

# Авторский курс Антон Рагзевича

## Современная кинодраматургия: создание сцены

### Задачи курса

За четыре дня вы пройдёте путь от самых базовых принципов работы со сценой до самых специализированных техник и приёмов, появившихся в кино буквально вчера и стоящих на вооружении сильнейших сценаристов мира. Какой бы сценарий вы ни задумали, вы получите фундаментальную теоретическую и практическую подготовку, чтобы написать каждую его сцену безупречно.

---

## Программа курса

---

### День первый

В первый день мы разбираем, какое место сцена занимает в контексте всего фильма, а также какую подготовительную работу необходимо провести перед написанием сцены.

#### 1.1. Структурное определение сцены

Понятие сцены пережило настоящую эволюцию за последние тридцать лет, и старые модели уже не исчерпывают полного диапазона творческих возможностей. В этом разделе мы дадим структурную интерпретацию сцены, позволяющую эффективно работать со всеми современными приемами драматургии.

- Что такое сцена. Чем нас ограничивает классическое определение сцены как единства времени и места действия.
- В чём разница между режиссёрским и драматургическим определением сцены. Почему нам следует пользоваться обоими.
- Особенности зрительского восприятия. Что вызывает зрительский интерес, и чем интерес отличается от сопереживания.
- Видимые элементы сцены: экспозиция, действие, кульминация, реакция.

- Что такое “действие” в контексте драматургии. Почему не всё, что делают герои, вызывает сопереживание.
- Невидимые элементы сцены: позиция, желание, ставки и антагонизм. Чем же на самом деле диктуется поведение героев.

## 1.2. Структура фильма в контексте работы со сценой

Нам предстоит понять, какое значение конкретная сцена занимает во всём произведении. В этом блоке мы изучим структурные элементы фильма, которые естественным образом возникают в абсолютно любом сценарии даже, если автор не создавал их сознательно.

- Что такое “история” и чем она отличается от ее экранизации.
- Главный иерархический принцип драматургии: чтобы донести управляющую идею, зритель должен испытывать эмоции, а чтобы зритель испытал эмоции, история должна быть в необходимой степени ему проэкспонирована.
- Как системы ценностей различных персонажей фильма формируют смысл всего произведения. Три разновидности ценностей.
- Два главных события любой истории – “побуждающее происшествие” и “кульминация”. Как они неизбежно приводят к образованию сюжета.
- Что такое основной сюжет, что такое подсюжет, и сколько их может быть в истории. Как переплетаются различные сюжетные линии, и как несколько линий могут существовать внутри одной сцены.
- Сюжетная иерархия внутри всего фильма и внутри отдельной сюжетной линии. Что такое акты, суб-акты, эпизоды и сцены в контексте произведения.
- Почему хорошее кино хочется смотреть много раз. Что нужно сделать, чтобы зритель переживал, даже когда знает, чем все закончится. Разница между симпатией и эмпатией.
- Персонаж как набор структурных элементов. Его качества и эмоции и как они создают эмпатию.
- Все про конфликт. Почему конфликт является следствием хорошей структуры, а не средством для ее создания и почему возможна эмоциональная сцена без конфликта.
- Главный структурный элемент в персонаже – “желание”. Как желание соединяет отдельные сцены в единую историю. Чем отличаются “желание” и “цель”.
- “Желание” как основной строительный материал сюжета, и как оно влияет на сопереживание.
- Различные фазы “желания” во времени: активная, пассивная и неактуальная.

## 1.3. Подготовка поэпизодного плана к работе

Задача этого блока – научиться форматировать поэпизодный план из монолитного произведения в форму, удобную для независимой работы над отдельными сценами.

- Различные виды короткой записи сюжета: поэпизодный план, тритмент и синопсис. Особенности работы с каждой из них.
- Методика разделения короткой записи на сегменты. Что такое начало и что такое конец сцены. Отделение действия от событий.

- Какие бывают “события”. Два подхода к работе с “событиями”: классифицирование по типам и наделение функциями.
- Чем отличаются кульминационные события от происшествий, и в чем состоит их назначение в истории. Почему происшествия используются в среднем чаще, чем события.
- События внутри сцены. Чем они отличаются от событий, ограничивающих сцену.
- Каким образом событие может быть одновременно происшествием и кульминацией. Какие еще бывают функциональные сочетания.

