

КИНОДРАМАТУРГИЯ И СТРОЕНИЕ ФИЛЬМА

И. В. Евтеева



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



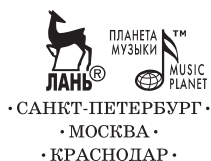
MUSIC
PLANET

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

И. В. ЕВТЕЕВА

КИНОДРАМАТУРГИЯ И СТРОЕНИЕ ФИЛЬМА

Учебное пособие



- Е 27 Евтеева И. В.** Кинодраматургия и строение фильма : учебное пособие / Е. В. Евтеева. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. – 292 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература). – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-5831-8 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0748-8 (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 / I. V. Evteeva. – Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2020. – 292 pages. – (University textbooks. Books on specialized subjects). – 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», 2020

© И.В. Евтеева, 2020

© Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств», 2020

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2020

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.</i>	
<i>Специфика языка искусства. Условность. Параллелизм,</i>	
<i>со- и противопоставление элементов как принцип</i>	
<i>анализа и композиции. Ритм как смыслоорганизующий</i>	
<i>элемент, художественный повтор, теза и антитеза.</i>	
<i>Понятие о художественном тексте и художественном</i>	
<i>высказывании</i>	
5.3. Изо-вербальное повествование в кинематографе	153
<i>Роль пластического ряда в общей структуре фильма.</i>	
<i>Реализация в тексте вторичного ассоциативного</i>	
<i>плана (на примере структурного разбора фильма</i>	
<i>Г. М. Козинцева «Гамлет»)</i>	
5.4. Вариативные и гипертекстовые структуры	
повествования в кинематографе	160
<i>Разбор фильмов со сложной, вариативной структурой.</i>	
<i>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</i>	
<i>ситуаций как «строительных кирпичиков» сценарных</i>	
<i>этюдов.</i>	
<i>Чтение и разбор короткометражных сценариев</i>	
<i>по предложенной преподавателем методике.</i>	
<i>Письменная работа на тему: «Монтажное построение</i>	
<i>немого действия».</i>	
<i>Письменная работа на тему: «Параллельное действие</i>	
<i>на заданную фабулу».</i>	
<i>Письменная работа на тему: «Этюд как использование</i>	
<i>пластической детали».</i>	
<i>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 сюжетообразующим 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, несетя 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 напряженные 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.

В приведенной ремарке содержатся: *описание места действия; указание на время года и событие – звонок в ворота*, всполошивший всех обитателей дома.

Как мы видим, ремарка *не нумеруется, границы планов не обозначаются* (как в режиссерском сценарии), но на основании авторского решения можно легко представить себе монтажную последовательность кусков.

Необходимо отметить следующее: работая над описательной частью, сценарист, как и писатель, должен принимать во внимание и *музыку слов*. Об этом говорил, в частности, русский писатель Евгений Замятин в статье «Техника художественной прозы». Вот один из приведенных им примеров, взятый из романа Андрея Белого «Петербург»:

«Один из героев, некий Александр Иванович, проживал на чердаке. И вот однажды ночью – он в бреду, и в бреду ему кажется, что к нему по деревянной лестнице поднимается статуя Петра Великого – Медный Всадник. Автор изображает это приближение так: “Перила скрипели. Громыхали по дереву шпоры Петра. И в черепе Александра Ивановича все быстрее вращались красные круги. И Александр Иванович узрел: шпоры, и растробы сюртука Петрова, и страшные руки”.

Вы слышите: здесь все время звуки РА, РО, РУ, РЫ.

Специально подобранные грохочущие слова, и этими словами особенно ярко передано впечатление медной статуи, с грохотом шагающей по деревянной лестнице»²⁴.

Другой пример Замятина: «“На Михайлов день снег повалил. Как хлынули белые хлопья – так и утихло все. Тихим коlobком белым собачий лай плывет. Молча молятся за людей старицы сосны в кlobуках белых...”

Тут вы слышите повторение звуков ХЛ, КЛ. Этим дается впечатление хлопьев, падающих, кружащихся хлопьев снега»²⁵.

Работая над сценарной ремаркой, писатель проявляет свой литературный талант не только в построении фразы, ее ритма, сочетаниях слов и пр.; задача его более сложная. Он должен связать внутреннюю логику повествования с изобразительным строем картины уже на стадии сценария.

Сценарная ремарка, основное выразительное средство сценариста, должна быть на том же художественном уровне,

²⁴ Замятин Е. Избранное. М., 2009. С. 168.

²⁵ Там же.

что и абзац хорошей прозы (например, как у отечественных сценаристов Г. Шпаликова, Н. Рязанцевой, Ю. Клепикова, Ю. Арабова), но может быть и сугубо информативной, если это вытекает из существа задачи. Так, у драматургов и сценаристов А. Гельмана и А. Гребнева при активной разработке диалога можно найти простые указания на характер происходящего действия.

Другими словами, **тип ремарки** целиком зависит от внутренней задачи вещи, и если **действие ведет диалог**, то ремарка становится краткой, т. е. выполняет вспомогательную функцию.

Но в тех случаях, когда **диалог отсутствует** или занимает подчиненное место, описательная часть требует более подробного изложения.

Вместе с тем нужно помнить и о **типичных ошибках**, часто совершаемых неопытными сценаристами. В их сценариях ремарка становится неполной, когда часть действия передается в описании, не учитывающем специфики кино, т. е. сугубо словесными средствами²⁶.

