо работать, чтобы это исправить.

Как читать эту книгу

Насколько книга окажется для вас полезной, полностью зависит от ваших потребностей. В первых главах мы будем говорить о теориях Фрейда и об основных аспектах психологического конфликта – эта тема получает развитие на протяжении всей книги. Если вам кажется, что в вашем сценарии недостаточно полно раскрыт конфликт героев или что конфликт не сможет заинтересовать зрителя, то предложенные здесь различные интерпретации психологического конфликта, возможно, станут для вас вдохновением и помогут решить проблему. Вторая основная тема – герои в их развитии. В главах, посвященных теориям Эриксона и Юнга, главное внимание уделяется как раз этой теме и предлагается два различных, но взаимодополняющих подхода к работе по созданию исчерпывающих портретов героев.

В главах о путешествии героя и путешествии героини основной акцент делается на форме. Здесь предложено несколько базовых схем построения сюжета, используемых в традиционных историях как о герое-мужчине, так и о героине-женщине. Если у вас вызывает затруднение структурирование текста, эти главы наверняка будут полезны для вас. Но в любом случае я советую все-таки начать с глав о Фрейде и Юнге, так как книга построена с расчетом на последовательное прочтение. И наконец, главы, в которых анализиру-

ются теории Адлера и Мэя, предлагают альтернативные модели структуры повествования, развития образа героя, психологической мотивации и конфликта. Это первая книга, в которой учение Адлера и экзистенциальные теории анализируются с точки зрения работы сценариста.

Неважно, обратились вы к книге за решением какого-то конкретного вопроса или просто хотите расширить свои знания о том, как писать сценарий, или о кинематографе вообще, в любом случае вы найдете здесь множество интересных идей. Гениальные теории ученых, анализируемые в этой книге, – настоящий источник мудрости. Возможно, во время чтения на вас обрушится поток новых идей для сценаристов и режиссеров. Или вас будут обуревать сонмы различных символов и бессознательных образов при работе над сценарием в процессе съемок или просто при кинопросмотре. Откройтесь этому потоку бессознательных образов и идей. Самое лучшее, что может сделать для вас эта книга, – раскрыть вам ваш собственный мир бессознательного, ведь именно там рождаются фантазии, мечты и фильмы.

Часть I
Зигмунд Фрейд

Глава 1
Эдипов комплекс

Центральное место в теории психоанализа Фрейда занимает эдипов комплекс, название которого восходит к древнегреческому мифу об Эдипе. Эта парадигма лежит в основе многих важных концепций Фрейда, таких как структурная модель психики, теория вытеснения, боязнь кастрации. Тема эдипова комплекса очень часто используется в кинематографе, поскольку она затрагивает два ключевых элемента развития личности: интеграцию **моральной мудрости** и формирование зрелых **романтических отношений**. В работе над сценарием возможны самые разные вариации в развитии сюжета или характеров персонажей, но главные вопросы связаны именно с этими двумя элементами. Что бы ни происходило на экране, главный герой всегда либо стремится добиться какой-то нравственной победы, либо борется за сердце любимого человека. Часто сюжет фильма включает и то и другое. Поэтому понимание сути эдипова комплекса необходимо для писателя, которого интересуют эти два фун-

даментальных вопроса развития личности героя.

Эдипов комплекс можно толковать буквально или в переносном смысле. Согласно теории **психосексуального развития** сын испытывает сексуальное влечение к матери. В своих работах о **детской сексуальности** Фрейд откровенно заявил, что маленькие дети испытывают такие же сексуальные желания, как и взрослые. По его мнению, кормление грудью, объятия, купание, поцелуи и все другие моменты близости матери и младенца по сути связаны с получением сексуального удовольствия. Менее буквальная интерпретация эдипова комплекса говорит о стремлении мальчика завоевать любовь и привязанность матери, а не о его сексуальном влечении к ней. Всестороннее понимание учения Фрейда позволяет увидеть в отношении сына к матери жажду любви и тепла, которая может иметь и сексуальную подоплеку. Позже, когда мальчик вырастает, объектом его любви и сексуальных желаний становится другая женщина. С этой точки зрения разрешение эдипова комплекса играет решающую роль для возникновения романтических отношений.