## 1.4. Подготовка сцены к работе

После того, как мы разбили историю на отдельные сцены, нам необходимо поставить задачи для каждой из них, и выстроить структурные элементы для решения этих задач.

- Чем отличается написание чистовых сцен от написания сцен для целей разработки сюжета и персонажей.
- Первостепенные задачи сцены – двигать сюжет, вызывать эмоции и раскрывать смысловую нагрузку фильма.
- Задачи второй очередности: экспонирование событий, экспонирование черт характера, экспонирование мира истории, закладывание будущих поворотов.
- Движущее и реакционное желание. Как желания разных персонажей соотносятся в одной сцене. Как мы ставим зрителя в позицию разных героев.
- Особенности работы с неосознанным желанием. Почему часто создаётся иллюзия, что герои ничего не хотят.
- От чего зависит важность получения желаемого для героя. Понятие ставки героя. Почему ставки уже достаточно для сопереживания, даже когда нет сил антагонизма.
- Силы антагонизма, их функции и типы: внутренние, внешние, прямая и непрямая оппозиция. Как подбирать их в зависимости от задачи. Почему в качестве источника антагонизма практичнее рассматривать не персонажа, а его эмоции.

## День второй

В этот день мы разбираемся, как решать три основные задачи в сцене: движение сюжета, вызов у зрителя определённых чувств и эмоций и наделение сцен смысловой нагрузкой. Начнем мы с изучения основного инструмента сцены под названием “действие”.

### 2.1. Создаём активное действие в сцене

В этом разделе пойдет речь о создании классических конфликтов, которые возникают, когда герой активно движется к своей цели и атакует оппонента, побуждая того на столь же активную реакцию.

- Бит – минимальный отрезок действия в сцене. Что предшествует каждому из действий героя.

- Учимся мыслить не формой, а содержанием: от «написания диалога» к «созданию действия». Почему реплики персонажа практически не влияют на эмоции зрителя и что влияет. Подтексты, намерения и мотивы. Три способа описания действия.
- Учимся использовать основной принцип работы со сценой: в каждой конкретной ситуации персонажи могут действовать единственным образом.
- Что делать, если действия персонажей не приводят к нужному нам событию. Как автору договориться с его персонажами.
- Три переменные, влияющие на уровень эмоционального вовлечения зрителя: степень подключения к персонажу, эмоции самого персонажа, длительность эмоционального действия.
- Использование метафор в сцене. Как модифицировать наполнение сцены, чтобы подтекст казался естественным, а не высосанным из пальца.
- Учимся создавать биты действия в сценах с двумя персонажами.
- Добавляем в сцену усложняющие элементы: повороты, промежуточные происшествия внутри сцены, динамически изменяющиеся желания героя.
- Что меняется, когда действующих лиц больше, чем два. Различные назначения дополнительных персонажей.
- Факторы, влияющие на длину сцены: количество битов и длительность самих битов. Откуда брать необходимый материал для удлинения сцены.

## 2.2. Работа с напряжением в сцене

Если в классической драматургии герои в основном совершают действия, требующие активного ответа оппонента, то в современной драматургии мы можем встретить сцены или даже целые фильмы, где герои совершают очень эмоциональные действия, но при этом не требующие мгновенного на них ответа. И это создаёт совершенно другую палитру эмоций под названием «напряжение».

- Давление как основной способ создания напряжения в сцене. Две основные ситуации: герой давит сам, и герой является объектом давления. Как будут отличаться эмоции в каждом случае.
- Каким образом одно и то же действие может быть реализовано в виде активного действия и в виде напряжения.
- Каким образом один и тот же персонаж может быть модифицирован, чтобы он активно действовал либо создавал напряжение.
- Различные ответные реакции персонажа на давление: сопротивление, контрдавление, выдерживание и избегание. От чего зависит, какую стратегию выбирает персонаж. Эмоциональная устойчивость персонажа.
- Положительное и отрицательное напряжение.
- Принципы работы со скрытым конфликтом.
- Эмоциональная динамика сцены. Зачем повышать и зачем снижать градус эмоций.

