



# НАЧАЛО

## Загадка зонтика

**Габо.** Расскажу, как все начиналось. Однажды мне позвонили с телевидения и попросили написать тринадцать любовных сюжетов, место действия — Латинская Америка. Поскольку в Мексике у меня была сценарная мастерская, я поехал туда и сказал участникам: «Нам нужно тринадцать любовных историй, полчаса каждая». На следующий день мне принесли четырнадцать заготовок. Я слегка удивился: до этого мы пытались писать часовые сценарии, но ничего не выходило. Так я пришел к выводу, что полчаса — идеальный формат. Как любовь с первого взгляда: либо есть, либо нет. Поэтому для начала мы решили сделать цикл из тринадцати любовных историй, а затем продолжить в других жанрах: комедия, детектив, ужасы... Мы всегда работаем вместе, поскольку задумака — даже если она принадлежит кому-то одному или одной (а большинство участников нашего семинара — женщины) — разрабатывается коллективно. Итоговую версию сценария пишет определенный человек: либо автор идеи, либо другой участник мастерской. Ведь очевидно, что если общие контуры сю-

жета еще можно выработать всем вместе, то когда дело доходит до процесса письма, делать это должен кто-то один.

Мы отправили тринадцать историй разным каналам и вскоре обнаружили одну печальную вещь: на телевидении мало платят за сюжет. Поэтому мы решили создать продюсерскую компанию, чтобы иметь возможность продавать готовые сценарии. На этот раз нам ответили «да», но при условии, что мое имя появится в титрах. Хотя это и кажется лестным, на деле — чрезвычайно унижительно: человек становится товаром. Но делать нечего, мы так и поступили. Обозначили в титрах каждого автора, а выше поставили плашку: «Мастерская Гарсиа Маркеса» и так далее. И приступили к работе. Это было настолько увлекательно, что теперь мы думаем написать тысячу историй, одну за другой, тринадцать за тринадцатью.

Итак, я предлагаю следующее: мы напишем свои сценарии и направим все вырученные деньги в Международную школу кино и телевидения Сан-Антонио-де-лос-Баньос. Обсуждать сюжеты мы будем здесь, на семинаре, который я провожу каждый год в этой школе, и продолжим в Мексике.

Кстати, для занятий в мастерской нам потребуется больше людей: в особенности тех, кто прошел семинар и уже ничего не боится. Потому что здесь нужно высказывать свое мнение предельно честно. Если что-то кажется неправильным, вы должны смело заявить об этом. Мы должны научиться говорить правду в лицо и вести себя как на сеансе групповой терапии.

Для меня важнее всего на свете — процесс творчества. Что за тайна превращает простое желание рассказывать истории в настоящую одержимость? Из-за какой загадки человек готов умереть от голода, холода или чего другого, чтобы сотворить то, что нельзя увидеть, потрогать руками и, честно признаться, что не приносит никакой пользы? Когда-то я верил — или, скорее, думал, что верю, — будто мне вот-вот откроется точный момент, когда рождается идея. Но сейчас мне кажется, что добиться этого становится все труднее. С тех пор как я начал проводить семинары, я прослушал бесчисленное число записей, прочитал огромное количество заметок, пытаюсь понять: возможно ли определить точный момент рождения идеи. Без толку. Не удастся. Но между тем я пристрастился к работе на семинаре. Это коллективное придумывание сюжетов стало моей слабостью...

