

Саше, Поле и маме посвящается

Татьяна Салахиева-Талал

ПСИХОЛОГИЯ В КИНО

СОЗДАНИЕ
ГЕРОЕВ
И ИСТОРИЙ

АНО
АЛЬПИНА НОН-ФИКШН

Москва
2019

УДК 791.43; 82-2
ББК 88.854.7; 85.374.0,022
С16

Редактор Юлия Быстрова

Салахиева-Талал Т.

С16 Психология в кино: Создание героев и историй / Татьяна Салахиева-Талал. — М. : Альпина нон-фикшн, 2019. — 349 с.

ISBN 978-5-00139-116-6

Книга, написанная автором уникального курса «Психология для сценаристов» Татьяной Салахиевой-Талал, знакомит с концепциями некоторых психологических школ и направлений, переосмысленными с точки зрения кинодраматургии. Среди них теории Фрейда и Юнга, оказавшие громадное влияние на киноискусство, гештальт-подход, которому в книге уделено особое внимание, а также новейшие мировые исследования в области социокультурных феноменов, знание которых позволит создавать актуальные для современного зрителя истории. Каждая психологическая теория адаптирована под цели кинодраматургов и интегрирована в ключевые сценарные структуры. Благодаря этому читатель научится понимать, как разные формы искусства влияют на психику зрителя, как создавать глубокие характеры героев и психологически достоверные истории, какие повороты сюжета и личностные особенности персонажей вовлекают зрителя в происходящее на экране, заставляя его сопереживать героям, проходить вместе с ними путь трансформации и достигать катарсиса. Все эти знания, несомненно, полезны не только сценаристам, но и режиссерам, продюсерам, редакторам, киноведам и всем тем, кто интересуется кино и психологией.

УДК 791.43; 82-2
ББК 88.854.7; 85.374.0,022

Все права защищены. Никакая часть 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, а также запись в память ЭВМ для частного или публичного использования, без письменного разрешения владельца авторских прав. По вопросу организации доступа к электронной библиотеке издательства обращайтесь по адресу tylib@alpina.ru

ISBN 978-5-00139-116-6

© Салахиева-Талал Т., 2019
© ООО «Альпина нон-фикшн», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Предостережение от автора.....	7
Вступительное слово.....	11
Список фильмов, упомянутых в книге.....	15

Глава 1

Психология и кино.....	21
<i>Кино и автор</i>	23
<i>Кино и зритель</i>	23
<i>Психологические основы сценария</i>	28

Глава 2

Психоанализ в кино.....	31
<i>2.1. Психоанализ Фрейда в кино</i>	31
<i>2.2. Аналитическая психология Юнга в кино</i>	57
<i>2.3. Фрейдистские и юнгианские истории по Труби</i>	64

Глава 3

Кино как выражение психологических тенденций времени.....	71
<i>3.1. Зеркало общественных неврозов</i>	71
<i>3.2. Социокультурные феномены западного общества в период с середины 1940-х до 1990-х гг.</i>	75
<i>3.3. Общественные тенденции в отечественном кино в период с 1930-х до 1990-х гг.</i>	87
<i>3.4. 1990-е гг. — наше время: текущее общество</i>	102
<i>3.5. Современная российская специфика</i>	110

Глава 4

Психологические основы создания героя.....	123
4.1. <i>Драматургические атрибуты героя</i>	123
4.2. <i>Типы героев и историй</i>	144

Глава 5

Невротический герой: создание глубокого и достоверного характера.....	161
5.1. <i>Психологический и драматургический характер</i>	161
5.2. <i>Суть невротических характеров: концепция невроза в гештальт-терапии</i>	169
5.3. <i>Процесс удовлетворения потребностей: цикл контакта</i>	180
5.4. <i>Невротические механизмы, или механизмы прерывания контакта</i>	194

Глава 6

Внутренний конфликт и арка изменений героя.....	253
6.1. <i>Противоречивые потребности: внутренний конфликт героя</i>	253
6.2. <i>Освобождение от невроза</i>	269
6.3. <i>Пятислойная модель невроза — основа построения арки изменений героя</i>	279
6.4. <i>Возможные вариации внутри пятислойной модели</i>	292

Глава 7

Другие типы героев.....	297
7.1. <i>Нарциссический опыт в кино</i>	297
7.2. <i>Пограничный опыт в кино</i>	322
Послесловие.....	343
Литература.....	345

ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ ОТ АВТОРА

Дорогой читатель!

