

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

И. В. ЕВТЕЕВА

КИНОДРАМАТУРГИЯ И СТРОЕНИЕ ФИЛЬМА

Учебное пособие для СПО



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

Е 27 Евтеева И. В. Кинодраматургия и строение фильма : учебное пособие для СПО / Е. В. Евтеева. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 292 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-6236-0 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1036-5 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISBN 978-5-86845-241-3 (Российский институт истории искусств)

Учебное пособие написано на основе курса «Лекции по теории кинодраматургии и строению фильма», который в течение многих лет читала профессор, кандидат искусствоведения И. В. Евтеева на кафедре кинофотоискусства Санкт-Петербургского государственного института культуры (СПбГИК). В книге использованы без малого тридцатилетний опыт автора в постановке собственных сценариев и фильмов на киностудии «Ленфильм», а также итоговые сценарные работы студентов СПбГИК и аспирантов сектора кино и ТВ РИИИ, написанные под руководством автора.

Пособие может быть интересно и полезно не только студентам-драматургам и режиссерам, но и студентам других кинематографических специальностей. Материалы книги могут послужить методологической основой для таких дисциплин, как «История отечественного и зарубежного кино», «Анализ фильма», «История и теория аудиовизуальных искусств», «Строение фильма», «Теория кинодраматургии», «Драматургия игрового, документального, научного и анимационного фильма» и других, где предполагается анализ драматургической составляющей кинопроизведения.

ББК 85.374

Е 27 Evteeva I. V. Screenwriting and film structure : textbook for SVE / I. V. Evteeva. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2021. — 292 pages. — Text : direct.

The textbook is written on the basis of “Lectures on the theory of screenwriting and film structure”, which for many years were read by Professor, Ph.D. in History of Arts I.V. Evteeva at the Department of Film and Photographic Art of the St. Petersburg State Institute of Culture (SPbSIC). The book uses the author’s nearly thirty years of experience in staging her own scripts and films at the Lenfilm studio, as well as the final screenplays of SPbSIC students and post-graduate students of the film and TV sector of RIHA, written under the author’s guidance.

The textbook can be interesting and useful not only for students-playwrights and directors, but also for students of other cinematographic specialties. The materials of the book can serve as a methodological basis for such disciplines as “History of Russian and Foreign Cinema”, “Film Analysis”, “History and Theory of Audiovisual Arts”, “Film Structure”, “Theory of Film Dramaturgy”, “Dramaturgy of Fiction, Documentary, Scientific and Animation film” and others, where the analysis of the dramatic component of the film is supposed.

РЕЦЕНЗЕНТЫ: доктор философских наук А.Л. Казин,
кандидат искусствоведения С.В. Хлыстунова

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© И.В. Евтеева, 2021

© Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств», 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2021

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ

Характеристика предмета и программы учебного курса 9

ГЛАВА 1

Основы кинодраматургии игрового кино

1.1. Своеобразие кинематографической образности 11

Выразительные возможности кинематографа в контексте других видов искусств. Образная характеристика специфики киноповествования, пространственные возможности и особенности кинематографического действия, его ограниченность заданным метражом, иллюзия непрерывности и монтажная организация

1.2. Специфика киноповествования 13

Разноплановость киноизображения. Своеобразие драматического действия в кино, театре и литературе

1.3. Основные типы и виды действия в кино 20

Прямое и отраженное, внешнее и внутреннее. Параллельное действие

1.4. Взаимосвязь прозы, театральной драматургии и кинодраматургии 25

Точки соприкосновения и отличия театральной драматургии и кинодраматургии. Соотношения выразительных возможностей сценария и пьесы. Взаимодействие героев, событий, способа ведения действия в эпосе, лирике и драме

1.5. Литературный киносценарий 28

Элементы сценарного письма: описательная часть (ремарка или сценарная проза), диалог, закадровый голос и надпись

1.6. Деталь как выразительное средство сценариста 46

Воспроизведение среды и обстановки через выразительные детали сценария. Разновидности деталей, их отличие от подробностей. Особая роль функциональной детали в построении перипетии. Деталь-персонаж

1.7. Островные категории кинодраматургии.	
Фабула и сюжет	52
<i>Взаимодействие событий и драматических ситуаций в построении фабулы и сюжета. Элементы сюжетного действия. Типы построения драматического конфликта. Роль мотивов в организации сюжета. Фабульный и бесфабульный сюжеты</i>	
1.8. Композиция сценария	67
<i>Основные элементы композиции: сцена и эпизод. Различные способы их соращения в сценарии и в фильме</i>	
1.9. Экранизация литературных произведений	69
<i>Особенности перевода языка литературы на язык кино. Вопросы соответствия экранизаций литературному первоисточнику</i>	
 ГЛАВА 2	
Виды и жанры кино	81
2.1. Виды кино	81
<i>Специфика четырех видов кинематографа. Особенности драматургии сценариев игровых, документальных, научно-популярных и анимационных фильмов</i>	
2.2. Взаимодействие жанра и стиля в кинодраматургии	84
<i>Жанр: внутренняя форма сценария, способ развертывания образа, совокупность устойчивых композиционных решений, сюжетно-тематическая характеристика произведения, способ художественного заострения и тип условности. Понятие поэтики</i>	
2.3. Понятие стиля в кинематографе	88
<i>Особенности организации фильма во времени и пространстве. Авторский стиль. Взаимодействие стиля и системы жанров в кинематографе</i>	
 ГЛАВА 3	
Драматургия неигрового фильма	91
3.1. Особенности сценариев неигровых фильмов и специфика ведения действия в документальном и научно-популярном кино	91
<i>Характеристика жанров в документальном и научно-популярном кино</i>	

3.2. Основные элементы развертывания сюжета в неигровом кино	96
<i>Постановка проблемы как в открытой, прямой форме, так и в закрытой, «спрятанной» за поступками героев или событиями.</i>	
<i>Герой, отражающий суть проблемы, как реальное лицо, воплощающее идею фильма в реальных действиях на реальном жизненном пространстве. Основные типы героев.</i>	
<i>Особенности первичной драматической ситуации как закономерности построения сюжета в неигровом кино. Метод воплощения. Степень «вмешательства» автора в происходящее (или уже происшедшее) событие.</i>	
<i>Наблюдение, эксперимент, реконструкция прошлого, инсценировка, провокация. Особенности работы с фильмотечным материалом</i>	
3.3. Особенности построения эпизода в неигровом кино	102
<i>Взаимодействие фабулы, сюжета и композиции в неигровом кино (на примерах и разборах сценариев и фильмов)</i>	
3.4. Закадровый текст	106
<i>Особенности написания и восприятия закадрового текста в композиции неигрового фильма</i>	
 ГЛАВА 4	
Драматургия анимационного фильма	119
4.1. Особенности создания кинопространства в анимации	119
<i>Специфика создания образов в рисованной и объемной анимации. Определение понятия «скорость съемки»</i>	
4.2. Сюжетообразующее свойство рисунка	122
<i>Понятие «фактура» в мультипликации. Связь между разными изобразительными материалами, имеющими драматическую функцию</i>	
4.3. Взаимосвязь и взаимодействие сюжета, фабулы, композиции и фактуры в анимации	124
<i>Анализ драматургических построений фильмов. Повествовательные новации в анимационных работах рубежа 1980–1990 х гг.</i>	
 ГЛАВА 5	
Фабула, сюжет, композиция как целостная система	146