На днях, листая журнал «Life», я увидел поразительную фотографию. Похороны Хирохито<sup>1</sup>. На переднем плане новая императрица, жена Акихито. Идет дождь. На заднем плане, не в фокусе, видны охранники в белых плащах, а в глубине кто-то прикрывает голову газетой или платком. В центре фотографии — вдовствующая императрица, очень худая, вся в черном, с черной вуалью и черным зонтиком. Я увидел эту удивительную фотографию, и первое, что пришло мне на ум, — здесь кроется история. Конечно, не похороны императора, о которых рассказывает фотография, а другая — на полчаса. Эта идея захватила

---

<sup>1</sup> *Хирохито* (Император Сёва; 1901–1989) — последний император Японии. — *Здесь и далее примеч. перев.*



меня и никак не отпускала. Я уже устранил фон, полностью отказался от охранников в белом, от людей... На мгновение у меня остался только образ императрицы под дождем, но очень скоро я отбросил и его. И тогда единственное, что осталось, — это зонтик. Я абсолютно убежден, что в этом зонтике есть история. Если бы у нашей мастерской была другая цель, я бы предложил начать с этого зонтика и попытаться снять полный метр. Но наша цель — полчаса. У меня такое впечатление, что в конце концов мы вернемся к этому зонтику. Помяните мои слова!

И еще одно. Я позабыл, что у нас уже есть готовая история. Это сценарий Консуэло Гарридо. Думается, если мы прочитаем ее сюжет, будет легче понять, чем нам предстоит заниматься. На данный момент проще прочитать уже готовое, чем пытаться передать что-то своими словами, потому что это далеко не одно и то же. Когда Консуэло рассказала на семинаре об этой истории, она называлась «Ночной вор»; теперь же — «Субботний вор», и это окончательное название. Итак, кто возьмется прочесть?

## Субботний вор

Уго — вор, который ходит на дело только по выходным, — субботним вечером проникает в какой-то дом. Ана, хозяйка, красивая женщина лет тридцати, страдающая бессонницей, обнаруживает его с поличным. Под дулом пистолета она отдает Уго все драгоценности, умоляя не трогать Паули, ее трехлетнюю

дочь. Однако малышка замечает вора, и он покоряет ее простенькими фокусами. Уго думает: «Здесь так хорошо, может быть, стоит немного задержаться?..» Он мог бы остаться на все выходные и сполна насладиться ситуацией, ведь муж — Уго знает, потому что шпионил за ними, — не вернется из деловой поездки до вечера воскресенья. Недолго думая, вор надевает штаны хозяина дома и просит Ану приготовить ужин, достать из погреба вино и поставить музыку, поскольку без музыки он просто не может жить.

Ана готовит ужин и, переживая за дочурку, думает, как ей вытурить вора из дома. Но возможностей мало: Уго перерезал телефонные провода, соседей поблизости нет, а гостей она не ждет. Ана решает подсыпать в вино снотворное. За ужином вор, который пять дней в неделю работает банковским охранником, обнаруживает, что Ана — ведущая его любимой радиопрограммы о музыке, которую он слушает каждый вечер. Уго ее большой поклонник, и, пока играет «Как это было?» великого Бенни<sup>1</sup>, они болтают о музыке и музыкантах. Ана жалеет, что решила усыпить его, потому что Уго ведет себя миролюбиво и не собирается бить ее или насиловать, но уже поздно: снотворное в бокале, вор беззаботно пьет до дна. Однако произошла путаница, и в результате Ана сама выпивает снотворное и мгновенно отключается.

На следующее утро Ана просыпается в своей постели: одетая и заботливо укрытая одеялом. В саду играют Уго и Паули, завтрак уже готов. Ана удивлена, как хорошо они ладят. К тому же ей нравится, как го-

---

<sup>1</sup> Бенни Море (1919–1963) — кубинский певец.

товит этот вор, который, помимо всего прочего, еще и довольно привлекателен. Ею овладевает странное чувство счастья.

Вскоре заходит подруга и предлагает немного пробежаться. Уго нервничает, но Ана отговаривается тем, что заболела дочка, и выпроваживает гостью. Так все трое остаются дома, чтобы насладиться воскресеньем. Уго, насвистывая, чинит окно и телефон, поврежденные накануне вечером. Выясняется, что он потрясающе танцует дансон, который очень нравится Ане, но ей не с кем его практиковать. Уго предлагает потанцевать; получается так хорошо, что они танцуют до самого вечера. Паули смотрит на них, хлопает в ладоши и наконец засыпает. Уставшие, они падают на диван в гостиной.