Прежде чем открыть эту книгу и с удовольствием (я надеюсь) погрузиться в нее, отнеситесь серьезно к тому, что написано в этом предостережении.

Знание психологических теорий не панацея и не волшебный эликсир. Оно не сделает своего обладателя глубоким знатоком жизни и человеческой души. Изложенные в этой книге психологические теории, концепции и инструменты очень удобны для написания сценариев. Настолько, что после знакомства с ними руки так и чешутся немедленно применить их на практике и начать писать кино про невротиков, пограничников, нарциссов с невероятно интересными механизмами психологических защит. И это худший из возможных результатов прочтения книги.

Есть еще одна ловушка, в которую неизбежно попадают все, кто так или иначе начинает приобщаться к миру психологии. Я называю ее синдромом начинающего студента-психолога и предупреждаю о ней своих студентов-сценаристов на первой же лекции. Дело в том, что изучение психологии дарит иллюзию, что у вас появился третий глаз, которым вы, как рентгеном, просвечиваете насквозь всех, кто встречается на вашем пути. Больше всех достается родным и близким. И вот уже вместо любимых

мужа/жены, родителей, друзей вы видите «перверзного нарцисса», «невротика с ригидным эго», «шизоида с нарушением привязанности», «абыюзера-психопата», а в каждой их реплике вам чудится проекция, рационализация или вытеснение. И немедленно хочется «причинить им пользу», подробно объяснив, как они лгут самим себе, с помощью какого механизма психологической защиты скрывают от себя свой внутренний конфликт и в чем он состоит.

Популяризация знаний о психологии привела к тому, что в социальных сетях массово встречаются нелепое жонглирование терминологией и постановка диагнозов на лево и направо. У психологов с годами практики это чаще всего проходит, но, к сожалению, не всегда. Что уж говорить о людях, не связанных с психологией профессиональными узами.

Человека невозможно полностью уместить в искусственные рамки диагнозов. Сама попытка редуцировать человека до набора шаблонов и клише не что иное, как психологическая защита, призванная снизить тревогу от встречи с многообразием и непостижимостью окружающего мира.

Поэтому, дорогие сценаристы, режиссеры, продюсеры и все остальные читатели, не стоит использовать изложенные в книге теории как кальку для написания сценариев. Не подменяйте жизнь психологическими теориями, хотя соблазн велик. Очень хочется смотреть фильмы про живых людей, а не про ходячие диагнозы.

Эта книга будет хорошим *дополнительным* подспорьем, позволяющим увидеть неочевидные взаимосвязи, скрытые стороны человеческой личности, универсальные механизмы психических процессов.

Автор не претендует на роль носителя абсолютной истины. Будет здорово, если изложенные в книге мысли

принесут вам пользу в работе над сценарием. Какие-то теории наверняка окажутся «не вашими», какие-то из них захочется оспорить — и это абсолютно нормально.

Я буду рада, если в процессе чтения у вас случатся инсайты, которые вдохновят на новые сюжетные ходы или дадут начало идеям для новых историй.

Книга содержит много примеров использования психологических концепций в разных фильмах. Это ни в коем случае не значит, что при их создании авторы опирались на определенные теории из области психологии. Это значит, что есть некоторые универсальные законы, по которым функционирует наша психика. И эти законы, смыслы и образы будут встречаться в любом произведении искусства вне зависимости от того, вкладывал ли их автор туда умышленно. Понимание и осознанное использование этих инструментов позволяет повысить уровень мастерства.

Итак, главная цель этой книги — поделиться психологическими концепциями и инструментами, которые помогут придать вашим героям и историям глубину и достоверность.

И прежде чем приступить, наконец, к самой книге, я прошу вас прямо сейчас мысленно пообещать мне, что, дочитав ее до конца, вы еще раз прочтете это предостережение.

Приятного и полезного чтения!