5.1. Проблемы структуры художественного текста	146
<i>Понятие о художественной структуре фильма</i>	
5.2. Краткий конспект работы Ю. М. Лотмана	149
«О семиотическом механизме культуры»	
<i>Основные категории структурного анализа. Специфика языка искусства. Условность. Параллелизм, со- и противопоставление элементов как принцип анализа и композиции. Ритм как смыслоорганизующий элемент, художественный повтор, теза и антитеза. Понятие о художественном тексте и художественном высказывании</i>	
5.3. Изо-вербальное повествование в кинематографе	153
<i>Роль пластического ряда в общей структуре фильма. Реализация в тексте вторичного ассоциативного плана (на примере структурного разбора фильма Г. М. Козинцева «Гамлет»)</i>	
5.4. Вариативные и гипертекстовые структуры	
повествования в кинематографе	160
<i>Разбор фильмов со сложной, вариативной структурой. Схемы композиционных построений фильмов</i>	
ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ	
ПО КИНОДРАМАТУРГИИ	176
1. Драматургия игрового кино	176
<i>Ассоциативный ряд</i>	
1.1. Задания на написание сценарной ремарки	177
<i>Обсуждение предложенных студентами конфликтных ситуаций как «строительных кирпичиков» сценарных этюдов. Чтение и разбор короткометражных сценариев по предложенной преподавателем методике. Письменная работа на тему: «Монтажное построение немого действия». Письменная работа на тему: «Параллельное действие на заданную фабулу». Письменная работа на тему: «Этюд как использование пластической детали». Письменная работа на тему: «Мотивация характера».</i>	
1.2. Задание по переводу литературного произведения	
в киносценарий (рассказ И. Бунина «Руся»)	177

1.3. Разбор предложенного преподавателем сценария по основным элементам сюжетного действия.	
Композиционная разбивка сценария на сцены и эпизоды	178
2. Просмотр и обсуждение фильмов по соответствующим разделам предмета	178
3. Драматургия неигрового кино	179
3.1. Просмотр фильмов и обсуждение их драматургии по основным сюжетобразующим элементам	
3.2. Обсуждение предложенного преподавателем образца закадрового текста	
3.3. Обсуждение дикторского текста кинорепортажа.	
3.4. Просмотр и обсуждение фильмов по соответствующим разделам предмета	
3.5. Выбор статьи из периодической печати и «перевод» ее в сценарий неигрового фильма	
3.6. Рецензирование сценариев и фильмов	
4. Драматургия анимационных фильмов	181
4.1. Анализ трилогии Андрея Хржановского «Пушкиниана»	
4.2. Анализ фильма Юрия Норштейна «Сказка сказок»	
4.3. Написание сценария анимационного фильма	
Сценарное мастерство	182
Тесты	183
ПРИМЕРЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ ПО ОСНОВАМ КИНОДРАМАТУРГИИ	
Композиционная схема фильма «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани	186
Задания по драматургии анимационного кино	191
Примеры сценариев анимационных фильмов	212
ПРИЛОЖЕНИЕ	
Структурный разбор пьесы «Гамлет»	221
ЛИТЕРАТУРА	289

ВВЕДЕНИЕ

Характеристика предмета, программы учебного курса

Как написать сценарий, какие специфические навыки в построении фильма выработаны за время существования искусства кино? Есть ли определенная специфика в написании сценариев игрового, анимационного, документального и научно-познавательного кинематографа? Как грамотно проанализировать сценарий и фильм? Какие теоретические исследования могут дать основания для разбора основных категорий драматургии фильма? Эти и другие вопросы будут исследованы в данной работе.

Курс рассчитан на три года обучения и содержит стержневые категории кинодраматургии, понять которые можно, лишь пройдя их на практике.

Мы постараемся рассмотреть ценностные сдвиги в сюжетостроении фильма, произошедшие за столетие существования кинематографа, и которые прослеживаются поныне. Речь пойдет не только о специфике кинодраматургии, которую принято воспринимать как предмет, изучающий взаимодействия построения фабулы, сюжета и композиции сценария, но и об изменениях в киноповествовании фильмов, о рефлексиях, несущих на себе знак новых времен, меняющих композиционные ориентации прежде всего в авторском кинематографе. Конечно, из истории развития кино мы сосредоточимся только на тех сценариях и фильмах, которые, на наш взгляд, несут ключевые изменения в теории и практике киноповествования.

Данный предмет непосредственно связан с проблемой построения и анализа кинопроизведения, а не только с навыками написания киносценария. Это, прежде всего, теоретическая дисциплина, изучающая построение и особенности повествования как в сценарии, так и в фильме.

Работа структурирована по семестрам.

Первая глава «Основы кинодраматургии игрового кино» – самая объемная и рассчитана на два семестра первого курса. Здесь определяются основные категории кинодраматургии, даются основы сценарного письма, приводятся примеры написания сценарных ремарок.

Вторая глава «Виды и жанры кино» открывает программу третьего семестра. Студенты, уже имеющие представления об основных категориях кинодраматургии в игровом кино, должны понять специфику каждого кинематографического вида и ознакомиться с его жанровой структурой и стилем.

В этом же семестре студенты осваивают специфику построения сценария и фильма в документальном и научно-популярном кино на материале **третьей главы «Драматургия неигрового фильма»**.

Четвертая глава «Драматургия анимационного фильма» посвящена особенностям строения сценария и фильма в этом виде кино и рассчитана на четвертый семестр обучения.

Пятая глава, обобщающая курс лекций, именуется «Фабула, сюжет, композиция как целостная система» и рассчитана на два семестра: пятый и шестой.

В разделе **«Изо-вербальное повествование в кинематографе»** рассматривается роль пластического ряда в общей смысловой структуре фильма. Подробно исследуется реализация в тексте вторичного ассоциативного плана – на примере детального структурного разбора фильма и его литературной основы.

Раздел **«Вариативные и гипертекстовые структуры повествования в кинематографе»** строится на разборе просмотренных на занятиях фильмов, обладающих подобной структурой.

Для того чтобы овладеть техникой написания сценарной прозы, тесным образом связанной с глубиной анализа фильма, студентам необходима постоянная практика; исходя из этого, в учебном пособии даются упражнения, которые помогут учащимся в постижении заявленного материала.

В результате усвоения понятийно-категориального аппарата кинодраматургии студенты не только получают знания о ее составных частях, но и постигают, во-первых, логику их функционирования, во-вторых – специфику сценария как особого вида литературного произведения; а в-третьих учатся аргументировать свою точку зрения, базирующуюся на научном и критическом анализе произведения.

Учебное пособие написано на основе курса «Лекции по теории кинодраматургии и строению фильма», который в течение многих лет читался автором на кафедре кино-фотоискусства Санкт-Петербургского государственного института культуры (СПбГИК). В книге использован без малого тридцатилетний опыт автора в постановке собственных сценариев и фильмов на киностудии «Ленфильм», а также руководство сценарными работами студентов кафедры СПбГИК и аспирантами сектора кино и ТВ Российского института истории искусств (РИИИ).