Комплекс Электры

Теории Фрейда часто критикуют за их «андроцентризм» (фокусирование исключительно на мужской точке зрения). Сам Фрейд не считал нужным оправдывать свое обыкновение трактовать мужские психологические пробле-

мы как универсальные. Но несмотря на то, что клиническими пациентами Фрейда были по большей части женщины, он сам признавался: «Даже после 30 лет исследований… я так и не смог ответить на великий вопрос, который так и остается без ответа: “Чего хочет женщина?”» Эдипов комплекс – один из примеров «андроцентризма» Фрейда. Тем не менее сторонники пересмотра учения Фрейда дополнили его «комплексом Электры», женской версией эдипова комплекса, подразумевающей, что дочь в младенческом возрасте начинает испытывать сексуальное влечение к отцу.

Эрос и Танатос

Влечение сына к матери – лишь одна сторона эдипова комплекса. Рано или поздно мальчик понимает, что вынужден соперничать за любовь и внимание матери со своим отцом и что тот гораздо сильнее, чем он сам. Это **соперничество** выливается в чувство агрессии и враждебности по отношению к отцу. Подобно Эдипу, убившему своего отца Лая и женившемуся на матери Иокасте, сын желает уничтожить своего соперника за любовь матери, чтобы ему ни с кем не приходилось делить ее. Фрейд считал, что противоречивые чувства, которые ребенок испытывает к родителям (любовь к матери и агрессия к отцу), являются отражением двух основных человеческих инстинктов – эроса и танатоса. Эрос и Танатос тоже мифологические персонажи. Эрос, сын Аф-

родиты, был богом любви и сексуального влечения (отсюда слово «эротический»). Танатос, сын греческой богини ночи Никс, являлся воплощением смерти. В теории Фрейда Эрос олицетворяет инстинкты, связанные с созиданием и продолжением жизни (любовью и сексом), а Танатос – стремление к смерти (ненависть и агрессия). Понятия эроса и танатоса могут предложить сценаристу великолепные инструменты, которые придадут драматизм любому сценарию. Добавьте к классическим темам внутреннего конфликта, ревности и соперничества любовь, ненависть, секс и насилие – и получите все составляющие захватывающего сюжета.

Невротический конфликт как препятствие на пути к любви

Работая над сценарием, необходимо помнить, что в основе эдипова комплекса лежит невротический конфликт. Подрастая, ребенок понимает, что его сексуальное влечение к матери социально неприемлемо из-за **табу инцеста**. Мальчик старается подавить свое желание, что приводит к **внутреннему конфликту**. В кино этот внутренний невротический конфликт обычно представлен **внешними препятствиями**, стоящими между персонажем и предметом его любви.

Почти в каждом сценарии присутствует **любовная линия**. В лентах о любви она доминирует, но и в фильмах

другого жанра отсутствие романтической истории может вызвать у зрителя разочарование. Такому кино не хватает душевности. Поскольку отношения с родителями – это **первые отношения любви** в жизни человека, эдипов комплекс подспудно присутствует в любых романтических отношениях. Его успешное разрешение чрезвычайно важно для любовных отношений во взрослой жизни человека. Понимание вопросов, связанных с эдиповым комплексом, – ключ к написанию историй, которые не оставят зрителей равнодушными.

Эдипово соперничество

Подобно тому как сыну приходится соперничать с отцом за любовь матери, герои фильмов борются за объект своей любви с соперниками. В фильме «Выпускник» (Graduate, 1967) соперником Бена (Дастин Хоффман), завязавшего любовный роман с миссис Робинсон (Энн Бэнкрофт), становится ее муж, мистер Робинсон (Мюррей Гамильтон). Позже соперничество переходит на новый уровень, когда Бен влюбляется в дочь Робинсона Элейн (Кэтрин Росс) и пытается сбежать с ней. Сначала Бен становится соперником Робинсона за любовь его жены, а потом – за любовь дочери. Соперничество в кино, однако, довольно редко настолько прямолинейно отражает тему эдипова комплекса, как в приведенном примере. Так, в «Унесенных ветром» (Gone with the

Wind, 1939) Скарлетт (Вивьен Ли) приходится соперничать с Мелани (Оливия де Хэвилленд) за любовь Эшли (Лесли Говард).