Чтобы понять, о чем идет речь, вновь обратимся к статье Е. Замятина, сравнившего реалистов и неореалистов в литературе начала прошлого века:

«Ну, вот вам пример. Два действующих лица. Иван Иванович, высокий, уже старый и седой – и Марья Петровна, коротенькая, маленького роста». Замятин пишет о том, что реалисты пустились бы в подробное описание: Иван Иванович был такой-то, а Марья Петровна такая-то. Неореалист описание внешности героев передает действием (т. е. «кинематографически». – *И. Е.*):

«Иван Иванович надевал пальто. Кряхтел, суставы скрипели, руки уже плохо слушались. Попросил Марью Петровну помочь. И чтобы Марья Петровна достала, Ивану Ивановичу пришлось, как всегда, прогнуться».

Тем не менее, «неполнота» ремарки может оказаться и со знаком «плюс». Это происходит в тех случаях, когда действие передается с учетом диалога либо когда тот или иной мотив, прямо не выраженный в данном кадре или эпизоде, уже прозвучал в предыдущих сценах или откроется в последующих.

Можно сказать, что ремарка, как и описательная часть в сценарии, – мощное выразительное средство авторского отношения к изображаемому явлению, авторской интонации.

²⁶ Например, попробуйте найти визуальный эквивалент словам «медленно», «холодно», «скучно» и т. д.

Работая над ремаркой, нужно избегать чрезмерно подробных описаний совершенного героем действия, **превращающих каждый кадр в замкнутый, «мертвый» мирок**: это создает статику и разрушает единство сценария.

Так же опасно перегружать ремарку излишними подробностями описания костюма, предметной обстановки и перемещения персонажей: слишком «полная» ремарка не дает толчка для фантазии режиссера будущего фильма.

Вместе с тем необходимо отметить: точная работа с **подробностями и деталями** обстановки – одно из важнейших проявлений сценарного мастерства.

Ремарка (описательная часть сценария) дает представление не только о непосредственных действиях персонажей фильма, но и характеризует **конкретную среду и обстановку их обитания**.

В театре эти вопросы касаются работы режиссера **со сценографом** над декорацией; эта работа обусловлена разработкой мизансцен спектакля. В театре звучащее слово, как и сценическая техника, позволяют создать иллюзию реальности места действия. Но мы понимаем, что это лишь иллюзия, условность, и все действие протекает в пределах сценической площадки. Власть театральной условности задает правила актерской игры, а специфика этой условности создается бутафорским миром вещей и декораций. Напротив, **действие в кино** чаще происходит в реальной обстановке, на натуре (на улице, в море, в лесу) или в интерьере помещения (реальном или реалистически выстроенной декорации), в окружении вещей, которые дают ощущение полной достоверности. И в этом состоит особенность кинематографа, где образ создается при помощи ритмической организации предметно-персонажной среды в кадре.

Поэтому столь важно для сценариста представлять предметы, которые не просто окружают персонажей, но и имеют драматургические функции.

Предметы, входящие в обстановку места действия, способны характеризовать и особенности поведения персонажей, и конкретику быта того исторического времени, в котором разворачивается действие. Именно **конкретная предметная обстановка** способствует непосредственному восприятию атмосферы и создает неповторимую **среду**, которая рождает то или иное образное решение сценария в целом. То есть все предметы обстановки должны подбираться сценаристом с учетом их временной жизни в кадре, так как они являются важнейшими элементами по созданию атмосферы цветоцветового состояния эпизода. Например: чтобы передать ощущение **тревоги**, сценарист опи-

сывает определенное освещение и цветовую среду, которая в обстановке тех или иных предметов вызывает такое чувство у читателя-зрителя. Благодаря такому образному решению, а, по сути, обращению к той или иной мере условности выстраивается пластическая, стилевая основа всего сценария, а впоследствии и фильма.

Диалог

Своеобразие кинематографического диалога заключается в соотношении его с ремаркой.

Это не «сплошной» разговор, как в театре, где характеры героев выражаются в репликах о происходящих событиях. И не речь персонажей литературного произведения, где авторский комментарий часто ее сопровождает и комментирует.

Конечно, как и в любом нарративном произведении, в киносценарии существует зависимость диалога от драматического действия, конфликта, выраженного в системе эпизодов. Еще более, чем в прозе, **киноречь** характеризует **индивидуальная окраска**, или **«фактура»**, реплик персонажей.

Рассмотрим диалог и второй план действия на примере сценария Кшиштофа Занусси «Роль», из которого мы приводили первую сцену в качестве сценарной ремарки.

Напомним суть происходящего: в дом престарелых к старому Хенрику приезжает его сын Петр. Событие, которое должно было бы обрадовать отца, вызывает у него совсем иную реакцию. Он не хочет принимать сына, несмотря на усилия медицинской сестры и пансионера Францишека, который сообщил о прибытии молодого человека. Хенрик резко заявляет, что у него нет сына, и требует не вмешиваться в его дела. Затем спустя некоторое время он все же просит медицинскую сестру привести Петра. Далее следует сцена, где старик пытается выяснить причину появления сына в пансионате. Он подозревает, что сын пришел неспроста и спрашивает: «Ты хочешь, чтобы я что-нибудь подписал?». Сын отвечает, что он, будучи проездом, просто пришел его навестить. Приведем выдержку из следующего эпизода, в котором отец после долгих сомнений в искренности визита сына вроде бы начинает доверять ему:

«... – Что тебе подать?»²⁷ – спрашивает Петр.

²⁷ В сценарии речь персонажей, как правило, выделяется полужирным курсивом.

– *Не нужно, я сам встану.* Он поднимается и хочет подойти к ночному столику, на котором стоят пузырьки с лекарствами. Петр опережает его и подает весь поднос с лекарствами. Старик берет порошок. Петр убирает поднос, и они вновь усаживаются в молчании. Слышно, как тяжело дышит старик. После порошка ему постепенно делается лучше. Петр внимательно следит за движениями его головы, за его руками. Раздается стук в дверь, и в комнату, не дожидаясь ответа, входит сестра.