Данное пособие может быть интересно и полезно не только студентам-драматургам и режиссерам, которым оно адресовано в первую очередь, но и студентам других кинематографических специальностей. Материалы книги могут послужить методологической основой для таких дисциплин, как «История отечественного и зарубежного кино», «Анализ фильма», «История и теория аудиовизуальных искусств», «Строение фильма», «Теория кинодраматургии», «Драматургия игрового, документального, научного и анимационного фильма» и многих других, где предполагается анализ драматургической составляющей кинопроизведения.

ГЛАВА 1

Основы кинодраматургии игрового кино

1. 1. Своеобразие кинематографической образности

Выразительные возможности кинематографа в контексте других видов искусств. Образная характеристика специфики киноповествования, пространственные возможности и особенности кинематографического действия, его ограниченность заданным метражом, иллюзия непрерывности и монтажная организация

Многие учебные пособия и книги, имеющие целью научить будущего кинематографиста излагать свой замысел на бумаге, начинаются с понятия **своеобразие кинематографической образности**. Действительно, *достоверное изображение человека и событий в системе непрерывного действия, монтажно-организованных кадров, образующих композиционное единство*, – фундамент для понимания предмета.

Немало страниц написано о достоверности кинематографического зрелища, его отличии от театрального действия. Разумеется, не обойду этот вопрос и я.

Известно, что все искусства делятся на пространственные, временные и пространственно-временные. К первым относятся живопись, графика, фотография, ко вторым – литература, музыка, а к третьим – театр и кинематограф. Следовательно, из всех искусств, владеющих построением пространства и времени, кино и театр являются наиболее близкими и в тоже время различными. Главное отличие, справедливо отмеченное А. Нехорошевым: **в кинематографе** есть то, «чего нет ни в одном другом виде искусства – в нем **изображение движется**. В живописи и фотографии есть изображение, но оно в них не движется. В театре, балете есть движение, но персонажи спектакля не изображены – это живые люди»¹. Общими между театром и кино будут **категории пространства**: актер, декорации, свет. Существуют и подобные понятия **категории времени**: темпоритм, мизансцена, переходы от действия к действию. Однако и театр, и кинематограф имеют свою собственную специфику – и, соответственно, разницу в передаче пластического ряда.

Произведением искусства театра будет **спектакль**, а киноискусства – **фильм**. Автором фильма является кинорежиссер, в той же степени, как театральный режиссер – автором спектакля. И то и другое искусство предполагает **предшествующую литературную основу** – сценарий или пьесу авторства драматурга и сценариста.

¹ Нехорошев А. Драматургия фильма. М., 2009. С. 10.

Если фильм и спектакль – это произведения киноискусства и искусства театра, то **сценарий и пьеса являются одновременно и произведениями своих искусств, и литературными произведениями.**

Внешняя форма, естественно, зависит от композиции и специфики написания текста в этих двух разных искусствах, однако в том и другом виде сценарий и пьеса наглядно свидетельствуют о своей принадлежности к литературе.

В распоряжении **театра** – звучащее слово, сценическая техника, позволяющая создавать условный мир спектакля. Зритель знает, что на сцене кажется ему усадьбой, комнатой, парком, рекой и небом: холст, краски, бутафория. Поэтому при композиционной разбивке сценического действия всегда учитывается смена декораций, которая требует определенного времени.

В **кинематографе** действие чаще всего происходит в реальной обстановке – среди пейзажей, рек, озер, морей, на улицах города и т. д., вообще в окружении реальных, которые играют в фильме весьма существенную роль. Само собой разумеется, что речь идет об особенностях **игрового кино**; анимацию и другие неигровые виды кино пока не рассматриваем.

Итак, в **театральном искусстве** есть своя **условность**, которая проявляется во всем: в костюме, декорации, в подчеркнутой игре артистов².

Есть своя **условность и в кинематографе**. В отличие от театра, где действие разворачивается «вживую», артисты и зрители находятся в непосредственном контакте, в кино мы имеем дело с запечатленными эпизодами фильма, который можно смотреть в разное время в разных странах. Театральный спектакль в этом смысле неповторим: он творится у нас на глазах.

Более того, пьесу можно ставить множество раз, в отличие от сценария, написанного для определенного режиссера³. Правда, здесь нужно оговориться, что есть **сценарии-экранизации**, в основе которых лежат литературные произведения; в этом случае их постановки могут быть многочисленны.

Литературный киносценарий справедливо считают записанным на бумаге фильмом: структура и природа сценария та-

² В отличие от киноактера, театральный актер должен играть так, чтобы его пластика и речь воспринимались всеми зрителями, в том числе сидящими на последних рядах зала.

³ Впрочем, в наше время в коммерческом кино принято использовать ремейки того или иного успешного сериала, перекупая у продюсеров права на постановку.

ковы, что в нем проявляются признаки **кинематографического и литературного искусства**. Слово – художественный материал литературы – в литературном сценарии призвано обрести иную плоть, стать видимым и слышимым. Исследуя особенности кинодраматургии, один из виднейших исследователей ее теории, И. В. Вайсфельд, писал: «Творчество прозаика имеет много общего с поэтическим, но проза неизбежно более насыщена жизненными подробностями и мотивировками. Воображение читателя может представить многие, очень многие отрывки из <...> прозаических произведений как цепь кадров, последовательно и ритмически организованных. Кадры эти дают совершенно точную характеристику внешнего облика, поведения людей и движения мыслей писателя»⁴. В этой цитате есть ключевые слова – «читатель представляет в воображении», а сценарист оперирует описанием видимого действия в кадре зримо и ясно. Все, что написано в киносценарии, рассчитано на экранное воплощение в конкретной звукозрительной форме.

1.2. Специфика киноповествования

Разноплановость киноизображения. Своеобразие драматического действия в кино, театре и литературе

Для кинематографиста элементарны не только сведения о том, что картина состоит из большого количества отдельно снятых кусков (кадров-планов), но и тот факт, что для создания кинематографического повествования нужен **монтаж** – процесс создания из этих дискретных кусков непрерывного целого. От создателей фильма требуется умение «ясно различать связь и характер связи между кусками», которые должны быть намечены еще в домонтажных периодах работы (в литературном и режиссерском сценариях)⁵.

Мы знаем, что **система поступков героев, развитие событийного ряда, столкновение интересов, противоречий, борение страстей – есть действие**.

В кино действие строится согласно специфическим особенностям этого вида искусства. Действие в кино, прежде всего, – **разнопланово**.

Фильм состоит из разных съемочных планов, кусков. С изменением масштаба объекта съемки меняется и характер содержания кадра. Это необходимо знать и учитывать при написании

⁴ Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга. М., 1961. С. 26.

⁵ Пудовкин Вс. Избр. статьи. М., 1955. С. 105.

сценария. Выбирая ту или иную точку съемки – ракурсы, – мы передаем зрителю свое авторское отношение к изображаемому предмету. Каждый съемочный план, в зависимости от масштаба объекта съемки (относительно фигуры человека), носит особое наименование, принятое повсеместно. Планы эти подразделяются следующим образом: а) *общий* (фигура человека целиком), б) *средний* (поясной), в) *крупный* (лицо) и в) *деталь* (часть лица, предмета).