Тема соперничества в кино не ограничивается любовной линией. Героям часто приходится противостоять кому-то в достижении самых разных целей. В фильме «Джерри Магуайер» (Jerry Maguire) Джерри (Том Круз) теряет работу в агентстве из-за козней Боба (Джей Мор). В спортивных фильмах – например, «Рокки» (Rocky, 1976) или «Малыш-каратист» (Karate Kid, 1984) – основным мотивом главного героя на протяжении всего фильма является желание побороть сильного соперника. В фильме «Фаворит» (Seabiscuit, 2003) даже лошадь стремится одержать победу на скачках, чтобы доказать свое превосходство над Военным Адмиралом, другой скаковой лошадью, молодой, сильной и лучше подготовленной. В «Жестяном кубке» (Tin cup, 1996) Рой (Кевин Костнер) борется со своим соперником (Дон Джонсон) и за победу в турнире по гольфу, и за сердце своей возлюбленной (Рене Руссо). Такое двойное соперничество – распространенный прием в кино, поскольку позволяет усилить напряжение в отношениях между героем и соперником. В конце концов герою достается двойная победа: он получает и кубок, и сердце возлюбленной.

Запретный плод

Иногда сценаристы используют буквальную трактовку эдипова комплекса, рассказывая о сексуальном влечении сына к матери. В фильме «Раскрепощение» (Spanking the Monkey, 1994) мать соблазняет собственного сына. В «Ловеласе» (Tadpole, 2002) старшеклассник испытывает сексуальное влечение к своей мачехе. Часто образ матери вытесняется отношениями, не связанными с ней конкретно. В «Выпускнике» Бена соблазняет близкая подруга его матери, миссис Робинсон; «Гарольд и Мод» (Harold and Maude, 1971) рассказывает о любовных отношениях между Гарольдом (Бад Корт) и Мод (Рут Гордон), которая старше его на 60 лет. Во всех этих примерах герои производят впечатление **эмоционально зависимых** и **незрелых** людей. Это просто маленькие мальчики, оказавшиеся в теле взрослых мужчин. Им нужна и мать, которая бы позаботилась об их эмоциональных потребностях, и любовница, которая бы удовлетворяла их сексуальные желания.

Объединяет все эти истории тема запретного плода. Испытывать сексуальное влечение к родителю – табу. Точно так же общество считает неприемлемым интимную связь между юношей и женщиной намного его старше. Запретный плод – неотъемлемый элемент большинства любовных сюжетов. «Ромео и Джульетта» Шекспира, самая известная из когда–

либо написанных историй любви, рассказывает о двух влюбленных подростках, брак между которыми невозможен из-за вражды их семей, Монтекки и Капулетти. Если в любовной линии вашего сюжета присутствует элемент запретного чувства, не забывайте, что такие истории чаще всего имеют **трагический конец**. Ромео и Джульетта убивают себя. Эдип, осознав, что женился на собственной матери, выкалывает себе глаза, Иокаста кончает жизнь самоубийством. Герои «Выпускника» начинают ненавидеть друг друга, в «Гарольде и Мод» Мод кончает с собой. При всей популярности лозунга «Любовь побеждает все» обычно он актуален в сюжетах, где любовникам приходится преодолевать внешние препятствия. Тема запретного плода почти всегда подразумевает трагический конец, потому что внутренний конфликт рожден табуированностью отношений. Разрешение такого внутреннего конфликта требует либо прекращения отношений, либо изменения их характера.

Измена

Чаще всего тема запретного плода находит выражение в сюжетах с изменой. Конфликт становится еще острее, если предмет обожания связан брачными узами с близким другом. Темы супружеской неверности и эдипова комплекса очень близки, поскольку затрагивают одни и те же базовые эмоции. Объект вожделения персонажа табуирован об-