Часы бегут — скоро должен вернуться муж. Несмотря на сопротивление Аны, Уго возвращает почти все, что украл, дает пару советов, как обезопасить дом от воров, и, понуриив голову, прощается с барышнями. Ана смотрит ему вслед и в самый последний момент окликает его: на следующей неделе муж снова уезжает. Субботний вор выходит на улицу, счастливо пританцовывая в лучах закатного солнца.



# ЭПИЗОД ПЕРВЫЙ

## Дуэт, трио и маска

**Габо.** Что же, давайте начнем рвать на части «Субботного вора»...

**Маркос.** Сразу видно, что автор женщина.

**Габо.** Ты бы понял это, даже если не знал заранее?

**Маркос.** Да.

**Габо.** Дело в общем впечатлении или в каких-то деталях?

**Маркос.** С самого начала чувствовалась некоторая тоска. Очень женское чувство.

**Габо.** Консуэло будет рада узнать об этом. Потому что это правда, история рассказана с точки зрения женщины. Главный герой — Ана. Возможно, это не лучшая из представленных здесь историй, но она кажется мне самой характерной. Это примерно то, что мы хотим сделать. Во-первых, история «коммерческая». Мы уже знаем, что большинству зрителей она понравится. Считайте, канал ее уже купил. Она точно понравится публике, да и качество хорошее, отменная фактура.

Прошлым вечером мы серьезно перепугались. Мне позвонил один из участников семинара. «Включите



пятый канал, — сказал он, — там показывают историю Консуэло целиком». Я включаю пятый канал и вижу парня, купающегося в ванне, повсюду пена... и это был фильм Хичкока, ни больше ни меньше. Субботним вечером в 7:30. Сердце упало. «Не может быть! — сказал я себе. — Что же будет с Консуэло? Как они сделали такую же историю?» Но это была ложная тревога. По ходу фильма я понял, что картина не имеет к Консуэло никакого отношения. Всякий раз, включая телевизор, чтобы посмотреть фильм, ты надеешься, что он окажется хорошим. Но тогда мне хотелось, чтобы это был плохой фильм, хуже не придумаешь. И вдруг я понял, что они совершенно разные. В дом ворвался не вор, а сбежавший из тюрьмы парень, который держал главную героиню в заложниках, и в завершение она, чтобы спасти свою жизнь, сделала вид, что подчиняется ему... А когда он в конце концов выходит из дома, снаружи его ждет полиция. Начинается перестрелка и... Какое облегчение! Ничего общего. Однако мы приняли определенные меры. Решили удалить сцену в ванной. Это далось нелегко. Герою было бы приятно принять ванну. Мы могли бы сохранить эту сцену. Очень сложно найти историю, чем-то отличающуюся от сотен других. Но в итоге ванну мы убрали.

Когда я писал «Осень патриарха», реальность сыграла со мной подобную шутку. Я задумал описать покушение на диктатора, причем нестандартное: в багажник подкладывают динамит, но вместо диктатора за руль садится жена, чтобы отправиться за покупками. По дороге машина взрывается, и ее забрасывает на крышу рынка. Я остался доволен образом летящего

автомобиля, потому что, честно говоря, он показался мне очень оригинальным. А через три-четыре месяца в Мадриде точно то же самое произошло с Карреро Бланко<sup>1</sup>. Я был взбешен. Все знали, что примерно в это время я писал роман в Барселоне; никто не поверил бы, что похожая идея пришла мне в голову раньше. Поэтому я был вынужден придумать другое покушение: на рынок привозят науськанных собак, а когда приезжает жена диктатора, они набрасываются на нее и разрывают на куски. В итоге я даже порадовался, что идея с летающей машиной не выгорела. И радуюсь до сих пор. История с собаками интереснее и в большей степени соответствует духу романа. Хотя не стоит слишком переживать из-за этого: если одна сцена не получается или проваливается, то — что мы делаем? — придумываем другую. Самое смешное, что почти всегда можно отыскать вариант получше. Если кто-то удовлетворится первой версией, то проиграет. Это серьезная проблема — когда лучший вариант находят с самого начала. И что тогда? Как его распознать? То же самое, что и с супом: не узнаешь, пока не попробуешь. Но вернемся к сходствам: мы не должны их бояться, пока они не касаются значимых аспектов истории. Правда в том, что существуют очень разные истории, у которых, однако, много общего.