Общий план носит информационный характер. На нем можно рассмотреть особенности места действия (пейзаж или помещение), где происходят события, и когда они происходят – в какое время года, суток; показывают ли они внешний облик людей, пластику их действий в кадре, их связь с окружающей обстановкой. На таких планах передаются только те действия персонажа, которые выражаются достаточно отчетливыми движениями либо цвето-тональным решением в кадре. Передача же внутреннего состояния, выраженного мимикой или едва уловимыми жестами, – здесь неуместна. Общие планы редко бывают короткими, поэтому, чтобы их рассмотреть, – нужно время.

К средним планам прибегают там, где необходимо уточнить обстановку действия, показать ее характерные особенности. В кадрах, где действуют люди, на среднем плане можно проследить подробности их поведения, их настроение, заметить изменения в облике.

Крупный план акцентирует внимание на важных деталях, если это предметы, и дает тонкую изобразительную характеристику лица.

Конечно же, современный фильм строится по большей части из динамичных планов, снятых «подвижной камерой». Движение камеры обеспечивается либо движением киноаппарата (при съемке с рук), либо (в случае закрепления камеры на штативной головке) панорамированием, либо движением съемочного крана или тележки (возможен также и подвесной вариант – тревелинг), либо при помощи трансфокатора (зума). Чаще всего (особенно в последнем варианте) используются одновременно несколько видов движения. Тогда границы кадров стираются. В таких случаях в режиссерских сценариях пишут: «от крупного к среднему» (отъезд) или «от общего к крупному» (наезд). Кроме того, один и тот же кинокадр, снятый с одной точки неподвижной камерой, может изменить свой характер в зависимости от движения объекта (например, снимаемый герой направляется из дальнего угла комнаты к камере). Поэтому вид съемочного плана следует определять по величине главного, наиболее важного объекта в поле зрения.

Сочетания разной «глубинности» изображения, переходы от одного плана к другому, вытекающие из содержания действия и характера взаимоотношений героев, являются специфичными для киноповествования.

В литературном сценарии не надо прибегать к технической разбивке на планы, писать термины: общий, средний, крупный, – а нужно учиться монтажно записывать действие в литературной форме.

Например, замечательный режиссер Михаил Ильич Ромм, классик советского кино и не менее замечательный педагог, воспитавший множество одаренных мастеров экрана, в том числе А. Тарковского и В. Шукшина, со своими студентами обязательно разбирал плановость в литературе. Взяв для разбора отрывок из пушкинской «Пиковой дамы», он читал фразу за фразой, а студенты должны были отвечать, какой крупности они видят план и почему они видят его именно так.

Вместе с М. И. Роммом сделаем это задание и мы⁶.

М. Ромм писал:

«Попробуем раскрыть у Пушкина элементы внутриэпизодного монтажа.

“В десять часов вечера он (*то есть Германн*) уже стоял перед домом графини. Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты”.

Вот какая пунктуация стоит у Пушкина в этих фразах: “В десять часов вечера он уже стоял перед домом графини” – точка. “Погода была ужасная” – двоеточие, “ветер выл...” – и т. д. Как вы думаете, первая фраза дается отдельно или они сливаются?

С м е с т а . Отдельно.

М. И. Ромм . Как бы вы раскадровали это? Еще раз читаю. (*Читает*).

С м е с т а . Сначала первый план. Германн стоит перед домом графини, – чтобы было ясно видно, кто именно стоит.

Это общий план – он стоит перед домом.

М. И. Ромм . Да, общий план. До укрупнения вы в этом отрывке доберетесь дальше. Вы не знаете еще, кто это стоит. Пушкин не пишет здесь “Германн”, а пишет “он”, то есть видна фигура человека. Я хочу выяснить, как вы видите, как вы определите эту фразу кинематографически?

С м е с т а . Это общий план.

⁶ Подробнее см: *Ромм М. И. Вопросы киномонтажа // Ромм М. И. Избр. произв.: В 3 т. М., 1982. Т. 3. С. 245–384.*

М. И. Ромм. Хорошо. Следующая фраза:

“Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты”. Считаете ли вы это за один план, или идет ряд планов?

С места. Один план.

М. И. Ромм. Вот это и есть признак того, что вы выросли в век звукового кино. Для немого кино это был ряд планов – накопление признаков погоды. Ведь вой ветра нельзя было услышать. Немое кино непременно поняло бы это как ряд кадров. Пушкин делит фразу не точками, а точками с запятыми, то есть дает возможность прочесть это либо как один пейзаж, либо как ряд кадров: мокрый снег, который падает, несется в воздухе, ряд тусклых фонарей, пустынная перспектива улиц и т. д.

С места. А если сначала сделать общий план улицы, а затем панорамой показать, что он стоит перед домом?

М. И. Ромм. А у Пушкина есть здесь панорама? Нет! Я хочу, чтобы вы увидели то, что читаете. Пока для меня достаточно монтажного искусства самого Пушкина, вы его потом усовершенствуете, если, конечно, сможете. Я хочу, чтобы вы увидели, как Пушкин в каждом куске точно ограничивает видимый мир и определяет точку зрения на него. Я прошу вас слышать Пушкина и видеть его.

Мы пока разобрали две фразы, перейдем к третьей: “Издали Ванька на тощей кляче своей, высматривая запоздалого седока”. Очевидно, частный, средний план улицы. После этого Пушкин ставит точку и тире, то есть резко, при помощи пунктуации, отделяет следующую фразу, как бы показывая: с чем-то я закончил и приступил к чему-то новому.

Дальше идет фраза: “Германн стоял в одном сюртуке, не чувствуя ни ветра, ни снега!” Это – ответ на ваш вопрос, вот здесь и появляется укрупнение, оно заканчивает монтажную фразу.

Итак, мы прочли три литературные фразы, образующие одну монтажную. В них вы видите дом графини, стоящую перед ним маленькую фигуру Германна, тусклые фонари, метель, снег, ветер, одинокого извозчика, пустые улицы. Пушкин, очевидно, придает большое значение очерку погоды и времени суток, что делает в прозе редко.

Обратите внимание, что в прозе Пушкина пейзаж крайне лаконичен, иногда вовсе отсутствует, а иногда дается в двух-трех словах, в отличие от его поэзии, где картины природы разрабатываются чрезвычайно подробно, особенно тогда, когда она активна и драматична.

Значит, мы можем фразы, которые я прочел, представить себе как ряд монтажных накоплений признаков ветра, погоды,

одинокости, холода, мокрого снега, тусклых фонарей: набираются признаки страшного вечера. Мы можем, конечно, показать их в одном плане, как это обычно делают сейчас, но Пушкин прямо намекает на раздельное видение мира, хотя бы тем, что он все время останавливает читателя то точкой, то точкой с запятой и даже точкой и тире.

После точки и тире Пушкин переходит к Германну: “Германн стоял в одном сюртуке, не чувствуя ни ветра, ни снега”. Какой это план?

С места. Средний.