щественной моралью. Вдобавок герой втянут в соревнование с возлюбленным супруги, подобное соперничеству сына с отцом. Найти приемлемое разрешение такому конфликту довольно проблематично: с одной стороны, зрители обычно симпатизируют герою, поддавшемуся искушению и вкусившему запретный плод, с другой – большинство из них признают святость брака. Но можно постараться сделать так, что и овцы останутся целы, и волки будут сыты: вашему герою удастся и завоевать девушку, и избежать наказания. Для этого нужно, чтобы соперник героя оказался недостойным ее любви. В «Титанике» (Titanic, 1997) симпатии зрителя на стороне Джека (Леонардо Ди Каприо), когда он добивается любви Роуз (Кейт Уинслет), потому что ее жених (Билли Зейн) – подлый и бесчувственный сноб. Точно так же и в «Одиннадцати друзьях Оушена» (Ocean's eleven, 2001) Дэнни (Джордж Клуни) может совершенно безнаказанно увести Тесс (Джулия Робертс) у ее жениха (Энди Гарсия), потому что последний – интриган и всеми способами пытается контролировать Тесс; да он и не так крут, как Дэнни. Когда соперник – **плохой парень** или слабохарактерный неудачник, любовная история может закончиться хорошо для вашего главного героя.

Если же не превратить соперника в «плохого парня», то написать счастливый конец для любовной истории вашего героя будет непросто. В фильме «Неверная» (Unfaithful, 2002) у Конни (Дайан Лэйн) страстный роман на стороне, хо-

тя Эдвард (Ричард Гир) – любящий и заботливый муж. Конфликт Конни вдвойне сложен, потому что она не просто нарушает общественное табу, но и причиняет боль человеку, которого любит. Ситуация обостряется, когда Эдвард узнает о неверности Конни. Теперь Эдвард уподобляется Эдипу, движимому, с одной стороны, любовью и желанием удержать Иокасту, а с другой – ненавистью и яростью, требующими убить Лая. Он оказывается во власти двух страстей, эроса и танатоса. В конце концов он убивает любовника Конни. Измена и убийство создают захватывающий сюжет, но отсутствие наказания создает ощущение незавершенности. Сценаристу необходимо понимать, что основные темы, связанные с эдиповым комплексом (любовь, ненависть, секс, ненависть), не нуждаются ни в каких объяснениях и оправданиях: они очевидны сами по себе, понятны и близки каждому. А вот более тонкие темы **наказания и возмездия** необходимо прорабатывать более тщательно. «Неверная» задумывалась как трагедия, но под конец создатели фильма пошли на попятный. Возможно, они решили не наказывать героиню слишком строго, предполагая, что зритель будет идентифицировать себя именно с ней. Однако искушенный зритель интуитивно понимает структуру трагедии и чувствует себя обманутым, если финал фильма нелогичен.

Боязнь кастрации

Эдип убил своего отца, а вот у маленького мальчика, переживающего эдипов комплекс, нет никаких шансов справиться с сильным соперником. Вместе с тем, испытывая агрессию по отношению к отцу, сын предполагает, что и отец испытывает к нему аналогичные чувства. Это подозрение укрепляется каждый раз, когда отец наказывает сына за плохое поведение. По мнению Фрейда, сын боится, что отец хочет кастрировать его, чтобы устранить как сексуального соперника. Даже самые ярые последователи Фрейда не толкуют эту концепцию буквально: понятие «боязнь кастрации» обычно используется для описания чувства **беспомощности и бессилия** маленького мальчика перед сердитым отцом. Наиболее наглядно этот детский страх показан в фильме «Сияние» (Shining, 1980): отец-психопат (Джек Николсон) гоняется за сыном с топором в руке по отелю, в котором живут привидения. В этом фильме мальчик боится, что отец буквально разрубит его на куски.

Беспомощность

Сделать героя беспомощным перед лицом опасности – действенный прием, с помощью которого можно внушить зрителям сильнейший страх. В фильмах ужасов часто ис-

пользуются сюжеты, в которых злодеи, монстры или психопаты преследуют беспомощного ребенка или девушку. И хотя в последнее время «кровавых фильмов», построенных по такой схеме, снято немало – например, «Хэллоуин» или «Пятница, 13-е», – эти механизмы действуют безотказно. Подобный прием в фильмах ужасов используется, когда злодей нападает на жертву в тот момент, когда она не способна оказать сопротивление. Практически в каждом хорроре есть хотя бы одна сцена нападения на жертву в кровати, в ванной или во время занятия любовью. В такой ситуации жертва беспомощна и не может защитить себя. Порой герои оказываются ко всему прочему нагими, их половые органы неприкрыты, а у убийцы обязательно в руке нож. Так что боязнь кастрации в таких сценах интерпретируется буквально.