## 2.3. Работа со сценами, не содержащими явного конфликта

Есть сюжетные ситуации, когда прямой конфликт между героями внутри сцены противопоказан. Речь идёт о сюжетах про отношения, дружеские и любовные. В этом разделе мы поговорим о том, как сделать интересной сцену, все персонажи в которой расположены друг к другу, не прибегая к ругани между ними.

- Сцены с соратниками. Почему наличие оппонента не является обязательным.
- Почему для сцен без прямого столкновения гораздо эффективнее использовать напряжение, нежели активное действие.
- Неосознанные мотивы. Каким образом включение подсознательного желания добавляет объёма казалось бы простым сценам.
- Анатомия романтических сцен. Откуда берётся конфликт, когда мужчина и женщина уже увлечены друг другом.
- Конфликт со внешними обстоятельствами. Как сделать так, чтобы персонаж, которого физически нет внутри сцены, тем не менее, создавал антагонизм.
- Внутренний конфликт. Использование предыстории персонажа для напряжения в сцене.

## День третий

Мы научились писать сцены, с героями, с предысториями которых уже познакомились. На третий день мы переходим к сценам, в которых эта информация впервые сообщается зрителю. Также мы разберем сцены, выполняющие специальные задачи внутри нашего сценария.

### 3.1. Методы экспозиции

Экспозиционная часть фильма – это наименее увлекательная и наиболее тяжелая для восприятия его часть. Именно поэтому важно научиться давать зрителю информацию максимально ёмко и интегрировать её в действие.

- Роль информации для восприятия истории.
- Три информационные модальности: зритель знает меньше, столько же либо больше чем герой. Как эти модальности влияют на эмоции.
- Что такое экспозиция? Почему не любую информацию, которую мы сообщаем зрителю, можно назвать экспозицией.
- Составляем список экспозиционных задач. Что нам нужно знать о героях и мире, в котором они существуют, чтобы мы им сопереживали. Какой информацией можно пренебречь.
- Эффективные приёмы экспонирования. Как объединять экспозицию и действие.
- Распределяем биты экспозиции по сценам. Насколько заблаговременно информация должна быть дана зрителю. Почему некоторые биты информации следует экспонировать повторно.

- Почему экспозиция вовсе не является прерогативой начала фильма. Как распределить информационную насыщенность фильма, и сделать так, чтобы зритель усвоил все необходимые автору биты информации.
- Расширяем творческий арсенал. Почему можно и нужно экспонировать не только предысторию.
- Псевдосцена – сцена, которая не двигает, сюжет, а создана специально для целей экспозиции. Как избежать ощущения замершего действия.

### 3.2. Работа с механикой сцен

Как мы уже обсуждали, режиссёрское и драматургическое понятие сцены разделилось. Если в старых фильмах персонажи заходили в помещение, отыгрывали там сцену, и новая сцена начиналась в новой локации, то современные авторы должны уметь добиваться эффекта непрерывной сцены.

- Манипуляция с классической структурой сцены. Учимся сдвигать переходы между сценами. Эффект непрерывности повествования. Как скрывать механику от зрителя.
- Сцены внахлест. Как сделать так, чтобы одна сцена началась, когда другая ещё не закончилась.
- Убираем из сцены различные структурные элементы – экспозицию, действие, кульминацию или реакцию. Каких эмоциональных эффектов это позволяет добиться.
- Сшивание сцен. Как органично объединить две сцены в одну. Манипуляции с “реакцией”.
- Разрезание сцены на части. Зачем “прорезать” и “замораживать” сцены.
- Принцип независимости механики от драматургии сцены. Технология работы.

### 3.3. Работа с “межсценными” промежутками

Современные сцены порой достигают такой эмоциональной интенсивности, что для эмоционального восстановления зрителю требуется значительное количество времени, в которое очень часто можно вместить дополнительную сцену. Подобные сцены выполняют особую функцию в сценарии, и, соответственно, строятся по другим принципам.