М. И. Ромм. Какой крупности?

С места. Поясной.

М. И. Ромм. Раз поясной – значит, уже не средний. И понятно, почему вы показываете гораздо крупнее среднего: вы не только знаете, что Германн стоит в одном сюртуке, но и замечаете, что он не чувствует ни ветра, ни снега. Значит, здесь сделано внезапное укрупнение, бросок к Германну, чтобы увидеть его лицо»⁷.

Заметим, что это *учебное задание* по переводу литературы в кинематографическое действие, упражнение, для студентов весьма наглядный пример вчитывания в монтажную структуру пушкинского текста, а вовсе не эталон для работы над экранизацией, речь об особенностях которой пойдет дальше.

Итак, *действие в кино разнопланово и монтажно организовано*. Следующая его особенность состоит в том, что в отличие от романа, где число страниц может быть любым, пьеса и сценарий – в этом у них разницы нет – имеют строгое *ограничение в объеме*.

Действие в кино ограничено заданным хронометражем.

Признанный классик кинотеории Бела Балаш рассматривал длину в качестве содержательного параметра. «Строго установленная длина определяет и содержание. Предписанная длина сонета определяет его художественный стиль <...> Тема, содержание и стиль сценария должны ориентироваться на предписанную длину. Эта длина – стиль, который сценарист должен чувствовать»⁸.

Итак, размер картины определяется рядом причин.

Первая – *художественная*: сюда входят авторское решение, материал, жанр, стиль. В соответствии с этим сценарист пишет

⁷ Ромм М. И. Вопросы киномонтажа. Указ. изд. Т. 3. С. 286–389.

⁸ Балаш Б. Становление и сущность нового искусства. М., 1968. С. 262.

новеллу в двадцать минут, анимационный фильм – в десять, полнометражную игровую драму – в полтора часа.

Действительно, 10-минутный фильм, или *короткометражка*, не может поднять проблем полуторачасового *полнометражного* фильма.

Деление на *части* в кино имеет историческую подоплеку. Долгое время в немом кинематографе смена бобин⁹ в проекторе происходила путем маленьких антрактов. Поэтому эпизоды фильма, помещавшиеся на эти катушки пленки, должны были быть законченными по действию.

В современном кино *одна часть соответствует 300 м, или 10 минутам*. Принята в кинематографе и «сетка» метражности: *полнометражный фильм* – не менее *шести частей*, а все, что имеет меньший метраж, называется *короткометражным*.

Сценарист, приступая к работе над сценарием, кроме жанра и вида будущего кинопроизведения должен всегда *учитывать и метраж будущего фильма*. Например, в среднем, сценарий *в семьдесят страниц соответствует фильму в семь частей*.

Подчеркивая, что кино разнопланово, мы говорим еще и о том, что, вместе соединенные, эти дискретные куски (кадры-планы) запечатленной реальности создают *иллюзию непрерывности*.

Мы знаем, что книгу читают так, как удобнее читателю: никто его не заставит прочесть книгу от корки до корки, не отрываясь. Спектакль имеет перерывы – антракты, во время которых меняются театральные декорации, подготавливается для зрителей следующее действие.

На киносеансе такого не бывает¹⁰. Действие должно восприниматься здесь и сейчас, и если кто-то что-то не понял, придется покупать билет заново. Хорошо, если это проблемы зрителя, а не драматургии фильма.

Таким образом, непрерывность кинематографического действия затрагивает широкий круг проблем: композиции, сюжетосложения и психологии восприятия.

В *литературе* основная сила сотворчества читателя – его фантазия – направлена на то, чтобы *представить* себе пластически конкретно то, что описано словами в отдельных частях текста произведения, в то время как в *фильме* изображение изначально *зримо*.

⁹ Бобина, или катушка, на которую наматывали кинопленку.

¹⁰ Мы не разбираем здесь ситуацию домашнего просмотра фильма, записанного на цифровом носителе, когда можно остановить и пересмотреть нужный фрагмент.

Мы видим конкретное действие, конкретных людей, определенным образом одетых, с той или иной интонацией говорящих, видим конкретную обстановку и среду. Все это не дает большого простора для фантазии зрителя.

А вот *связь между отдельными кусками – монтаж – зритель должен уловить и понять сам*. Монтажные стыки в литературе малоощутимы, они сокрыты под непрерывным потоком слов, авторских отступлений, описаний и т. д.; в кинематографе они обозначены «склейкой кадров».

Для сценариста умение *монтажно организовать действие* – одна из важнейших задач, так как все основные звенья монтажной композиции: *внутриэпизодная связь, организация сюжета и фабулы*, – не что иное, как строение сценария. Поэтому, если композиционный стержень фильма не найден в литературном сценарии, то нет ни сценария, ни фильма.

Здесь нужно четко понимать, что режиссер и сценарист не конкуренты в авторстве будущего фильма, а соратники. Режиссер работает с литературным сценарием как с произведением, которое он осмысляет, а зачастую и переосмысляет во время всей постановки фильма. И чем точнее у сценариста-драматурга изложено повествование, тем легче и режиссеру в дальнейшем. На основе литературного сценария он строит свою, образную трактовку фильма и пишет режиссерский сценарий, который вовсе не обязан быть калькой литературного. Режиссерский сценарий больше похож на партитуру фильма и является сугубо производственным документом, позволяющим организовать работу всех цехов, участвующих в создании кинокартины. Более того, на заключительном, монтажно-тонировочном этапе, когда окончательно складывается фильм, творческая индивидуальность, авторство режиссера проявляется еще больше, и нередко на этой стадии производства литературная основа фильма – сценарий – претерпевает качественные изменения. И это естественно, ведь режиссер – автор фильма, самостоятельный художник, и для него полноценность литературного сценария не помеха, а благодатное условие творчества, в том числе и для поиска дальнейших монтажных решений.

Однако монтаж не надо понимать только как «склейку» планов. Существенным его проявлением является *организация мизансцены в кино*. Кинематографиста-режиссера на этом этапе деятельности отличает от его театрального коллеги – *возможность монтажной расчлененности события*.

Кроме того, *предкамерное пространство* включает в себя *мизансцену плюс движение и/или статику киноаппарата со всеми техническими фильтрами* (всеми возможностями

аппаратуры, используемой при создании фильма), способными влиять на фиксируемую реальность¹¹. Итак, особенности организации действия в сценарии дают возможность не только рассказать двадцатиминутную историю за полтора часа, но и изобразить целую жизнь за несколько секунд.

1.3. Основные типы и виды действия в кино

Прямое и отраженное, внешнее и внутреннее.

Параллельное действие

Действие в кино бывает прямым и отраженным. **Прямое действие** описывает динамику непосредственно того, что совершается в кадре. **Отраженное действие** – не само действие, а реакция на него. В спортивном репортаже часто показывается действие в кадре, например, баскетболист бросает мяч в корзину, – и реакция зрителей, красноречиво демонстрирующая, забил ли спортсмен мяч. Любой фильм строится на чередовании **прямого** и **отраженного** действия. **Внешнее и внутреннее действие** также существуют во всех фильмах, правда, оба вида соотносятся друг с другом иначе.