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

В 2012 г. мне предложили разработать курс «Психология для сценаристов» для создававшегося в тот момент сценарного факультета в Московской школе кино. Воодушевившись этой задачей, я отправилась на поиски литературы по теме... и столкнулась с полным ее отсутствием. Наиболее релевантным русскоязычным источником оказалась прекрасная книга Льва Семеновича Выготского «Психология искусства», написанная им еще в 1925 г. Книг на русском языке, посвященных непосредственно психологии кино, не было ни одной.

Я была поражена этим фактом, ведь связь психологии и кино очевидна — как же так получилось, что никто ничего об этом не написал? На том, как я прошла все стадии переживания связанной с этим открытием травмы (шок, отрицание, гнев, торги и пр.), подробно останавливаться не буду. Но за полгода корпения над созданием курса с нуля руки у меня опускались не раз, и только настойчивость не дала отказаться от этой затеи.

В итоге курс «Психология для сценаристов» был готов: он обширный и разносторонний, занимает целый семестр, включает 52 академических часа лекционных и практических занятий и успешно проводится в Московской школе кино уже седьмой год. А с 2019 г. я веду его в открытом формате, за рамками школы. В курсе собраны концепции разных психологических школ и направлений, которые

в большей степени ценны и удобны для использования их при создании фильмов. Каждый год я оптимизирую программу курса, немного меняю структуру и дополняю своими новыми разработками, которые рождаются благодаря практикам, накапливаемым за годы работы в этой сфере.

В 2014-м на русский язык перевели книгу Уильяма Индика «Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете»*. Это стало громким и важным событием на сценарном рынке. Рекомендую эту книгу тем, кто ее еще не читал: в ней понятным языком освещены основные концепции главных представителей школы психоанализа.

К сожалению (или к счастью), у нас с Индиком оказалось мало пересечений. Поскольку я представляю другую психологическую школу (основная моя деятельность — частная психотерапевтическая практика в гештальт-подходе) и поскольку в свой курс я включала концепции разных направлений, психоанализ в нем занимает только первые четыре лекции из 24 и освещен он под иным углом.

За последние годы я устала отвечать «нигде» на постоянно задаваемый участниками сценарных конференций вопрос «где можно прочесть о том, что вы рассказываете?». Вопрос же «что бы вы рекомендовали почитать по психологии?» неизменно ставит меня в тупик: в психологии столько разных направлений и теорий, что бедному сценаристу можно закопаться в десятках книг в поисках чего-то мало-мальски ценного для себя. Но самый частый вопрос, который я слышу последние несколько лет: «Когда вы уже напишете книгу?»

Как, наверное, очевидно из столь долгого объяснения, судьба этой книги была предreshена — ей суждено было

* Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. — М.: Альпина нон-фикшн, 2019.

рано или поздно родиться. Увы, в нее невозможно вместить программу курса «Психология для сценаристов» целиком. Однако я постаралась включить сюда целостную теорию, напрямую затрагивающую психологические основы, на базе которых создаются глубокие характеры героев и психологически достоверные линии развития сюжета.

В этой книге психоанализу посвящена глава 2, в которой говорится о самых ценных для сценаристов концепциях Фрейда и Юнга. Если у читателей есть интерес к теориям и других психоаналитиков, то вы их найдете в книге Уильяма Индика.

Остальные главы по большей части написаны с опорой на гештальт-подход, а также на новейшие исследования в области социокультурных феноменов и их связи с психопатологиями нашего времени.

Каждая психологическая теория в этой книге адаптирована под цели кинодраматургов и интегрирована с ключевыми сценарными концепциями и структурами.

Все приведенные в книге клиентские кейсы являются собирательными и не обозначают конкретных клиентов. Исключение составляет сновидение клиента, приведенное в главе 5. Терапия этого клиента завершена много лет назад, и у него было получено разрешение на использование некоторого материала терапии для образовательных целей.

В конце вы найдете список из топ-6 книг, которые я рекомендую прочесть каждому сценаристу.

Поскольку в формате книги невозможно интерактивное обсуждение, будет здорово, если вы каждый раз сможете ненадолго останавливаться и вспоминать примеры из просмотренных фильмов или написанных вами сценариев, относящиеся к прочитанному материалу. Это позволит по-новому взглянуть на привычные вещи и лучше интегрировать психологические теории с вашими представлениями о кинодраматургии.