– *Вы спуститесь на полдник?* – спрашивает она, – *или, может быть, вам подать сюда?*

Ее голос звучит сладковато-заискивающе.

– *Сюда,* – сухо отвечает отец.

Сестра фартуком смахивает со стола пыль, приставляет к нему два стула и выходит улыбаясь.

– *Ворона,* – говорит отец. – *Всегда она мила при гостях.*

– *Она досаждаст тебе?* – спрашивает Петр.

Старик пожимает плечами.

– *Я не слишком позволяю...*

– *Почему ты переехал сюда?* – неожиданно спрашивает Петр. – *Я помню, у тебя была хорошая квартира.*

Отец настороженно смотрит на него.

– *Мне было неудобно. С тех пор, как твоя мать меня бросила.* Петр поднимает голову.

– *Но ведь это ты ее бросил. Я помню, как редко ты приходил... От праздника...*

– *Замолчи! Если ты пришел упрекать меня, то убирайся.*

Петр умолкает, опускает глаза.

– *Ты все еще хочешь быть актером?* – спрашивает старик.

– *Я уже актер, папа.*

Старик понимающе кивает головой.

– *Ты полагаешь, что это хорошая профессия для мужчины?*

– *Опять начинаешь?*

Отец машет рукой, словно бы не желая возвращаться к старой теме. Потом, как будто вспомнив что-то, спрашивает:

– *Когда же мы виделись в последний раз?*

– *Почти два года назад.*

– *Соседка видела тебя как-то по телевизору. Ты пел песенки.*

Юноша неуверенно улыбается, опасаясь возможного упрека.

– *Это было уже давно...* – отвечает он.

– *Мне показывали твои снимки в газете,* – говорит отец.

Юноша польщен, он улыбается, а отец добавляет:

– *Ты плохо выглядишь. Наверное, распутничаешь.*

Юноша пытается возразить.

– *Уж я-то знаю, все актеры так живут. За тобой ведь некому присматривать.*

Входят сестры: та, что была до этого, и ее помощница, которая несет салфетки и приборы. Они молниеносно накрывают стол и уходят, пожелав приятного аппетита.

– *Спасибо,* – отвечает Петр. Отец и сын усаживаются друг против друга по обе стороны стола. Отец начинает разливать кофе. Петр следит за движениями старика, готовый в любую минуту поддержать его слабую руку. Затем он берет другой кувшинчик и тем же жестом, что и отец, через стол наливает ему молоко. Со стороны они очень похожи... Едят они молча. Старик тщательно прожевывает каждый кусочек, запивая его кофе. Петр непроизвольно начинает есть так же»²⁸.

В этом отрывке передана не только речь героев, из которой становится ясно, что отец бросил семью, продал квартиру и по какой-то причине оказался в пансионате. Но и то, что с сыном они не виделись два года, и что сын давно стал актером. По репликам отца мы понимаем, что он следит за карьерой Петра и тот ему небезразличен, хотя отец и пытается скрыть это от окружающих.

Особое внимание автор придает соотношению ремарки и диалога: с их помощью разворачивается коллизия, в которой оказываются герои сценария. Автор словно ненароком показывает, как сын повторяет движения и жесты отца. Мы еще не понимаем, зачем. Сначала кажется, что они просто похожи, – ведь Петр заботлив и внимателен. И мы верим в его бескорыстность, как, спустя время, поверит в нее и отец. И только в финале сценария автор дает понять об истинной причине появления сына. Петру поручена роль Фауста. И он должен сыграть одного человека в двух лицах. Старого и молодого. Вот как описывается это в сценарии:

«Юноша подходит к отцу. Он собирается прощаться. Он выглядит очень взволнованным, но в то же время не уверен, допустит ли отец в эту минуту сердечность. Старик энергично встает. Движение было, вероятно, слишком стремительным, так что он слегка пошатнулся, потом вновь обрел равновесие и оперся спиной о кресло. Отец первым протягивает руку. Петр пожимает ее, затем неожиданно обнимает старика. Спустя мгновение отец

²⁸ Занусси К., Жебровский Э. Телевизионные киноновеллы. С. 75–92.

высвобождается из объятий, отворачивается, чтобы скрыть волнение, написанное на его лице.

– *Ну, иди же!* – говорит он бодрым голосом, в котором можно различить с трудом сдерживаемую дрожь.

У открытых дверей в коридоре стоит Францишек. Петр проходит мимо него.

Хенрик поворачивается к приятелю спиной. Он стоит у окна. Минуту спустя он видит, как Петр пробегает через узкий двор и заглядывает в будку привратника. В комнату робко и молча входят Францишек и Юзеф. За ними, так же молча, приковылял еще один пансионер. Францишек держит в руке библиотечную газету, прикрепленную к планке. Как раз в этот момент Петр дает привратнику чаевые. Тот закрывает за ним ворота и, возвращаясь в свою будку, окидывает взглядом окна здания. Встречается взглядом с Хенриком. Чаевые, видимо большие, так как привратник тепло улыбается, чего за ним вообще никогда не водится. Старик не реагирует. Он стоит у окна выпрямившись, словно генерал на параде. За воротами, на остановке, Хенрик видит Петра. Он там один. Видимо, автобус только что отошел. Петр озирается, потом садится на лавочку.

Хенрик смотрит на него, словно не в силах оторваться. А может, он просто не хочет повернуться, чтобы не выдать своего волнения. Францишек шелестит газетой. Хенрик вздрагивает, услышав его писклявый, высокий старческий голос:

– *Я специально принес вам это из библиотеки. Я ведь знаю, что вы никогда не читаете этих еженедельников. Здесь есть кое-что о нем. В колонке о зрелищах репортаж из театра.*

Хенрик отворачивается от окна. Францишек стоит около него с развернутой газетой.