- Необходимость эмоционального восстановления зрителя. Классический и современный подходы.
- В каких частях повествования зрителю необходимо длительное эмоциональное восстановление. Что собой представляет “реакция” эпизода и акта, и в чём их схожесть и различие с “реакцией” сцены.
- Какие второстепенные задачи удобно решать в “межсценных” промежутках, а какие лучше оставить внутри действия.
- Эмоциональное насыщение “межсценных” промежутков. Что чувствует зритель, когда герой приостанавливает движение к своей цели.
- Подготовительная функция “межсценных” промежутков. Как использовать их для акселерации последующего действия.
- Принципы работы с пассивным желанием. Какие возможности автор получает, когда герой чего-то хочет, но в данный момент не может идти к своей цели.

- Использование “межсценных” промежутков для работы со второстепенными линиями.

## День четвертый

В этот день мы разберем всевозможные редкие и специфические сцены, которые требуют специальных техник работы.

### 4.1. Специальные сцены и специальные задачи внутри сцен

Такие сцены могут встретиться всего раз за сценарий или даже за несколько сценариев. Тем не менее, задача нашего курса – дать слушателю исчерпывающий набор инструментов. В этом разделе мы рассмотрим:

- Монтажные последовательности сцен («бобслей»). Когда они используются, в какой части сценария уместны, какие существуют разновидности и как сделать, чтобы подобная сцена воспринималась цельно, а не как набор отдельных фрагментов.
- Эпилог.
- Пролог.
- Сцены, представляющие героев. Как сделать так, чтобы зритель заинтересовался персонажем. Как быстро внутри сцены показать уникальность персонажа.
- Сцены для создания сопереживания герою. Почему “спасение котиков” не всегда работает.
- Особенности использования закадрового текста в сценах. Почему иногда закадровый текст обогащает повествование, а иногда выглядит неуместным.
- Переключение между позициями персонажей как основной прием параллельного монтажа. Почему параллельный монтаж – это не всегда действие в разных объектах.

### 4.2. Мультисюжетные и кульминационные сцены

До этого момента мы разбирали примеры, когда в сцене существует только одна сюжетная линия. В этом разделе курса мы разберем, как несколько подсюжетов пересекаются в рамках одной сцены.

- Что такое мультисюжетные сцены. Как отличить сцены, где желания героев образуют единственную сюжетную линию, от сцен в которых несколько желаний образуют мультисюжетность.
- Принципы работы со сценами, содержащими более одной сюжетной линии. Два типа объединения сюжетных линий внутри сцены: переплетение за счет конфликта желаний и параллельное соединение.
- Механика работы с мультисюжетностью. Как извлечь одну из сюжетных линий из сцены, чтобы другая не пострадала. Как включить в сцену дополнительную линию.
- Дополнительные элементы, характерные для кульминационных сцен: “осознание”, “выбор”, “изменение” либо “проявление” героя. Особенности работы с такими сценами.

- Два принципа построения финала в мультисюжетной истории: последовательные кульминации линий и мультисюжетное кульминационное действие. В каких случаях следует выбирать один либо другой вариант. Принципы выхода на пик эмоциональности.

### 4.3. Рабочий процесс

В завершении курса мы поговорим о том, как эффективно строить работу и в каком порядке выбирать сцены для написания.

- Планирование работы. Написание сцен в хронологическом и в обратном порядке. Когда следует использовать тот или иной способ. Принцип “рифмования” сцен.
- Различные типы документов для работы со сценой. Преимущества и принципы работы с расширенным тритментом.
- Принципы сценарной записи, чтобы ваши продвинутые приёмы были прочитаны режиссёром и не потерялись при съёмке.
- Этапы написания сцены. Как облегчить себе работу посредством многопроходного написания сцен.
- Что делать с “утомлением восприятия”. Как определить оптимальное количество времени, которое следует уделять работе над одной сценой. Приёмы слепого написания и отложенного прочтения.
- Адаптация сцен под производственные задачи. Как сэкономить бюджет без ущерба для драматургии.
- Принципы работы в соавторстве. Какие существуют варианты деления задач и ответственности внутри коллектива авторов. Работа с редактором.

По вопросам записи на курс звоните по телефону  
+7 963 992 69 10 или пишите на [roswriter@mail.ru](mailto:roswriter@mail.ru)