Несмотря на то что я постоянно апеллирую к сценаристам, книга будет полезна не только им, но и режиссерам, продюсерам, редакторам, кинокритикам, киноведам, киноманам и всем тем, кто интересуется кино и психологией.

В том, что эта книга случилась, есть не только моя заслуга.

В первую очередь я благодарю Александра Талала, поскольку именно по его инициативе мною был создан курс «Психология для сценаристов». Он же стал первым читателем этой книги, и его комментарии позволили внести ценные корректировки в описание некоторых концепций.

Параграф про эволюцию героя в российских фильмах 1930–1990-х гг. написан с опорой на экспертные консультации Всеволода Коршунова, за которые я выражаю ему огромную благодарность.

Саша и Сева, ваша поддержка и искренний интерес к психологии для сценаристов — моя главная опора в работе над материалом.

Александр Молчанов своим личным примером, приглашением на сценарные онлайн-конференции и периодическими стимулирующими комментариями помог преодолеть сопротивление и прийти к внутреннему решению о необходимости написания книги.

Но главным человеком, который мотивировал, подстегивал, прикрывал тылы и обеспечивал пространство и возможность для работы над книгой стала моя мама. Спасибо, мам!

Также от всей души хочу поблагодарить своих главных учителей в мире психотерапии — Олега Немиринского, Джанни Франчесетти и Маргериту Спаниоло Лобб.

Последнее предупреждение: книга содержит множество спойлеров!

СПИСОК ФИЛЬМОВ, УПОМЯНУТЫХ В КНИГЕ

- «12 разгневанных мужчин» (12 Angry Men, 1957)
«1984» (Nineteen Eighty-Four, 1984)
«451 градус по Фаренгейту» (Fahrenheit 451, 1966)
«Август» (August: Osage County, 2013)
«Авиатор» (The Aviator, 2004)
«Американская история ужасов» (сериал, American Horror Story, 2012–2013)
«Американцы» (Glengarry Glen Ross, 1992)
«Антихрист» (Antichrist, 2009)
«Аритмия» (2017)
«Армагеддон» (Armageddon, 1998)
«Беглец» (The Fugitive, 1993)
«Безумцы» (сериал, Mad Men, 2007–2015)
«Бойцовский клуб» (Fight Club, 1999)
«Большая маленькая ложь» (сериал, Big Little Lies, 2017)
«Бонни и Клайд» (Bonnie and Clyde, 1967)
«Бразилия» (Brazil, 1985)
«Брат» (1997)
«Бунтарь без причины» (Rebel Without a Cause, 1955)

- «Великий Гэтсби» (The Great Gatsby, 2018)
- «Вкус меда» (A Taste of Honey, 1961)
- «Во все тяжкие» (сериал, Breaking Bad, 2008–2013)
- «Воин» (Warrior, 2011)
- «Волк с Уолл-стрит» (The Wolf of Wall Street, 2013)
- «Вор» (1997)
- «Ворошиловский стрелок» (1999)
- «Время желаний» (1984)
- «Вторая жизнь Уве» (En man som heter Ove, 2015)
- «Глянец» (2007)
- «Гонгофер» (1992)
- «Горько» (2013)
- «Горько-2» (2014)
- «Гравитация» (Gravity, 2013)
- «Декстер» (сериал, Dexter, 2006–2013)
- «День сурка» (Groundhog Day, 1993)
- «Догвилль» (Dogville, 2003)
- «Доктор Хаус» (сериал, House, M. D., 2004–2012)
- «Другие» (The Others, 2001)
- «Дурак» (2014)
- «Духless» (2011)
- «Духless-2» (2015)
- «Дьявол носит Prada» (The Devil Wears Prada, 2006)
- «Дюба-дюба» (1992)
- «Елена» (2011)
- «Жизнь в розовом цвете» (La môme, 2011)