Смена роли

Особенно сильный страх вызывает ситуация, когда человек, от которого ожидают заботы и поддержки, начинает представлять угрозу. Мальчик с эдиповым комплексом все равно рассчитывает на любовь и заботу отца. Когда он начинает подозревать, что отец на самом деле собирается убить его, мальчик оказывается абсолютно беззащитным, ему не к кому обратиться за помощью. В «Ночи охотника» (The Night of the Hunter, 1955) образ Гарри Пауэла (Роберт Митчем) получился особенно страшным, потому

что он охотится на собственных приемных детей. В «Цветах на чердаке» (Flowers in the Attic, 1987) и «Дорогой мамочке» (Mommie Dearest, 1981) угроза исходит от матери. А в «Ребенке Розмари» (Rosmary's baby, 1968), «Подозрении» (Suspicion, 1941) и «Газовом свете» (Gaslight, 1944) слабые и напуганные женщины подозревают, что мужья что-то замышляют против них. Сюжет «Мизери» (Misery, 1990) вызывает такой ужас, потому что в нем заботливая медсестра (Кэти Бейтс) постепенно превращается в жестокую психопатку. При этом объект ее агрессии (Джеймс Каан), будучи прикованным к постели и инвалидному креслу, приговорен к **кастрации**. Смена роли, когда из фигуры, олицетворяющей заботу, персонаж превращается в злодея, представляющего угрозу, всегда внушает ужас зрителю, прежде всего потому, что такая ситуация всегда неожиданна. Кроме того, зритель понимает, что жертве неоткуда ждать помощи. На бессознательном уровне смена роли возвращает нас в детство и снова заставляет испытывать страх родительского наказания.

Обмен телами

Прием «обмена телами» между родителями и детьми использовался в нескольких фильмах, чаще для достижения комического эффекта. В «Чумовой пятнице» (Freaky Friday, 1976, 2003) телами поменялись мать и дочь. Похожий сю-

жет, но с отцом и сыном повторяется в фильме «Каков отец, таков и сын» (Like Father like Son, 1987). Каждый раз дети испытывают чувство освобождения: внезапно они перестают быть «людьми второго сорта», «всего лишь» детьми, и могут наслаждаться всеми привилегиями взрослых. Джош (Том Хэнкс) в фильме «Большой» (Big, 1988) радуется своей неожиданной независимости, когда магический уличный автомат-гадалка исполняет его желание и он за ночь становится взрослым. Точно так же Кевин (Маколей Калкин) в «Один дома» (Home Alone, 1990) наслаждается свободой, когда оказывается в роли хозяина дома, без взрослых с их поучениями и запретами.

Родители тоже с огромным удовольствием сбрасывают с себя груз ответственности, ведь каждый хотя бы иногда мечтает о том, чтобы перестать исполнять родительские обязанности, забыть о работе и снова стать беззаботным ребенком. Такие фильмы почти всегда популярны, потому что воплощают фантазии и родителей, и детей. Они позволяют зрителям самого разного возраста идентифицировать себя с персонажами и наслаждаться вместе с ними, когда те меняются ролями. Однако простоватый и предсказуемый сюжет оставляет слишком мало возможностей для интересной развязки. В конце концов родители и дети должны снова оказаться на своем месте, побывав в теле другого и усвоив ценный урок. Они учатся понимать сложности, с которыми приходится сталкиваться другим, и на себе проверяют значение

пословицы «Лучше там, где нас нет». Кроме того, они учатся помогать друг другу, ведь только вместе они могут выпутаться из этой странной истории.

Деспотичный родитель

Сюжеты, в которых речь идет о смене роли или обмене телами, отражают вполне реальные проблемы отношений между родителями и детьми. Родители и дети часто не могут найти общий язык в самых важных вопросах. Поводы для разногласий между ними можно перечислять до бесконечности, но по сути речь всегда идет о главном – о **независимости**. Дети хотят получить свободу, хотят сами принимать решения. Родители в своем желании защитить детей от опасностей взрослого мира иногда начинают вести себя **деспотично**, стремясь контролировать все аспекты жизни ребенка. Этот базовый конфликт, несомненно, имеет эдипову природу – он отражает желание родителей монополизировать все эмоции детей и постепенно формирующееся желание ребенка сбежать из уже тесного эдипова мира любви и страха. Родительский деспотизм и конфликт родителей и детей особенно ярко проявляется в сюжетах, где дочь хочет замуж против воли родителей. В таких ситуациях жених и деспотичный родитель становятся настоящими соперниками, а дочь разрывается между детской любовью к отцу/матери и романтической любовью к жениху.