– *Он выступает под псевдонимом?* – спрашивает Францишек.

Да. Моя фамилия не годится для сцены. Она слишком трудно произносится.

– *Пишут о нем,* – говорит Францишек, подсовывая страницу с репортажем. – *Он получил очень серьезную роль.*

– *Он говорил мне об этом,* – отвечает Хенрик. Он берет газету, но не заглядывает в нее.

– *Без очков я не вижу, только издали,* – говорит он.

Он не хочет спрашивать, что пишут, но, отдав газету в руки Францишека, выжидающе смотрит на него.

Францишек приближает текст к носу и начинает читать:

– *«Один актер в двух ролях». Это очень трудная задача,* – комментирует он.

– *В двух?* – повторяет Хенрик, не понимая, о чем идет речь.

– *В двух: молодого и старого. Вы ведь знаете, что он будет играть Фауста.*

Хенрик механически поддакивает. Он отворачивается от Францишека и только теперь начинает связывать. Он поддакивает сам себе и смотрит в окно. Петр все еще сидит на пустой остановке. Он сидит, склонившись, с низко опущенной головой. Старческим жестом складывает руки на коленях, потом несколько выпрямляется, пошевелив головой, как Хенрик, словно у него тесный воротничок и удушье. Он повторяет это движение несколько раз, в нескольких вариантах. Затем осматривается, не видит ли его кто-нибудь, но остановка пуста.

– *Он пришел, чтобы меня обокрасть,* – тихо говорит Хенрик.

Никто в комнате не услышал его слов»²⁹.

Составляя кинодиалог, нельзя забывать о важнейшей его функции – **действенности**. Мы помним, что сценарий пишется обычно в настоящем времени как живое, развивающееся действие, включающее, в том числе и речевой аспект. Для автора сценария важнейшим правилом становится то обстоятельство, что, с одной стороны, речь в фильме должна быть максимально **приблизжена к естественной речи**, а с другой – **она выступает неотъемлемым компонентом отдельных сцен и эпизодов, подчиненных сюжетно-композиционным задачам сценария.** «Строить кинодиалог можно, только отбирая наиболее сильные, характерные, богатые смыслом и образностью слова и выражения и претворяя их в максимально выразительную кинематографическую речь»³⁰. Важно понимать зрительную сторону кинодиалога. Что это такое? Обратимся к писательскому опыту А. Н. Толстого. В своем докладе «О драматургии» Толстой подчеркнул: **«Жест – ключ к человеческой психике».**

Сопоставляя первоначальную и окончательную редакцию комедии Гоголя «Ревизор», Толстой показывает, что в первой редакции речь персонажей однообразна, безлика, невыразительна, тогда как в окончательном варианте она становится неповторимо индивидуальной, яркой, предельно точной и выразительной. Толстой объясняет это тем, что в первой редакции

²⁹ Занусси К., Жебровский Э. Телевизионные киноновеллы. С. 91–92.

³⁰ Об основных особенностях диалога в сценарии художественного фильма см.: Зотов Н. Внутренний монолог в художественном фильме. М., 1963. С. 7, 21. (Всероссийский гос. ин-т кинематографии).

Гоголь «еще не видит этих чиновников. В окончательной редакции – увидел, вплоть до их тупых рож, склеротических глаз».

«Искусство диалога», – продолжает Толстой, – «идет от видения жеста и, разумеется, от глубокого внедрения в психику персонажа»³¹. Его вывод таков: поскольку в основе любого диалога лежит внешнее поведение персонажа, то для сценариста очень важно, во-первых, знать биографию и характеры ведущих разговор людей, а во-вторых, видеть и точно описывать их действия, вникать в подробности их внешнего облика, жестов, мимики.

Закадровый текст

По характеру организации закадровой и внутрикадровой речи сценарий, как и фильм, многопланов; по степени индивидуализации **закадрового персонажа** *закадровый текст* различается следующим образом: это **речь героя или героев за кадром, которая чередуется с синхронной их речью в кадре**. Мы легко узнаем, *кто говорит*, по особенностям фактуры речи. Большинство сценариев и фильмов строится таким образом, что когда голос персонажа «заносится» на следующий план, где этого персонажа нет, то его присутствие ощущается по репликам, т. е. голосу.

Фильм А. Тарковского «Зеркало» (1976) – это уникальный случай, когда **вся речь главного героя – закадровая**. Разновидностью закадрового текста героя является **внутренний монолог**; так, например, в фильме «Гамлет» Г. М. Козинцева мы видим Гамлета в кадре и слышим его внутреннюю речь за кадром.

Вообще, внутренний монолог – это психологический прием, давно известный в литературе, – воспроизведение речи персонажа, обращенной к самому себе и непроизносимой вслух³². Широко используется в художественных произведениях, относящихся к различным видам искусства, для того чтобы раскрыть внут-

³¹ Толстой А. Н. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. XIII. С. 365, 370.

³² Внутренний монолог (В. м.) имитирует устную речь персонажа, непосредственно рождающуюся в данный момент времени, и тем самым отражает его душевное состояние, поэтому часто имеет нелинейный характер; В. м. представляет собой поток чувств, образов, воспоминаний, в котором могут отсутствовать логика, смысловая и синтаксическая упорядоченность. Таковы, например, В. м. Родиона Раскольникова после убийства старухи и ее сестры в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» или предсмертный В. м. Анны Карениной в одноименном романе Л. Н. Толстого.

ренное состояние героя, воссоздать его внутренний мир. Анализ **внутреннего монолога как особой выразительной возможности кинодраматургии** был намечен еще С. М. Эйзенштейном в сценарии «Американской трагедии» (1930 г.; по одноименному роману Т. Драйзера). Находясь на рубеже появления звукового кино и оценивая возможности звучащего изображения, мастер писал о внутреннем монологе следующее: «*Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами <...> только такой «штурм» дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов*»³³.