Вы должны научиться отсекаать лишнее. Славу хорошего писателя составляет не столько то, что он публикует, сколько то, что он выбрасывает. Другие это-

---

<sup>1</sup> Луис Карреро Бланко (1904–1973) — испанский военный и политический деятель, премьер-министр Испании. Убит представителями радикальной террористической группировки.



го не знают, но сами вы помните, что отметили, а что оставили. Выбрасывая, вы встаете на верный путь. Чтобы писать, нужно быть убежденным, что ты пишешь лучше Сервантеса; в противном случае человек оказывается хуже, чем есть на самом деле. Нужно ставить перед собой высокие цели и стремиться к идеалу. Надо быть рассудительным и, конечно, смелым, чтобы вычеркнуть то, что следует вычеркнуть, прислушаться к мнению других и серьезно над ним поразмыслить. Всего шаг — и теперь мы в состоянии усомниться даже в тех вещах, которые кажутся нам хорошими. Более того, даже если они всем кажутся хорошими, нужно уметь критически их осмысливать. Это непросто. Первая реакция человека, когда он подозревает, что надо что-то править, — защитная: «Как я могу убрать это, если оно мне больше всего нравится?» Но ты анализируешь, понимаешь, что это не работает на сюжет, нарушает структуру, противоречит характеру персонажа, уводит в сторону... Приходится вносить правки, и это ранит душу... поначалу. На следующий день боли меньше, через два еще меньше, на третий — совсем пустяк, а на четвертый вы и не вспомните, что было вначале. Но сохранять написанное тоже нужно с осторожностью: если выброшенный материал окажется под рукой, его можно достать, чтобы посмотреть, подойдет ли он в другой раз. Самое сложное — решать эту проблему в одиночку. Именно в этом суть нашей мастерской. Мы придумываем историю вместе, но сценарист — один, и только ему предстоит делать нелегкий выбор.

Работа сценариста требует не только проницательности, но и смирения. Сценарист находится в подчи-

нении у режиссера. Он воспринимается как некий секретарь, в лучшем случае помогающий думать. Да, история ваша, но не секрет, что, оказавшись на экране, она становится вотчиной режиссера. Я не видел ни кадра, который мог бы назвать своим. Не знаю, сколько сценариев я написал, плохих и хороших, но то, что я вижу в итоге на экране, никогда не совпадает с тем, что я задумывал. Всякий раз я представлял кадры совершенно иначе. Иногда я изо всех сил старался донести до режиссера свое видение, пытался рисовать. «Смотрите, — говорил я. — Камера здесь; этот персонаж на переднем плане, а другой — позади; затем камера перемещается сюда, и на заднем плане появляется еще один герой...» В итоге, конечно, режиссер всегда поступал по-своему. Если вы хотите стать сценаристом и оставаться в профессии, вам придется это принять. Почти все сценаристы мечтают занять место режиссера, и мне кажется, это хорошо, потому что каждый режиссер должен уметь писать сценарии. В идеале окончательную версию режиссер и сценарист должны писать совместно.