В «Скрипаче на крыше» (Fiddler on the Roof, 1971) Тевье (Тополь) не может принять выбор своей дочери, решившей выйти замуж за иноверца. Он отказывается от дочери и навсегда теряет ее любовь. Конфликт между деспотичным родителем и ребенком может стать основой сюжета и для фильма ужасов. Так, в «Психозе» (Psycho, 1960) деспотичная мать Нормана Бэйтса (Энтони Перкинс) полностью разрушила его личность и продолжает властвовать над ним даже после своей смерти. Работая над сценарием, помните, что связанные с эдиповым комплексом темы соперничества и деспотизма помогут рассказать в фильме о внутреннем конфликте героев, сделать его насыщенным, драматичным. И не обязательно выдумывать новые источники конфликта. Надо просто искать новые способы выражения для этих старых как мир тем.

Краткое содержание главы 1

• *Эдипов комплекс*, предполагающий, что мальчик испытывает психосексуальную любовь к матери и зависть и агрессию по отношению к отцу, лежит в основе невротического конфликта. Невротический конфликт отражается в сценарии, когда герой желает запретного плода, испытывает страх или ненависть, стремится добиться чьей-то любви, испытывает сексуальную страсть или агрессию.

• *Комплекс Электры* можно интерпретировать как жен-

скую версию эдипова комплекса, когда девочка испытывает психосексуальную любовь к отцу и ревность и агрессию по отношению к матери.

• *Эрос и танатос* отражают стремление человека к любви и смерти. Эрос связан с потребностью в любви, сексе, близости, танатос – со склонностью к агрессии, насилию и разрушению.

• *Невротический конфликт* в рамках теории эдипова комплекса связан с «запретом инцеста» – греховным влечением к матери. В кино эта тема обычно находит выражение в бесконечных преградах на пути запретной любви.

• *Измена* – популярная вариация на тему «запретного плода», когда влечение к замужней женщине или женатому мужчине является отражением запретного сексуального влечения ребенка к матери.

• *Эдипово соперничество* между сыном и отцом за любовь и внимание матери в кино воспроизводится как борьба героя и соперника за возлюбленную.

• *Боязнь кастрации* – страх сына перед отцом.

• *Беспомощность* усиливает боязнь кастрации – ведь маленький мальчик беззащитен и беспомощен перед взрослым отцом.

• Прием *смены роли,* когда персонаж, обязанный заботиться о герое, становится источником опасности, позволяет обратиться к детским страхам, связанным с эдиповым комплексом: маленький ребенок втайне боится, что родитель од-

ного с ним пола может его убить.

• Прием *обмена телами* очень популярен у сценаристов, так как позволяет воплотить сразу две фантазии. Во-первых, такой сюжет отражает желание ребенка стать взрослым, независимым и сильным, а во-вторых, воплощает мечту родителя вернуться в детство, когда он был свободен от ответственности и обязательств.

• *Деспотичный родитель* – образ, встречающийся во многих фильмах. Родители стараются контролировать жизнь своих детей, потому что любят их и стремятся защитить, а дети мечтают о независимости и свободе.

Упражнения к главе 1

1. Проанализируйте, как темы эдипова комплекса раскрываются в следующих классических фильмах: «Милдред Пирс» (Mildred Pierce, 1945), «Белое каление» (White Heat, 1949), «Психоз» (Psycho, 1960), «Выпускник» (Graduate, 1967), «Китайский квартал» (Chinatown, 1974).

2. Назовите как минимум еще пять фильмов, в которых представлены основные проявления эдипова комплекса.

3. Назовите пять фильмов, в которых используется тема комплекса Электры.

4. Назовите пять фильмов, в которых герою приходится преодолевать собственную беспомощность, чтобы добиться успеха.

Эдипов комплекс в вашем сценарии

1. Есть ли в вашем сценарии любовная линия? Если нет, не кажется ли вам, что она могла бы сделать ваш фильм более драматичным?