Это высказывание является теоретической платформой его будущих разработок в области выразительных возможностей звукового кино, связанных с созданием новой образности, где огромная роль будет отведена передаче субъективного мира персонажей. Исследуя звуковое решение в американских сценариях Эйзенштейна, Д. Бакиров пишет: «Сценарий “Американской трагедии” можно рассматривать как ярчайший пример контрапунктического использования звука в кино. В сценарии есть лишь несколько небольших сцен и диалогов, которые решены исключительно в синхронном ключе. В основном же, почти каждый элемент работы со звуком в этом сценарии подразумевает несовпадение звука с изображением, происходит их постоянное столкновение или взаимодополнение»³⁴.

Ранее о работе Эйзенштейна писал Н. Зотов (см. его учебное пособие о внутреннем монологе в кино для студентов ВГИКа³⁵). Он показывает, как на материале работы над «Американской трагедией» Драйзера, мастер окончательно утверждается в мысли, что «подлинный материал тонфильма³⁶, конечно, – монолог»³⁷ Зотов приводит пространную выдержку из статьи Эйзенштейна «Одолжайтесь». Там, знакомя читателей с замыслом своей постановки, Эйзенштейн писал «Но не только к ситуационным заострениям и более глубокому вскрытию образов и характеров

³³ *Эйзенштейн С. М.* Монтаж. М., 2000. С. 483.

³⁴ *Бакиров Д.* Принцип контрапунктического использования звука в кино (на примере сценария «Американской трагедии» С. М. Эйзенштейна) // Звук в кино. СПб., 2019 (в печати). (Российский ин-т истории искусств.)

³⁵ *Зотов Н.* Внутренний монолог в художественном фильме. С. 6–8.

³⁶ Тонфильма – звуковой фильм.

³⁷ *Эйзенштейн С. М.* Пролетарское кино. 1932, № 17–18. С. 29.

действующих лиц приводит выбранная, казалось бы, столь “сухая” и “прописная” формула социальной трактовки. Она оказывает глубокое воздействие и на чисто формальные приемы. Так собственно благодаря ей и из нее окончательно сформулировалась концепция “внутреннего монолога” в кино, идея, с которой я ношусь уже лет шесть. Еще до того, как овладение звуком дало ей возможность действительно реализоваться. Нуждаясь <...> в чрезвычайно дифференцированной отточенности экспозиции того, что происходит внутри Клайда перед самым моментом “несчастия” с лодкой, мы увидели отчетливо, что одним показом внешних проявлений тут дела не разрешить³⁸. Арсеналом сдвигаемых бровей, катящихся глаз, прерывисто дышащей или корчащейся фигуры, каменным лицом или крупными планами

³⁸ Клайд, главный герой повествования Т. Драйзера, знакомится с Робертой Олден, и у них быстро завязывается роман, который им тщательно приходится скрывать, так как по правилам фабрики начальник не имеет права иметь отношения с подчиненными. Семья Гриффитсов не очень жалует Клайда, лишь изредка, ради приличия, приглашая его на обед или ужин. Однако с Клайдом знакомится Сондра Финчли, дочь другого богатого фабриканта, и вводит Клайда в круг «золотой молодежи», приглашая его на светские вечеринки. Клайд начинает тяготиться отношениями с Робертой, но тут выясняется, что она беременна. Попытки избавиться от ребенка при помощи лекарств не дают результата; врач, которого находит Клайд, отказывается совершать преступление <...> Проходят дни, Роберта настаивает на том, чтобы Клайд женился на ней, убеждая его, что даже если он потом бросит ее, это спасет ее от позора. Но для Клайда женитьба на Роберте означает конец всех его честолюбивых мечтаний. Случайно в газете Клайд натывается на заметку о несчастном случае на озере. Тело утонувшей девушки нашли, а молодого человека – нет. Постепенно Клайда начинает преследовать навязчивая мысль, что это идеальное разрешение дела с Робертой. Какое то время он борется с собой, но потом, обещая Роберте обвенчаться, все-таки приглашает ее съездить на дальние озера. На озере у Клайда происходит внутренняя борьба, он понимает, что ему не хватает сил совершить задуманное. Он сидит в оцепенении, но когда Роберта хочет дотронуться до Клайда, он рефлекторно отталкивает ее и нечаянно ударяет фотоаппаратом. Роберта в испуге вскакивает, и лодка, потеряв равновесие, переворачивается, ударив девушку по голове. Клайд видит выплывшую Роберту, слышит ее крики, но останавливает себя и не помогает Роберте спастись. Девушка тонет, внутренний голос убеждает Клайда в случайности произошедшего и в его собственной невиновности. (Краткая запись романа сделана Д. Бакировым.)

судорожной игры рук нам не обойтись, чтобы выявить все тонкости внутренней борьбы во всех ее нюансах ...