Как в теории драмы – базисе кинодраматургии, так и в самом этом виде киноискусства **внешнее** действие основано на перипетиях¹² – в тех жанрах, где киноповествование организовано на яркой событийной канве (детективы, приключения, фэнтези), а действие **внутреннее** совершается прежде всего в умонастроениях персонажей, в их психологическом потрясении, когда перемены совершаются при кажущейся внешней бессобытийности (авторское кино)¹³.

¹¹ Подробнее см.: *Разлогов К. Э.* Искусство экрана: Проблемы выразительности. М., 1962. С. 58–59.

¹² Перипетия – внезапная перемена, неожиданное осложнение, труднопреодолимое препятствие – один из существенных элементов драматургии, обозначающий неожиданный поворот в развитии сюжета и усложняющий фабулу; первоначально встречается в драматическом произведении, а затем в литературном и театральном.

¹³ «Авторское кино» – термин отнюдь не новый. Во второй половине 1940-х гг. французские теоретики выдвинули так называемую авторскую теорию кинематографа. В соответствии с ней автором фильма является режиссер с его уникальным видением реальности и глубоким личным отношением к содержанию фильма. Суть вопроса не меняется и поныне. Авторские фильмы – это фильмы, в которых «отражается художественное видение одного конкретного человека, одной личности». См.: *Евтеева И. В.* Особенности авторской отечественной анимации. Ч. 1 // Временник Зубовского института. 2014. 1(12). С. 83.

Внешнее действие обнаруживает себя, как правило, в прямых, открытых конфликтах, противостояниях героев или их жизненных позиций, которые возникают, обостряются и разрешаются в рамках показанных событий («Терминатор», «Властелин колец», «Пираты Карибского моря» и т. д.). **Внутреннее** – отражает действие, не исчерпывающееся в цепи событий, а основанное на дискуссиях между персонажами, т. е. на *внутренних конфликтах*, связанных с разностью идеалов человеческого мировосприятия («Земляничная поляна», «Зеркало», «Дядя Ваня», «Персона»).

В кино переход от одного кадра к другому неуловим – по причине ряда особенностей демонстрации и восприятия, что делает возможным **эффект передачи одновременности действия на экране**. Впечатление одновременности действия создается только тогда, когда существует внутренняя связь между сопоставляемыми кадрами¹⁴.

Б. М. Эйхенбаум еще в 1927 г. писал в «Поэтике кино», что характерной особенностью киноповествования *является иллюзия одновременности событий, происходящих в разных местах действия*. Он считал, что в кино одновременность есть та же последовательность, только проведенная путем скрещивания параллелей. Одна последовательность действия прерывается, чтобы продолжиться в другом действии. Это и дает возможность строить иллюзию одновременности происходящего и разнообразно строить само время¹⁵.

Американский режиссер Дэвид Уорк Гриффит (1875–1948) одним из первых создавал сюжеты своих мелодрам с **параллельно развивающимся действием**. После него в кинематографический обиход вошел термин «*поспевающая помощь*».

Допустим, герой приговорен к смерти и ждет казни. «А в это время...» – на экране мчатся всадники с извещением о помиловании. Следующий кадр: осужденному набрасывают на шею петлю. Мчатся всадники с извещением о помиловании. Снова эшафот – и снова кадры спешащей помощи. Параллельный монтаж кадров приближающейся казни и приближающегося спасения создавал в зрительном зале высокое напряжение.

Самое главное, что **параллельное действие требует единства времени**. В данную минуту, в данное мгновение грозит гибель

¹⁴ См.: Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга. С. 76.

¹⁵ Эйхенбаум Б. М. Поэтика кино: Перечитывая поэтику кино. СПб., 2001. С. 28. (Рос. ин-т истории искусств.)

осужденному, и в данную минуту мчатся добрые спасители, создавая мощное ритмическое движение. Вот, например, краткий пересказ Л. Траубергом фильма Гриффита «Уединенная вилла» (1908).

«Обманутый (ложным звонком по телефону о болезни матери. – *И. Е.*), герой спешит на автомобиле в город; на одиноко расположенной даче остались жена, дети и бонна. Обманувшие мужа грабители ломаются в дом. Гибель семьи неминуема. К счастью, у мужа портится автомобиль. Желая известить жену о задержке, он звонит из города на дачу и узнает об опасности, грозящей его семье. Машину удается спешно исправить, муж мчится обратно, на дачу, и...»¹⁶. Можно сказать, что принцип *«спасения в последнюю минуту»*, построенный на параллельном действии, оказывал – и до сих пор оказывает – на публику неизгладимое впечатление.

В раннем, немом кино разных стран шли поиски и иных форм параллельного действия – *с нарушением временных рамок*.

В картине Гриффита «**Нетерпимость**» (1916) в одной композиции объединяются четыре исторические эпохи. Здесь параллельное действие дано только в *ассоциативно-логическом*, а не во временном единстве. **Нетерпимость** одних людей к другим объединяет сцены, где кровь забастовщиков в США, согласно авторскому замыслу, смешивается с кровью гугенотов, погибающих в Варфоломеевскую ночь; Христос восходит на Голгофу – современный человек, осужденный на казнь, ждет своей участи.

«Нетерпимость» посвящена взаимооборству **Любви и Нетерпимости** и вообще в истории человечества, и в разных странах в разное время. Объединяющим все эти эпизоды стал у Гриффита символический образ *Матери, качающей колыбель своего дитя*. Вневременное, соотносящееся с «вечными образами» действие – укачивание младенца – соединяет современность (для фильма – 1916 г.) с архетипом Вечности. Эта картина целиком решена методом ассоциативного параллельного действия:

– *четыре темы* смонтированы так, чтобы вызвать *осуждение нетерпимости*;

– в каждом сюжете тема нетерпимости *развивается от кадра к кадру*. Режиссер использует крупные планы лиц, рук, деталей объектов, чтобы пробудить воображение зрителя, подчеркнуть важность происходящего в данный момент на экране.

¹⁶ Трауберг Л. Дэвид Уорк Гриффит. М., 1981. С. 58.

Параллельное действие в звуковом кино превратилось в нечто большее, чем разновидность монтажа.

В параллельном действии важны столкновения и притяжения, контрасты и созвучия, динамично развивающийся драматический конфликт.

Работая с несколькими одновременно происходящими повествованиями, драматург имеет возможность монтировать *кульминационные моменты действий*, оставляя за кадром ненужные, скучные подробности.

Таким образом концентрируется внимание на самых главных поступках, событиях в каждой сцене, в отдельном кадре.

Параллельное действие – это одно из важных средств композиции сценария, драматургической организации материала будущего сценария и фильма. Можно начать сцену с кульминации, минуя второстепенное действие, сталкивая ее с другой сценой также в момент самого высокого напряжения.

Так, в фильме Отара Иоселиани *«Жил певчий дрозд»* виртуозно используется композиционный прием параллельного действия в строении эпизода, где главный герой – музыкант Гия сбегает на время из оркестра, чтобы побывать на дне рождения тети. Сразу задаются две параллели: *в театре* и *на дне рождения*. Весь драматизм эпизода строится на том, успеет ли Гия к своей партии в оркестре, ведь от этого зависит его дальнейшее пребывание на работе. Для примера приведем краткую запись эпизода по фильму. Он находится приблизительно на 52 минуте от начала действия картины.