2. Если любовная линия в вашем сценарии присутствует, есть ли в ней конфликт? Может быть, вам удастся добавить напряжения в конфликт, используя какие-либо аспекты эдипова комплекса: «запретный плод», соперничество, препятствие, которое надо преодолеть.

3. Есть ли соперник у вашего героя? Если нет, возможно, образ соперника добавит вашему сценарию драматизма и напряжения.

4. Если у вашего героя есть соперник, нельзя ли придать остроты их противостоянию? Подумайте о том, как объединить любовную линию и тему соперничества, – это добавит вашему сценарию драматизма.

5. Вы пишете сценарий для фильма ужасов или работаете над сценами, которые должны пугать зрителя? Если да, то подумайте о том, как можно использовать темы «боязнь кастрации», беспомощности или смены роли, чтобы усилить эффект ужаса.

6. Затрагиваете ли вы тему отношений между родителями и детьми либо тему романтических отношений в своем сценарии? Если да, возможно, вам стоит добавить конфликт в

эти отношения с помощью темы деспотии или чрезмерной опеки.

ЭДИПОВ КОМПЛЕКС

Элементы эдипова комплекса	Характеристика	Мотивы героя	Примеры
Эрос и Танатос	Основные движущие силы: любовь и агрессия	Любовь и ненависть Секс и насилие Ненависть и злость	«Дуэль под солнцем» «Прирожденные убийцы» «Жажда смерти»
Эдипово соперничество	Агрессия по отношению к отцу	Соперничество за любовь Соперничество в достижении цели	«Унесенные ветром» «Рокки»
Запрет инцеста (запретный плод)	Чувство вины из-за полового влечения к матери	Тяга к инцесту Измена	«Неверная» «Ловелас»
Боязнь кастрации	Страх перед отцом	Беспомощность Смена роли	«Сияние» «Чумовая пятница»
Деспотичный родитель	Желание родителей контролировать жизнь детей	Деспотичность Стремление к независимости	«Скрипач на крыше» «Дикарь» «Бунтарь без идеала»

Глава 2
Невротический конфликт

Структурная модель невротического конфликта Фрейда основывается на его теории эдипова комплекса. Чтобы продемонстрировать природу внутреннего психологического конфликта, Фрейд разделил бессознательное на три отдельные структуры. «**Оно**», или **Ид**, связывается с первобытными животными инстинктами, заложенными в человеке с самого рождения. Этот термин представляет собой буквальный перевод предложенного Фрейдом немецкого das es. «Оно» – это инстинкты в чистом виде, определяющие поведение, связанное исключительно с поиском удовольствия и заинтересованное только в удовлетворении собственных желаний. Его власть определяется **либидо** – первобытной жизненной силой, лежащей в основе инстинктов любого животного, таких как **половой инстинкт** или **агрессия** (биологические импульсы, исходящие от Эроса и Танатоса). Ид – это животная часть бессознательного, которая стремится удовлетворить половой инстинкт с матерью и убить отца.

Ид как злодей

Образ злодея в фильмах часто представлен энергией Ид. В «Мысе страха» (Cape Fear, 1991) одно присутствие Мак-

са Кейди (Роберт де Ниро) вызывает ужас – именно потому, что им движут исключительно первобытные инстинкты. Впервые он предстает перед зрителями в тюремной камере – запертым, как животное в клетке. У него на руках татуировки: на одной – «любовь», на другой – «ненависть» как символы двух инстинктов, которые им движут, – секса и агрессии. Главная задача Макса – отомстить Сэму (Ник Нолти), адвокату, засадившему его в тюрьму. Сексуальные инстинкты Макса тесно связаны с агрессией, с его жаждой мести. В одной из самых страшных сцен фильма Макс совращает и насилует молодую женщину. Во время полового акта он откусывает кусок ее плоти. В этот момент Макс – воплощенное «Оно», полностью находящееся во власти своих инстинктов. Такой образ злодея способен оказывать на зрителя особенно сильное психологическое воздействие: в нем не осталось ничего человеческого, поэтому неизвестно, как далеко он может зайти в удовлетворении своих животных страстей.