И раз уж мы заговорили о работе в дуэте, давайте поговорим и о трио. Я имею в виду продюсера. Я настаивал на том, чтобы школа попробовала включить в учебный план курс по продюсированию. Принято считать, что продюсер — это человек, который не дает режиссеру потратить деньги раньше срока. Ужасная ошибка. Часто зритель осознает, что тот или иной фильм плох именно из-за провала продюсера. Недавно один продюсер рассказал, что был счастлив, когда заставил режиссера ограничить бюджет... Я посмот-



рел картину и понял, чего он сумел добиться. Начиная с игры актеров. Вместо первоклассных актеров А и Б, которые идеально подходили на роли, режиссеру пришлось работать с В и Г, более дешевыми... во всех смыслах. Результат налицо. Экономия денег была видна в каждом кадре, и, собственно, это предопределило провал картины. Скупой платит дважды, как всегда. Продюсер должен понимать, что он не просто бизнесмен, отвечающий за финансы; его работа требует воображения и инициативы, творческого подхода, без которого фильм не получится.

Если вы полны решимости написать сценарий, вас не должны смущать препятствия. Сценарист должен думать не о своей незавидной судьбе, а о профессиональном долге. Надо стараться писать качественные истории, даже если потом их искромсают режиссеры. И повторяю: нет иного способа создать хороший сценарий, кроме как вычеркивать и выбрасывать множество вариантов. Это называется самокритикой, детектором дерьма, о котором говорит Хемингуэй. Лучше всего мне работает с Руем Геррой<sup>1</sup>, потому что со мной он не чувствует скованности и открыто говорит то, что должен сказать. И наоборот. Я очень уважаю его как режиссера и творца, но это не мешает мне беседовать с ним откровенно. Что не работает, то надо выбросить, кто бы это ни придумал. Главное, чтобы оно не попало на экран.

Мне нравится «Субботний вор», потому что, хотя он и не кажется очень оригинальным, я не припомню, чтобы читал или смотрел такую историю рань-

---

<sup>1</sup> Руй Герра (р. 1931) — бразильский кинорежиссер и актер.

ше. Вы понимаете, что будет дальше, но это не имеет значения, потому что хорошо сделано. История рассказана соответствующим тоном — в этой части тоже случаются ошибки: когда появляется сюжет, мы думаем, что дело в шляпе, но, начав писать, выбираем не ту интонацию, не тот стиль. И тогда мы оказываемся в тупике. К счастью, внутри каждого из нас живет маленький аргентинец<sup>1</sup>, который говорит, что нужно сделать. И я говорю «к счастью», потому что существует множество способов, как написать сценарий, но правда в том, что ни один из них не является универсальным: у каждой истории своя техника. Самое важное для сценариста — суметь ее отыскать.

Похоже, эта версия «Субботного вора» — последняя, дальше уже работа с режиссером. Вор охарактеризован так, что мне бы даже хотелось, чтобы у него была маленькая маска, которую рисуют вора в комиксах.

## К другим версиям

**Рейнальдо.** В истории много комического.

**Габо.** Здесь это уместно.

**Рейнальдо.** Персонаж с самого начала показан хорошим. На мой взгляд, более выигрышно, чтобы мы сперва считали его злодеем, способным на убийство, и все бы изменилось после знакомства с героиней... Пассаж с Санта-Клаусом замечателен, но, когда вор

---

<sup>1</sup> Согласно стереотипам о жителях латиноамериканских стран, аргентинцы постоянно думают, что всё знают лучше всех.

дарит Паули фарфоровую голубку, неужели она не понимает, что это предмет из ее собственного дома?

**Габо.** Сначала речь шла о фокусе. Вор просто достает предмет, который принес с собой, к дому он отношения не имеет. Если с самого начала очевидно, что он «хороший», то это потому, что автор не хотел скрывать, что фильм комедийный. Но раз уж ты обратил на это внимание, ничто не мешает задать этот тон позже; в первом эпизоде персонаж выглядит зверем, а потом смягчается. Консуэло изначально хотела задать комедийный тон, это важно. Намекнуть на жанр — правильное решение. Зритель должен сразу понимать, что смотрит: драму или комедию. А потом можно смешивать. Пропорцию задает сценарист. Думаю, одно из достоинств этой истории — изящество, с которым определяется жанр. Комедийный тон берет верх постепенно. Я понял это во время сцены с зеркалом. Героиня видит в зеркале, что парень хорошо сложен. А потом он уходит. Возможно, в следующий раз он не уйдет, но теперь уходит: как мы все и предполагали.