Театр.

Гия бежит по лестнице, на ходу поправляя костюм.

(А в это время)

Гаснет свет в зрительном зале. Под аплодисменты появляется дирижер. Взмах палочкой – и вступает музыка. Мы слышим уже знакомую мелодию, закончить которую нужно будет Гие. В глазах дирижера вопрос: «Успеет ли Гия на этот раз?» Пано라마 движется по музыкантам, и мы слышим ударные. Затем видим Гию на месте. Исполнив свою маленькую партию, он меняет свою «бабочку» на галстук, снимая его у соседа музыканта, который не может сопротивляться, так как в этот момент играет на трубе.

Квартира тети. Гия поднимается по лестнице, замедляя шаг перед дверью, из-за которой слышно пение русского романса. Гия поправляет галстук. В его руке маленький букетик цветов. Тихонько приоткрывает дверь старинной квартиры. Звучат слова: «В вас нет любви ко мне...» Входит в комнату, где за столом сидят гости, в основном пожилые люди. Они приветствуют его.

Мать Гии говорит: «Я думала, ты не придешь». Поцеловав руку маме, Гия дарит цветы тете, музицирующей за роялем: это она поет русский романс с сильным грузинским акцентом.

А в это время в театре, в кабинете директора, дирижер, сам директор и представители оркестра обсуждают поведение Гии. Дирижер говорит, что он больше так не может работать. Мол, надо соблюдать элементарную служебную дисциплину и так далее. Ему возражают, что Гия никогда не опаздывает на репетицию и всегда на месте во время исполнения своей партии. Дирижер заявляет, что он с таким человеком работать не будет. Звучит звонок окончания антракта. Спорящие встают из-за стола. Звонок повторяется¹⁷.

В квартире тети продолжается празднование ее дня рождения. Звучат музыка и красивое пение тети. На сей раз пение на грузинском языке. Нужно сказать, что обстановка комнаты многое передает о сидящих за столом людях. Явно перед нами интеллигенция, а наш герой в их круг отлично вписывается.

За роялем Гия. Он аккомпанирует поющей имениннице. Гия вроде бы не торопится покинуть это спокойное времяпровождение. Однако оглядывается. Мы видим, что девушка правильно его понимает и садится рядом с ним за инструмент.

В театре, в оркестровой яме, играют музыканты. Духовые инструменты солируют.

Дальше действие перебрасывается на сцену. Мы из-за кулис видим выход балерин. Звучат аплодисменты. С этой точки, также из-за кулис, поглядывая на часы, выбегает администратор, или режиссер¹⁸. В волнении он спускается по *лестнице*. За кадром продолжает звучать музыка, словно отсчитывая реальное действие спектакля. Навстречу режиссеру вбегает Гия, на ходу снимая пиджак.

«Когда ты перестанешь надо мной издеваться?» – спрашивает Гию режиссер.

«Я потом тебе все объясню», – говорит Гия и бежит по ступеням выше. Режиссер растерянно пожимает плечами.

Дирижер за пультом. Его движения подчеркивают напряжение развития в музыке. Музыканты явно играют финал. Дирижер – в ярком луче света. Он снят довольно крупно, чтобы были видны все его реакции, даже незначительные.

¹⁷ Подробнее об этой картине см. с. 186.

¹⁸ Мы будем называть его режиссером, так как в фильме его должность не указывается.

Коридоры театра. Уже в концертном костюме, застегиваясь на ходу, Гия открывает дверь и попадает в оркестровую яму. Действие перестает быть параллельным и продолжается уже в одном и том же месте.

В последний момент Гия оказывается около своих ударных инструментов. Его коллега протягивает ему барабанные палочки. Гия исполняет свою партию. Дирижер явно расстроен, он уже предвкушал «победу», но Гия успел вовремя. Под взглядом дирижера Гия пожимает плечами, мол, так вышло. Звучат аплодисменты. Зажигается свет. Дирижер раскланивается. Спектакль закончен. Музыканты жмут руку Гие. Мол, молодец, вовремя успел. Закрывая свои инструменты, они говорят ему, что опоздай он хоть на секунду, – его бы уже ничего не спасло.

Таким образом, автор фильма нагнетает напряжение между противоборствующими персонажами и приходит к завершению этой коллизии через параллельное действие¹⁹.

1.4. Взаимосвязь прозы, театральной драматургии и кинодраматургии

Точки соприкосновения и отличия театральной и кинодраматургии. Соотношения выразительных возможностей сценария и пьесы. Взаимодействие героев, событий, способа ведения действия в эпосе, лирике и драме

Как правило, исследователи углубляются в вопросы отличия литературного сценария от прозы, делая упор на зримость описания действия у сценариста и прозаические отступления (рассуждения) у мастеров литературы. Об этом мы уже говорили ранее. Сосредоточимся теперь на том, что характерно для обоих видов искусств, – на повествовании. Посмотрим, как адаптируются в кинематографе основные роды литературы: *эпос, лирика, драма*. Ведь различия между киножанрами и жанрами в литературе «гнездятся» не только в особенностях их драматургической конструкции, но и в самом материале обоих искусств.

Правда, речь может идти лишь о главенствующих тенденциях, определяющих особенности каждого из этих родов литературы по отношению к ведению действия в кинематографе.

¹⁹ В организации драматического действия коллизия проявляется как структурная часть драматического конфликта, как ситуация, ключевые события которой складываются в процессе борьбы, определяя тем самым ее характер и характер действующих лиц.

Отметим их характерные признаки. Для этого составим схему, в которой очень хорошо видно, *какие именно компоненты повествования в этих видах организуют действие*. Их мы обозначим в строке по горизонтали: события, герои, автор. В вертикальной графе представим сами направления повествования: эпос, лирика, драма.

	События	Герои	Автор
Эпос	+		
Лирика			+
Драма		+	

Из этой простой схемы видно, что *во всех представленных видах* и способах организации повествования существуют и герои, и события, и авторский взгляд на них. Однако в разных видах повествования доминируют определенные компоненты.

Так, в **эпических произведениях** главное место занимают **события**. Через них показываются характеры, преломленные авторским восприятием основного рассказчика. Однако автор не заслоняет собой логики развертывания событий и характеров, а дает ей как бы самопроизвольно развиваться. *Повествователь не трансформирует*, а проникает в характеры *через события*. Время и пространство в эпических построениях не подвергаются значительным изменениям, а течет в их исторической последовательности, т. е. линейно. Классический пример из литературы – «Война и мир» Л. Н. Толстого. Говоря о кинематографе, можно привести в пример *эпическое построение* фильма «Баллада о солдате» Г. Чухрая. Здесь тема конфликта войны и человека раскрывается через ряд событий, разных судеб героев фильма, с которыми сталкивается по дороге к матери главный герой – Алеша Скворцов.

События разворачиваются в линейной последовательности.