- «Заводной апельсин» (A Clockwork Orange, 1971)
«Застава Ильича» (1964)
«Звездные войны» (Star Wars, первый фильм — 1977)
«Звоните ДиКаприо!» (сериал, 2018)
«Зоология» (2016)
«Игра» (The Game, 1997)
«Идентификация» (Identity, 2003)
«Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975)
«Исчезнувшая» (Gone Girl, 2014)
«Казино» (Casino, 1995)
«Касабланка» (Casablanca, 1942)
«Коммунист» (1957)
«Красота по-американски» (American Beauty, 1999)
«Красотка» (Pretty Woman, 1990)
«Кремниевая долина» (сериал, Silicon Valley, 2014 — настоящее время)
«Крестный отец» (The Godfather, 1972)
«Кровавая жатва» (Haute tension, 2003)
«Курьер» (1986)
«Левиафан» (2014)
«Лекарство от здоровья» (A Cure for Wellness, 2017)
«Летят журавли» (1957)
«Лицо со шрамом» (Scarface, 1983)
«Лобстер» (The Lobster, 2015)
«Лучше не бывает» (As Good as It Gets, 1997)

- «Любовники» (сериал, The Affair, 2014 — по настоящее время)
- «Маленькая мисс Счастье» (Little Miss Sunshine, 2006)
- «Мама, не горюй!» (1997)
- «Матрица» (The Matrix, 1999)
- «Миллиарды» (сериал, Billions, 2016 — по настоящее время)
- «Молодая гвардия» (1948)
- «Молодой Папа» (сериал, The Young Pope, 2016)
- «Москва слезам не верит» (1979)
- «На игле» (Trainspotting, 1995)
- «На окраине города» (Edge of the City, 1957)
- «Настоящий детектив» (сериал, True Detective, 2014 — по настоящее время)
- «Нелюбовь» (2017)
- «Неоновый демон» (The Neon Demon, 2016)
- «Нимфоманка» (Nymphomaniac, 2013)
- «Оглянись во гневе» (Look Back in Anger, 1959)
- «Одержимость» (Obsessed, 2009)
- «Одержимость» (Whiplash, 2014)
- «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» (The Loneliness of the Long Distance Runner, 1962)
- «Окраина» (1998)
- «Она» (Her, 2013)
- «Особо опасен» (Wanted, 2008)
- «Отпуск в сентябре» (1979)

- «Персона» (Persona, 1966)
- «Пианистка» (La Pianiste, 2001)
- «Плюмбум, или Опасная игра» (1986)
- «Под покровом ночи» (Nocturnal Animals, 2016)
- «Подозрительные лица» (The Usual Suspects, 1995)
- «Поймай меня, если сможешь» (Catch Me If You Can, 2002)
- «Полет над гнездом кукушки» (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975)
- «Полеты во сне и наяву» (1982)
- «Последнее танго в Париже» (Ultimo tango a Parigi, 1972)
- «Психо» (Psycho, 1960)
- «Путь наверх» (Room at the Top, 1959)
- «Разговор» (The Conversation, 1974)
- «Рассказ служанки» (сериал, The Handmaid's Tale, 2017 — по настоящее время)
- «Роковое влечение» (Éperdument, 2015)
- «Самый лучший день» (2015)
- «Секретарша» (Secretary, 2001)
- «Сломанная стрела» (Broken Arrow, 1950)
- «Служебный роман» (1977)
- «Сплит» (Split, 2016)
- «Сталкер» (1979)
- «Стив Джобс» (Steve Jobs, 2015)
- «Страна глухих» (1998)
- «Стыд» (Shame, 2011)

- «Такова спортивная жизнь» (This Sporting Life, 1963)
- «Таксист» (Taxi Driver, 1976)
- «Телесеть» (Network, 1976)
- «Титаник» (Titanic, 1997)
- «Тони Эрдманн» (Toni Erdmann, 2016)
- «Три билборда на границе Эббинга, Миссури» (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri, 2017)
- «Удивительная миссис Мейзел» (сериал, The Marvelous Mrs. Maisel, 2017 — по настоящее время)
- «Умница Уилл Хантинг» (Good Will Hunting, 1997)
- «Унесенные ветром» (Gone With the Wind, 1939)
- «Ученик» (2016)
- «Форрест Гамп» (Forrest Gump, 1994)
- «Хичкок» (Hitchcock, 2012)
- «Хорошая жена» (сериал, The Good Wife, 2009–2016)
- «Чапаев» (1934)
- «Чего хотят женщины» (What Women Want, 2000)
- «Черный лебедь» (Black Swan, 2010)
- «Шестое чувство» (The Sixth Sense, 1999)

ГЛАВА 1

Психология и кино

Зритель ходит в кино,
чтобы реализовать свою потребность
в глубоких эмоциональных переживаниях.