**Рейнальдо.** Мне не нравится поцелуй.

**Габо.** И мне. Раньше нравился, а теперь нет. Это естественно. Чем больше работаешь над историей, тем очевиднее недостатки.

**Рейнальдо.** Еще о персонажах. Они всегда говорят правду — и вот это уже неправдоподобно. Например, Ана. Вначале она говорит, что муж приезжает в воскресенье вечером, а потом признается: «Мы никуда не выбираемся». Почему бы ей не солгать? Может быть, ей следовало запутать героя, чтобы потом мы поняли, что она говорит неправду. Было бы



интереснее, если бы зритель сам со временем догадался, что женщина лжет.

**Габо.** Справедливо, но важно учитывать хронометраж. Речь идет о получасе экранного времени. Точнее, о двадцати семи минутах. Если мы застрянем на характеристике героев, то рискуем начать в темпе полнометражного фильма, а потом будем вынуждены торопить события. У тридцатиминутного эпизода свои законы, и нужно уметь им подчиняться. Так бывает у писателей: они начинают, по предварительным расчетам, роман на четыреста страниц, а ко второй-третьей главе у них заканчивается материал, и они не знают, что делать... Врагу не пожелаешь. Структура совершенно разбалансирована (о ней поговорим позже), поэтому никакой качественной истории не выходит. Пока нет интонации, структура бесполезна; пока нет единого стиля, бесполезна интонация, а пока нет вдохновения...

**Рейнальдо.** А если бы он заранее все знал? Она говорит, что муж приедет завтра. А вор отвечает: «В воскресенье». Она говорит: «Мы часто гуляем». А он: «Вместе? Да вы никуда не выбираетесь». То есть у него была бы вся информация, как у настоящего профессионала.

**Габо.** Это помогло бы завоевать ее восхищение.

**Сокорро.** Мне он не кажется профессиональным вором. Он хочет таким казаться, но посмотрите на него, это же просто маменькин сынок.

**Габо.** А мне вот не хватает описания Аны.

**Глория.** Думаю, ее характер меняется: перед сном она одна, а утром — другая. Ночью она только и ду-

мает о защите: может, позвонить по телефону или взяться за нож, а утром...

**Габо.** Уже сдалась. А он, со своей стороны, успел приготовить еду, расслабился... Мне не нравятся перепутанные бокалы. Заезженный прием. Но, так или иначе, комедиям прощают некоторые банальности, потому что их не воспринимают всерьез.

**Виктория.** Кажется, у Аны богатый муж. Пассаж о том, что она популярная радиоведущая, меня не убеждает.

**Габо.** Когда мы имеем дело с историей, нельзя увлекаться идеями, которые ей противоречат: мы либо защищаем свои истории, либо рискуем изменить их до неузнаваемости.

**Виктория.** Мне очень понравилась сцена с подругой перед пробежкой. Типично для обеспеченного класса. Вот почему я представила Ану такой.

**Габо.** Боюсь, эта идея приведет нас к полнометражному фильму. А нет ничего хуже, чем короткая история, которая затягивается. Заметьте, я ее не защищаю, но мне кажется, надо стараться ее улучшить, а не изменить. Это не значит, что все должно оставаться как есть. Вот, к примеру, возраст девочки...

**Сокорро.** Ей три года.

**Габо.** Думаю, она должна быть старше. С трехлетними детьми тяжело сладить на площадке, особенно в такой ситуации.

**Сокорро.** Проблема в том, что девочка постарше будет лучше понимать, как устроена семья, и заставить ее поверить в какого-то дядю вряд ли получится.

**Габо.** Признаюсь, я действительно не понимаю, что значит быть трехлетней. Моему внуку два года;