В **лирическом повествовании** на первый план выходит авторская картина мира, видение жизни, мировосприятие, явленные в образе лирического героя. Творческая мысль художника свободна, не скована необходимостью четких сюжетно-композиционных построений, ибо основана на впечатлениях о реальности – именно той, что воображением и создается. Из разнообразных их сочетаний складывается неповторимая картина собственного поэтического переживания. Вектор времени здесь очень важен, так как **впечатления не линейны** и легко соединяют прошлое и настоящее, мечты, сны и реальность. Примером может служить романтическая лирика – стихи В. А. Жуковского, М. Ю. Лермонтова, У. Блейка, А. де Ламартина, а так-

же поэтов-«универсалистов», таких как Гете и Пушкин. Так, в лирическом послании «Я помню чудное мгновенье» на первый план выходит идеальный образ «гения чистой красоты», мелькнувший в воображении лирического героя. В отечественном кинематографе ярким примером такого рода переживаний стал фильм *«Зеркало»* Андрея Тарковского – здесь главенствуют воспоминания и сны главного героя, его ассоциации.

Драматические же произведения имеют своеобразный канон – развитие характеров персонажей либо их образов, взятых как-бы в *«самопроизвольном действии»*. Действие без *героев* в театре невозможно, именно через их реплики и скрытые за ними поступки мы узнаем о событиях. Поэтому можно говорить о диалогическом характере действия. **Время** в драме, трагедии, комедии разворачивается на наших глазах и *течет*, как правило, – *от настоящего к будущему*. Следует различать **драматизм, как способ выражения конфликта**, меру и степень его напряженности, и **драму** – как жанровую форму организации произведения. **Комедия и водевиль**, хотя и относятся к драматическому роду, тем не менее, напряженный антагонистический (драматический) конфликт может в них отсутствовать, обязательное его наличие – это особенность **трагедии**. В кинематографе примерами драматических произведений становятся многочисленные экранизации пьес и не только. Не случайно некоторые киносценарии, написанные замечательными отечественными кинодраматургами (А. Володиным, А. Вампиловым), ставились затем и на театральной сцене²⁰.

Таковы основные признаки *взаимодействий автора, героев, событий как способов ведения действия в эпосе, лирике и драме*.

Эти взаимосвязи нужно безусловно учитывать при построении сценария и фильма. Поэтому если и говорить об **эпосе, лирике и драме в кино** как глобальных направлениях, то нужно отчетливо понимать *условность их прямого применения* в практике киноискусства. Корректнее говорить о *ведении повествования в контексте эпического, драматического и лирического*.

Однако пока в игровом кино доминируют персонаж (актер), действие и развивающийся во времени конфликт – типология

²⁰ Александр Володин – автор пьес и сценариев «Старшая сестра», «Пять вечеров», «Осенний марафон», «С любимыми не расставайтесь» и т. д. Александр Вампилов – автор пьес и сценариев «Старший сын», «Утиная охота» и др.

творческого мышления в кино будет восходить, по всей видимости, к драматической поэтике, плодотворно вбирающей в себя традиции и опыт художественной прозы и других видов искусств. Одним из первых, кто исследовал взаимодействие эпоса, драмы и лирики в кинематографе, был С. М. Эйзенштейн. Он замечал, что, только сохраняя все богатство чувственной полноты, реальное событие, переданное кинематографом в звукозрительных образах, может быть одновременно и эпическим (по своей масштабности и способах развертывания основного действия), и драматическим (по характеру монолога, диалога и полилога как речевой характеристики персонажей и связанных с ними особенностей развития конфликта), и лирическим (по степени выражения внутреннего авторского «Я» в переживаниях и поступках героя).

1.5. Литературный киносценарий

Элементы сценарного письма: описательная часть (ремарка или сценарная проза), диалог, закадровый голос и надпись

Существует четыре главных элемента сценария: *описательная часть* (ремарка или сценарная проза), *диалог*, *закадровый голос* и *надпись*.

Ремаркой называется словесное воплощение непрерывного действия сценария. Так же, как и *театральная ремарка* (описательная часть в пьесе), *сценарная ремарка* должна отвечать на вопросы: *где? когда? кто? что свершается?* Каковы связи данного действия с предыдущим?

*Театральная ремарка очень краткая*²¹, так как дает лишь необходимый минимум информации, оставляя режиссеру и актерам простор для импровизации, в то время как *сценарная ремарка* не просто называет действие, а дает его образно-кинематографическое, монтажное прочтение, оставаясь точной и зримой, так как при чтении сценария мы должны видеть действие.

Сценарная ремарка – это описание свершающегося в настоящий момент действия, характеристика персонажей, событий, драматических ситуаций, обстановки в непрерывном развитии – нарастании и падении, а также действенное изображение

²¹ Театральная ремарка (от *франц.* remarque) – авторское примечание для читателя, постановщика и актера в тексте пьесы, содержащее краткую характеристику места и обстановки действия, внешности, манеры произношения и поведения персонажей.

моментов пантомимы, музыки и шумов в активном взаимодействии с диалогом.

В качестве примера сценарной ремарки возьмем начало сценария Кшиштофа Занусси²² «Роль»²³:

«...Дом престарелых, размещенный в старом доме – большом каменном здании девятнадцатого века, окруженном садом и стеной, за которой на узкой улочке – автобусная остановка. Дело происходит не в какой-то определенной стране: всюду в Европе есть дома для старых, одиноких людей. Кроме автобусной остановки, ничто больше не указывает на место действия. Возможно, это Польша или Чехословакия, а может быть, пригород Будапешта. В саду работают монахини в огромных головных уборах, какие издавна носили бретонские крестьянки.

Над часовой тихо позванивает маленький колокол. Канун весны. День. На деревьях каркают вороны.

В окнах большого дома видны старые люди, они спокойно смотрят в пространство, ничего не ожидая. Время посещения прошло.

Старые люди ходят посередине, они пробираются вдоль стены так, чтобы в любую минуту можно было на нее опереться. Несколько человек неподвижно отдыхают на лавочках, стоящих вдоль окон. Звонок в ворота – и вдруг в доме что-то вздрогнуло.

Седовласый Франтишек мчится по коридору мимо старых людей, провожаемый их удивленными взглядами. Он бежит, шаркая ногами, тяжело дыша, подбегает к одной из дверей. Стучит в нее и, не дождавшись ответа, заглядывает в комнату.

В комнате за столом, заваленным книгами и грудями бумаг, уткнувшись носом в письмо, сидит Хенрик, седой, коротко стриженный под ежик, в толстых очках.

Франтишек не может отдышаться и поэтому ничего не говорит, только пыхтит. Хенрик снимает очки и поворачивается в его сторону...»

²² Кшиштоф Занусси – режиссер кино, телевидения и театра, сценарист, преподаватель. Лауреат крупнейших международных кинофестивалей в Мангейме, Венеции, Вальядолиде, Москве и т. д. В 1998 г. получил диплом почетного доктора ВГИКа. К. Занусси является автором или соавтором сценариев всех своих фильмов, некоторые из этих сценариев были опубликованы в Польше, Италии, России, Германии, Венгрии, Чехословакии и Индии.

²³ К тексту этого сценария мы будем обращаться неоднократно. См.: *Занусси К., Жебровский Э.* Телевизионные киноновеллы. М., 1978. С. 75.