РОБЕРТ МАККИ

Психология и кино — это две грани одного общего процесса исследования человеческой души. Показательно, что и психологи, и драматурги всего мира своим прародителем считают Аристотеля. Его трактат «О душе» — первый теоретический источник в области психологии, а из «Поэтики» берет свое начало драматургия.

Любопытно, что психология как отдельная область научных знаний и кинематограф как новый вид искусства родились в один и тот же период, на одном этапе общественного развития — в конце XIX в. В 1879 г. Вильгельм Вундт открыл первую в мире психологическую лабораторию — это официальный год рождения психологии как науки, несмотря на ее многовековую предысторию. А в 1895 г. состоялся первый коммерческий сеанс короткометражек братьев Люмьер, что ознаменовало рождение кинематографа, хотя история

развития драматургии также насчитывает десятки веков.

Ровесники со схожими интересами, эти две области человеческой деятельности связаны между собой на глубинном уровне.

Психологию кино можно рассматривать под разными углами. Отправной точкой я предлагаю считать очень простой тезис — **автор** посредством своего **произведения** коммуницирует со **зрителем**. И в этом процессе есть три участника: автор, его история (сценарий фильма, сам фильм) и зритель. Согласно предложенной схеме, через призму психологии можно рассматривать все три аспекта.

1. *Кино и автор*: как рождаются наши истории; какие личные проекции, переживания, травмы мы в них вкладываем; как с помощью своих историй пытаемся компенсировать и решить нерешенные жизненные задачи; как складываются отношения между автором и его произведением?
2. *Психологические основы сценария*: какие психологические теории и концепции наиболее кинематографичны и могут быть использованы сценаристом; как создать психологически достоверного героя, его характер, мотивации, арку изменений, придать психологическую глубину сюжету?
3. *Кино и зритель*: какова психология зрительского восприятия; в чем психологическое воздействие кино на зрителя отличается от воздействия других нарративных форм искусства; какие потребности мотивируют зрителей смотреть кино?

Естественно, выделение трех этих аспектов весьма условно, поскольку все они являются частью единого процесса и их существование по отдельности не имеет смысла.

Кино и автор

Первое, что важно подчеркнуть, — отношения между автором и его историями не являются фокусом этой книги. Это обширная и, безусловно, важная область исследования, рассматривающего следующий круг тем.

- Кто и зачем становится сценаристом (режиссером)? Какова мотивация прихода в эту профессию?
- Какие психологические причины толкают нас к созданию истории?
- История как проекция внутреннего мира автора. Личностные смыслы, которые мы вкладываем и не вкладываем в сценарий.
- Отношения между автором и историей: до какого момента историю пишем мы, а когда она «пишет себя сама», начинает жить своей жизнью? Контроль и воля автора как причины конфликта между ним и сценарием.
- Внутренние барьеры в процессе создания истории.
- Как история трансформирует автора?
- Внутренние критерии удовлетворенности сценарием и внешняя критика.

Эти вопросы в книге не освещаются, иначе бы она называлась «Психология создателей кино», а не «Психология в кино». Возможно, когда-то выйдет и такая книга тоже.

Кино и зритель

Люди всегда искали в искусстве возможность получить глубокий эмоциональный опыт, пробудить свою чувствительность, ощутить себя более живыми.

Нарративные формы искусства выступают хранителями и носителями вечных смыслов и ценностей, передаваемых через универсальные мифы, которые лежат в основе любого нарратива.

Психологическое воздействие кино по сравнению с другими формами нарративного искусства имеет свою специфику. Например, литература взаимодействует с читателем в знаковой форме, оставляя свободным пространство для воображения. Так, каким бы подробным ни было описание персонажа книги, каждый читатель все равно представляет его по-своему, активно создавая собственное видение. Наше воображение рисует уникальное визуальное изображение этого персонажа, мы даже можем представлять звучание его голоса, дорисовывать жесты, движения. Пейзаж, в мельчайших деталях описанный автором, предстает перед каждым в виде совершенно разных картинок. Читая одну и ту же книгу, каждый из нас видит свое «кино». Мы самостоятельно выбираем и темп повествования. Кто-то медленно и со вкусом смакует сцены, делая паузы для осмысления, возвращаясь и перечитывая отдельные отрывки. Кто-то «проглатывает» куски текста, «проскакывая» описания природы и замедляясь на диалогах. Так или иначе, у каждого читателя происходит свой, уникальный контакт с текстом. Литература делает нас активным соучастником процесса чтения, задействует в той или иной мере все когнитивные психические процессы: ощущение, восприятие, внимание, воображение, память, мышление и речь.