И аппарат скользнул “вовнутрь” Клайда. Тонально зрительно стал фиксировать лихорадочный бег мысли, перемежающийся с внешним действием, с лодкой, с девушкой, сидящей напротив, с собственными поступками. Зарождалась форма “внутреннего монолога” ... Только киностихии доступно ухватить представление полного хода мыслей взволнованного человека. Или уж если литературе, то только литературе, вышедшей за пределы своих ортодоксальных ограничений ... однако, он (*внутренний монолог*. – И. Е.), конечно, сумеет получить только на кино. Ибо только тонфильм способен реконструировать все фазы и всю специфику хода мысли. Как мысль они то шли зрительными образами. Со звуком. Синхронным или асинхронным. То как звучания. Бесформенные. Или звукообразные предметно изобразительными звуками... То вдруг чеканкой интеллектуально формулируемых слов – «интеллектуально» и бесстрастно так и произносимых. С черной пленкой бегущей безобразной зрительности. То страстной бессвязной речью. Одними существительными. Или одними глаголами. То междометиями. С зигзагами беспредметных фигур, синхронно мчащихся с ними. То бежали звукозрительные образы при полной тишине. То включались полифонией звуки. То полифонией образы. То первое и второе вместе. То вклиниваясь во внешний ход действия, то вклинивая элементы внешнего действия в себя <...> Как увлекательно прислушиваться к собственному ходу мышления, особенно в аффекте, чтобы ловить себя на том, что видишь, как что слышится <...> Каким дрожанием внутренних слов сопутствует совпадающее зрительное изображение. Каким состоянием – противоречащее. Как работает взаимоискажение... Прислушиваться и изучать, чтобы понять структурные законы и собрать их в конструкцию внутреннего монолога предельной напряженности борьбы, трагического переживания. Как увлекательно! И какой разгон для творческой изобретательности и наблюдательности»³⁹, – таковы размышления С. Эйзенштейна о новом для кино средстве создания звукозрительного образа⁴⁰.

Авторский комментарий также является разновидностью закадрового текста.

³⁹ Зотов Н. Внутренний монолог в художественном фильме. С. 27–29.

⁴⁰ Американским сценариям С. Эйзенштейна не суждено было реализоваться; вопрос о том, почему он не сделал это впоследствии, нуждается в специальном исследовании.

Правда, у него иная функция. Прежде всего, такой текст **организует** структуру сценарного повествования и является одним из его **главных содержательных элементов**. Чаще всего такой закадровый текст используется в документалистике. Однако и в игровом кинематографе он тоже присутствует. Например, в фильме «**Орфей**» режиссер и сценарист Жан Кокто сам комментирует действия своих героев за кадром.

Интересно описывает роль «закадрового» автора Владимир Персов⁴¹, звукорежиссер фильма А. Сокурова «Скорбное бесчувствие». Он говорит, что такой прием, как **авторский голос**, – далеко не нов. Обычно зрительский опыт базируется на совершенно стандартном подходе к авторскому голосу, например в фильме «**Блокада**»⁴² **некий нейтральный повествователь рассказывает о том, чего зритель не видит в кадре, помогая ему разобраться в происходящем на экране**. В «Скорбном бесчувствии» у Александра Сокурова совсем другой подход к функции закадрового голоса – это уже не голос нейтрального комментатора и даже не голос автора фильма, а **голос центрального персонажа и автора пьесы, т. е. Бернарда Шоу**. Писатель в картине несколько раз появляется в хроникальных кадрах, а в некоторых эпизодах он представлен мимолетно, как персонаж в исполнении актера (так как создатели фильма добивались не актерской игры, а портретного сходства, своеобразной маски-портрета лица великого драматурга).

И текст, который мы слышим, вроде бы никакого отношения к происходящему на экране не имеет, но этот «авторский» голос Бернарда Шоу, создает особую интонацию, расширяет пространство, в котором существуют обитатели Странного Дома⁴³.

Бернард Шоу здесь – человек из мира, окружающего Дом, но находящийся всегда рядом и даже в нем самом. Сокуров очень точно нашел нужную интонацию. Взяв иронические куски текстов из воспоминаний писателя, из его дневников, режиссер получил не комментарий, а драматичную иронию современника по отношению к трагическим событиям страшного времени Первой мировой войны, когда трудно было оставаться совершенно безучастным и нейтральным, – а ведь так пытались существовать все герои фильма. Кстати, когда «реальный» Бер-

⁴¹ *Евтеева И. В.* Формирование звуковой картины фильма (Беседа со звукорежиссером Владимиром Персовым) // Звук в кино. СПб., 2019. С. 16–55 (в печати) (Российский ин-т истории искусств).

⁴² Режиссер Михаил Ершов, киностудия «Ленфильм», 1974.

⁴³ Закадровый голос А. Сокурова.

нард Шоу первый раз появляется в отрывке из хроники, то закадровый перевод произносится Сокуровым так, что мы сразу понимаем: Шоу обращается именно к нам, зрителям фильма. Прием открыто поддерживается с помощью голосов героев картины, их реплики направлены к нему, Бернарду Шоу. Например, капитан Шотовер⁴⁴ кричит за кадром: «Бернард, где ты?»⁴⁵.

Совершенно другим по характеру и задачам представляется авторский комментарий М. И. Ромма в фильме «Обыкновенный фашизм»⁴⁶. О его работе над фильмом, как и самом фильме, написан значительный массив киноведческих исследований, поскольку картина была радикально-новаторской⁴⁷.

Написав сценарий совместно с М. Туровской и Ю. Ханютиным, М. И. Ромм за два с половиной года работы в фондах киноархивов понял, что вступает в конфликт с привычной работой режиссера со сценарием, а именно: архивные кадры изменяют течение фильма и требуют другой подачи материала об «обыкновенном», «обыденном» фашизме⁴⁸. Мы не будем здесь рассказывать историю создания документального фильма режиссером игрового кино, просто отметим особенность его авторского

⁴⁴ Капитан Шотовер – персонаж пьесы «Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу с подзаголовком «Фантазия в русском стиле на английские темы».