Не все злодеи в кино настолько бесчеловечны, как Макс. Но их мотивация так или иначе связана с половым инстинктом, агрессией или и с тем и с другим. Вампиры – идеальные примеры монстров, которыми движет только сила Ид: они получают сексуальное удовлетворение от акта агрессии, когда пьют кровь своих жертв, молодых девственниц. Серийные убийцы, например Ганнибал (Энтони Хопкинс) в «Молчании ягнят» (Silence of the Lambs, 1991), тоже получают сексуальное удовольствие от убийств. И в других фильмах

агрессивные инстинкты заставляют злодеев жаждать разрушения или безграничной власти над другими: Доктор Ноу (Джозеф Вайзман) или Голдфингер (Герт Фрёбе) в фильмах о Джеймсе Бонде стремятся найти способ уничтожить или завоевать мир.

Неважно, какой план вынашивает ваш злодей: намерен ли он разрушить весь мир или убить одного конкретного человека, писать о таком персонаже – самая увлекательная задача для сценариста. Злодея не останавливают моральные запреты, совесть, жалость или чувство вины, его Ид не сдерживают никакие ограничения. Втайне зрители симпатизируют злодею, потому что в его образе видят отражение своих бессознательных желаний, благодаря злодею они могут почувствовать себя свободными от любых запретов. Секрет создания удачного образа злодея заключается в том, чтобы выпустить на волю свое «Оно». Ослабьте самоконтроль, забудьте о запретах, пусть ваши примитивные импульсы выплеснутся на страницы, отразите через образ злодея ваши тайные страхи, мечты, желания и стремления.

Ид как узник

Ид – словно животное в клетке нашего бессознательного. Инстинкты постоянно пытаются вырваться наружу, но мы все время пытаемся с ними бороться и подавляем их. Злодей как воплощение Ид часто предстает в виде узни-

ка за решеткой. Такая сюжетная линия начинается с побега или выхода из тюрьмы. Макс Кейди в «Мысе страха» сидит в тюрьме в начале фильма, так же как и Лекс Лютор в «Супермене-2» (Superman II, 1980). Злодей, оказывающийся на свободе, как бы олицетворяет высвобождение энергии «Оно». Зрители опосредованно через злодея наслаждаются этой свободой. Фильмы о побегах из мест заключения – «Большой побег» (The Great Escape, 1963), «Мотылек» (Papillon, 1973), «Побег из Алькатраса» (Escape from Alcatraz, 1979) – неизменно пользуются популярностью, поскольку зрители сопереживают узнику, оказавшемуся за решеткой по вине репрессивного общества, они радуются отсутствию запретов.

Ту часть фильма, в которой злодей остается на свободе, нужно постараться сделать максимально увлекательной и интересной, чтобы зритель смог получить от нее как можно больше удовольствия. Отсутствие правил и морали – это может быть весело. Суперзлодей Лекс Лютор стал настолько знаменит, просто потому что ему нравилось быть воплощением зла. Он делал все что хотел, ни секунды не задумываясь о последствиях. Злодеи бондианы так привлекательны, поскольку они наслаждаются своими злодеяниями и с искренним удовольствием вынашивают свои дьявольские планы. Каждый сценарий и каждая история диктуют свои требования, но если в вашем сценарии есть злодей, сделайте его по-настоящему злым, рисуйте его с размахом – и выпустите

его на свободу. Насколько увлекательным окажется фильм для зрителей, чаще всего зависит не от того, насколько хорош ваш герой, а от того, насколько ужасен злодей.

Возвращение злодея

Не секрет, что зрителям гораздо больше нравится свободный, вольный злодей, чем слишком правильный зануда-герой. Как воплощение Ид злодей, конечно, грешник. Но ведь грешникам всегда живется веселее. В финале многих фильмов специально оставлена лазейка, чтобы злодей, если он полюбится зрителям, смог вернуться в сиквеле. Герой не убивает злодея: тот либо оказывается в тюрьме, либо его высылают из страны. Иногда ему даже удается остаться безнаказанным. Ганнибал Лектор сбегает из тюрьмы в «Молчании ягнят» (Silence of the Lambs, 1991), чтобы вернуться в «Ганнибале» (Hannibal, 2001) – в конце этого фильма ему, кстати, снова удается сбежать. Оставляя такую лазейку, авторы сохраняют для злодея возможность «воскреснуть», чтобы он снова мог вынашивать коварные планы, нести смерть и разрушения.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.