Кино же взаимодействует со зрителем посредством и знаковой, и образной формы, используя, помимо языка, изображение, звук и даже порой тактильные ощущения, движения и запахи. Нам не нужно включать воображение для визуализации образов — это уже сделали за нас создатели фильма. Нам дают готовые образы персонажей,

пейзажей, интерьеров и событий, разворачивающихся в заданном темпе. Кто-то уже проделал за нас всю работу, и в результате нам достается готовый для восприятия продукт.

Театр в этом смысле — промежуточная форма: в нем есть готовые образы, однако условность декораций и ограниченность визуальных приемов стимулируют зрителя взаимодействовать с воображением.

Итак, если автор книги или сценария говорит нам: «Вот такая история произошла», то режиссер (с помощью съемочной группы) говорит: «Посмотри, как Я вижу эту историю».

Такая специфика кино приводит к тому, что **зритель оказывается в пассивной позиции**. С психологической точки зрения это означает, что у зрителя притупляются произвольные психические процессы, воля и контроль, а также ослабевают психологические защиты. На первый план выходят восприятие и непроизвольное внимание, которое возникает и поддерживается независимо от сознания человека при условии, что действие на экране достаточно захватывающее, чтобы увлечь нас.

Благодаря снижению контроля и ослаблению психологических защит повышаются чувствительность, сензитивность, эмоциональный отклик. Пробуждаются подавленные эмоции, внутренние конфликты, бессознательные желания и те области нашего душевного опыта, доступ к которым затруднен в повседневной жизни. Зритель становится максимально восприимчивым, по сути, он превращается в ребенка, впитывающего все, что происходит на экране, и дает фильму захватить себя полностью. Просмотр фильма в зале кинотеатра усиливает этот эффект, поскольку благодаря присутствию большого количества людей создается общее эмоциональное поле, обостряющее чувствительность каждого отдельного зрителя.

Мне живо вспоминается история про директора музыкальной школы, в которой я в детстве училась игре на скрипке. Суровый и сдержанный в повседневной жизни, он выглядел настолько строгим и неприступным, что внушал ученикам ужас одним своим видом. Перед каждым отчетным академическим концертом, на которых он предпочитал занимать центральное место в первом ряду, я дожидалась своей очереди у входа в концертный зал, дрожа всем телом. Как назло, напротив двери висел стенд с портретами учителей, и центр этого стенда занимал большой портрет директора. Его суровое лицо так безжалостно смотрело на экзаменующихся, что однажды от страха у меня подкосились ноги, и я села на свой смычок, переломив его пополам прямо перед выступлением. Словом, этот мужчина был моим персональным кошмаром до тех пор, пока в 1997 г. не вышел «Титаник» Джеймса Кэмерона. Наш класс (не из музыкальной, а из обычной общеобразовательной школы) повели в кинотеатр на коллективный просмотр, и на финальных титрах, наревевшись, я услышала сзади сморкания и всхлипы. Догадайтесь, кого я увидела, обернувшись? Он сидел в центре пустого последнего ряда, и по лицу его градом катились слезы...

Такая глубина эмоционального вовлечения возможна за счет той самой специфики кино, ослабляющей психологические защиты и **погружающей зрителя в детское состояние**. У создателей фильмов есть широкий арсенал инструментов, позволяющих пробиться к глубинным чувственным пластам зрительской психики.

Однако с каждым годом сделать это все сложнее.

Сначала доверие зрителя нужно заслужить. Прежде чем ослабить контроль и волю, позволив пробудиться чувствительности, каждый из нас неосознанно решает: можно ли доверять происходящему настолько, чтобы расслабиться,

отдаться процессу целиком и стать ребенком, которого берут с собой в увлекательное эмоциональное путешествие. Если это случается, то психологические границы между зрителем и внутренним миром фильма растворяются и зритель сливается с происходящим на экране.