⁴⁵ Персов замечает: «Для меня эта картина интересна тем, что она нарушила все, что я знал до этого в кино. Раньше в фильмах все время чувствовались рамки свободы, возможной для постановщиков. Чуть влево, чуть вправо – и это воспринималось современниками как прорыв по отношению к стандартам советского кино. Но абсолютной свободы художника не было. Только здесь я ее и почувствовал. Хотя был уже готов к такому восприятию, так как раньше ощутил подобное чувство иной звуковой трактовки у Алексея Германа, поскольку на “Лапшине” я был ассистентом, и это был, несомненно, первый толчок к пониманию художественной свободы. Но это было другое, те картины, о которых идет речь, и Герман – другие. Те предыдущие я больше видел и воспринимал как зритель. И это было хорошо, так как я был ими подготовлен. А тут, когда я сам должен был делать, главным было остановиться вовремя, чтобы не “разгуляй поле” вышло. Поводов к тому было предостаточно». См.: *Евтеева И. В.* Формирование звуковой картины фильма (Беседа со звукорежиссером Владимиром Персовым) // *Звук в кино*. С. 20.

⁴⁶ Подробнее об этом фильме см. главу о неигровом кино.

⁴⁷ Год выхода фильма – 1965.

⁴⁸ См.: *Ромм М. И.* Избр. соч.: В 3 т. М., 1982. Т. 1. С. 501–503.

комментария, а также процитируем воспоминания Ромма, описывающие процесс создания закадрового текста. Необходимо иметь в виду следующее: Ромм называет *дикторским текстом* (как тогда было принято в киноведении) то, что на самом деле является *авторским комментарием*; собственно, такого рода тип комментария **открыл именно М. Ромм**:

«Пришло время дикторского текста. Трудное время. От текста требуется многое, а подступиться нелегко. Обсуждали разные варианты: может, это будет спор о фашизме? Может, два диктора? Я все тянул, не мог решиться, а пока, на рабочих просмотрах, объяснял эпизоды устно, как придет в голову. В каждый раз по-разному. Без объяснений невозможно: картина сложная, без текста просто ничего не понять. Нужна ведь еще и мысль, и философия фильма. Однажды я проговорил так всю первую серию – для своей группы. А затем – снова, для Худсовета, уже немножко по-другому. Я старался говорить так, как будто вижу эпизоды впервые, как будто и самые мысли возникают тут же, во время просмотра. Интонация приходила сама, особенно если в зале сидели свежие зрители, – тогда мне легко было беседовать с ними, рассказывать им, обращать их внимание на примечательный кадр. Мне стали советовать, чтобы я сам стал диктором и говорил бы то же самое. Однако то же самое повторить не так-то легко. Я попробовал записаться начерно, прямо в монтажной. Потом – в просмотрном зале. Текст на бумаге я не писал, а говорил как придется. Если заранее написать, то появляется актерская манера и холодок чтения. К моему голосу и манере привыкли. Привыкли и к содержанию текста. Решено было так и сопровождать картину, как я “проговорил” ее для Худсовета. Я решил импровизировать текст, каждый раз чуть-чуть меняя его».

И, наконец, дикторский текст.

От авторского комментария он отличается тем, что *индивидуальность закадрового рассказчика* тут не важна.

Повествователь-диктор ведет действие, комментируя особенности ситуаций не от своего лица, а от неких повествователей, передающих информацию (самый простой пример: от лица редакции в телевизионных передачах). В фильме Т. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» повествователь-диктор (артист Е. Копелян) задает еще и ритмико-композиционную структуру *фильма*.

При написании любого вида закадрового текста необходимо **выделять его курсивом и жирным шрифтом**.

Надпись

Драматургическая функция надписи имеет свою предысторию как в немом, так и в звуковом кино. В немом кино она заменяла речь. Постепенно, с развитием монтажа, при помощи надписи режиссеры добивались и ритмического удара, т. е. надпись становилась существенным элементом композиции.

Рассмотрим отрывок из сценария «Арсенал» классика немого кино, советского кинорежиссера и сценариста А. Довженко:

«...Поля обезображены колючей проволокой. Небо серое. Тучи низкие. Взрыв.

В хате бедность, пустота. Одинокая женщина со следами лишения на печальном лице. Руки как плети, глаза выцвели.

Снова окопы. Проволочные заграждения. Все притаилось, припало к земле. Взрыв.

Ой, было у матери три сына⁴⁹.

Двигается воинский эшелон.

На открытой платформе, в серых шинелях, небритые, усталые, спят солдаты.

В окопах передовых позиций тишина. Проволочные заграждения заволакиваются дымом.

Медленно ползет к окопам тяжелое облако ядовитого газа.

Выцвели у матери глаза от ожидания, слез и многого, о чем и рассказать невозможно, чего не выразить никакими словами. Как тихо и грустно в этой хате.

Газовое облако вползает в окоп.

Небо в дыму.

Была война.

За селом пески. Вот одинокая хата. Вернутся ли в нее сын и внуки? Или истлеют на чужих полях, под чужим небом? В безымянных братских могилах? Или разлетятся в прах на грозных минах, и следа от них не останется на земле?

На улице три женщины. У каждой свое горе. Каждая – одна. Плавно движется калекка на быстрых костылях, а за калеккою семенил босыми ножками ребенок.

Скучающий стражник подходит к одной из женщин, окаменевший у ворот в раздумье. Подошел, постоял, потрогал иссохшие груди и пошел прочь. Женщина стражника не заметила.

Нет у матери трех сыновей...»

Здесь надпись вплетена в текст ремарки как художественный элемент, усиливающий трагическую атмосферу, переданную пластически.

⁴⁹ Курсивом в тексте сценария выделены надписи.

Надпись может работать и как элемент внутри плана. Таковы, например, записка или текст письма.

В современном звуковом кино надпись используется в прологе для краткого ввода в фабулу картины либо в эпилоге в качестве уточнения, что стало с персонажем после окончания основного действия фильма.