Решение доверять или не доверять себя фильму, как правило, принимается в течение первых нескольких минут. Вот почему в сценарных учебниках так много внимания уделяется первому появлению героя в истории. От того, случится ли идентификация, зависит, пойдет зритель за героем фильма или тот отправится в свое мифологическое путешествие в гордом одиночестве.

Но даже если первичная идентификация достигнута и зритель вовлечен в эмоциональный контакт с событиями на экране, его достаточно легко «выбить» из этого состояния. И тогда внутреннее «не верю» автоматически включает психологические защиты и притупляет чувствительность. Слияние с фильмом прерывается, снова возникают границы между зрителем и историей, и зритель эмоционально дистанцируется от происходящего на экране.

Печальная новость для создателей фильмов в том, что с каждым годом доверие к метанарративу снижается. Чем более искушенным становится зритель, тем выше его скепсис и недоверие по отношению к очередному просмотренному фильму. Скепсис — главный враг иммерсии, а «насмотренность» и интеллектуальный снобизм приводят к тому, что мы смотрим кино с «холодным носом», ищем «пасхальные яйца», все реже спускаясь с уровня рационализации до глубокого эмоционального погружения в сюжет.

Хорошая новость в том, что, несмотря на все интеллектуальные защиты, в каждом из нас по-прежнему живет маленький ребенок, которому не терпится перестать

играть в заумного взрослого и отдаться во власть магии кино.

Сочетание этих двух факторов повышает ставки для сценаристов, бросает вызов их мастерству. Важно не просто из фильма в фильм копировать форму, принятую в сценарной традиции, а проникать в суть глубинных психологических процессов, лежащих в основе сценарных конвенций, структур и правил. Сегодня, как никогда, важно понимать психологию зрителя.

Люди идут в кино и к психологу по схожим причинам: они хотят исследовать себя, разделить с кем-то ценный эмоциональный и духовный опыт, получить поддержку чувственных сфер своей души, которым нет места в повседневной жизни. Чтобы завоевать доверие зрителя к фильму и удовлетворить их эмоциональные потребности, сценаристам необходимо знать психологические законы, лежащие в основе написания хороших сценариев.

Психологические основы сценария

Фильм успешен, когда вскрывает глубокий пласт конфликтов и переживаний зрителя, разворачивая их в определенной форме.

Хороший фильм берedit наши раны, заостряет и оживляет застывший внутренний конфликт, вскрывает глубинные эмоции, пробуждает замороженную чувствительность, нагнетает напряжение до предела — а затем дает мощную разрядку. Хороший фильм как хороший сеанс психотерапии.

Разница между ними в том, что кино может давать какой-то выход из переживания, а может просто ображать актуальный контекст, «отзеркаливать». Упрощенно: в фильме есть постановка проблемы, актуальной для зрителя, и есть ее решение (либо его нет). Без

проблематизации не происходит узнавания героев и ситуаций, идентификации себя с ними, эмоционального вовлечения зрителя в фильм. Это обязательный этап.

Несмотря на современные технические возможности и спецэффекты, первичной в любом фильме все же является история, сценарий.

На мой взгляд, перед сценаристом, который собирается писать для кино, востребованного у зрителя, стоят две задачи.

1. Необходимо определить основные элементы фильма — героя, конфликт как основу сюжета, ключевые переживания, концепцию — такую историю, которая найдет отклик у широкого круга зрительской аудитории. Для этого нужно понимать современный социокультурный контекст и ключевые фигуры нашего времени, которые интересны зрителям (см. главу 3).
2. Необходимо владеть всеми сценарными инструментами для создания такой формы истории, которая будет перекликаться с современными архетипами развития сюжета. А для этого следует понимать психологическую подоплеку сценарных инструментов. Их раскрытию посвящены все главы книги, кроме третьей.

Таким образом, чтобы завоевать доверие зрителя и добиться его эмоционального вовлечения, история и ее персонажи должны обладать психологической глубиной и достоверностью. Сегодня знание сценаристами психологических основ создания фильма критически важно.

Знакомство с теориями, концепциями и инструментами мы начнем с психоанализа — одной из самых востребованных среди кинематографистов психологических школ.