Надпись может выполнять также и направляющую функцию, имеющую двойственный характер: 1) определение путей, по которым будет развиваться повествование, – сюжетных линий; 2) определение поступков персонажей. Например, в фильме Джима Джармуша «Пес-призрак, или Путь самурая» (1999) цитаты (надписи) из кодекса чести самураев «Хакагурэ» направляют движение *событийной (фабульной) линии действий* персонажей. Главный герой – Пес-призрак – исповедует принципы поведения японских воинов в пространстве американского города: он служит своему господину, спасшему его жизнь. Приведем надпись из этого фильма: **«Не забывать своего господина – вот один из фундаментальных догматов для вассала».**

Сразу за надписью мы видим мафиози Луи, и следующее действие происходит уже в его квартире. Так, при помощи надписи, режиссер говорит зрителю о взаимоотношениях Пса-призрака и Луи (вассал – господин) и переносит действие в другое место⁵⁰.

Надпись всегда является как средством композиционной организации материала, так и выражением авторской трактовки изображаемых событий. **Надпись в сценарии выделяется особым шрифтом, тип которого уточняется в сноске.**

1.6. Деталь как выразительное средство сценариста

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

Как писал Стендаль, «всякое художественное произведение есть вымысел, но вымысел может быть убедителен лишь тогда, когда он достоверен в подробностях»⁵¹.

⁵⁰ См.: Гусев А. О. Активные элементы композиции как фактор обновления кинодраматургии в авторском кинематографе второй половины XX века: Дис. <...> канд. иск. СПб., 2017. С. 136 (Рос. ин т истории искусств).

⁵¹ Цит. по: Хитрук Ф. С. Профессия – аниматор: В 2 т. М., 2007. Т. 1. С. 108.

В отличие от принятого в режиссерском сценарии понятие **деталь в литературном сценарии** определяется как укрупнение лица или предмета, **несущее драматическую нагрузку**. Кинематографистам как таковым надо учитывать то обстоятельство, что кино – искусство подробного рассматривания. Однако «не надо засыпать экран подробностями, к вещам на экране надо относиться с уважением: они должны быть реальны, весомы, графически организованы и через это сюжетно оформлены»⁵².

В. Шкловский, разбирая экранизацию «Алых парусов» режиссера А. Птушко, замечает, что повесть Александра Грина имеет два истока. Это парус, «окрашенный» зарей, и паруса игрушечной лодки, сделанные Лонгренем, отцом Ассоль, из обрезков ткани, шедшей на обивку скамеек нарядных игрушек-яхт. Море приближено в феерии Грина игрушками, которые в то же время подготавливают кульминацию рассказа – появлению корабля с алыми парусами.

«...Александр Грин написал повесть об алых парусах, о молодом человеке, который услышал, что живет на далеком берегу девушка, верящая в сказку, в добро, в то, что паруса над кораблем останутся алыми и при полном солнце, что поэзия закрепится в мире, что люди станут добры, великодушны»⁵³. Как мы видим, замысел сочинения Грина строится на использовании драматической функции детали.

Аниматор и режиссер Федор Хитрук писал: «В каждой сцене я старался находить **деталь** (выделено мной. – *И. Е.*), подчеркивающую состояние персонажа, его характер. Пусть даже эта деталь не связана напрямую с содержанием – важно, чтобы она запомнилась. Через нее может запомниться сама сцена и, в конечном итоге, весь фильм»⁵⁴.

В книге кинорежиссера и драматурга Александра Митты «Между Адом и Раем» есть выразительная глава, посвященная «работе» детали в построении сценария. Он дал собственную классификацию различных ее аспектов, вовлеченных в сюжетное развитие общей идеи. Вослед А. Митте перечислим их и попытаемся в них разобраться.

1. **Деталь, создающая перипетию**⁵⁵, или **функциональная деталь**, – это предмет, который находится в центре внимания не только эпизода, но и целого фильма и является поводом к дей-

⁵² Шкловский В. Б. Конфликт и его развитие в кинопроизведении // Шкловский В. Б. За 60 лет: Работы о кино. М., 1985. С. 464.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Хитрук Ф. С. Профессия – аниматор. Т. 1. С. 96.

⁵⁵ См. примеч. 12.

ствию (подвески королевы из «Трех мушкетеров» А. Дюма, платок Дездемоны из трагедии В. Шекспира «Отелло»).

2. Деталь – как **предмет, который находится в активном взаимодействии с актером**, помогает выстраивать характер персонажа (тросточка Чарли Чаплина, монокль барона у Ж. Ренуара).

3. Деталь – как **часть, по которой зритель может догадаться о том, что происходит в целом**. В «Броненосце “Потемкин”» «схватили ненавистных офицеров и тащат их на вытянутых руках, чтобы выбросить за борт. Это снято на общем плане, мы не угадываем конкретных персонажей и видим только возбужденные массы людей. Затем мы видим, как, зацепившись за перила, качается пенсне корабельного врача. По этой детали мы догадываемся, что доктора выбросили за борт. В фильме “Гражданин Кейн” супруги сидят за столом во время обеда и ведут светскую беседу. Но с каждой репликой персонажей меняется их одежда, и по этой детали мы понимаем, что вся жизнь этих людей стала бессмысленным и однообразным ритуалом. Сцена снята на общих планах, но изменение деталей одежды, хотя и занимает малую часть кадра, притягивает к себе внимание и заставляет активно работать наше воображение»⁵⁶.

4. **Деталь-персонаж** – предмет, который одушевляется, и на него переносятся человеческие функции (шинель Акакия Акакиевича из одноименной повести Н. В. Гоголя, красный воздушный шарик в фильме А. Ла Мориса «Красный шар»).

5. **Деталь, создающая настроение** (в «Амаркорде» Ф. Феллини – павлин, распутивший хвост в конце панорамы, показывающей заснеженную, слякотную улицу).

Для построения сценария все виды деталей важны, однако исключительная роль отводится **функциональной детали**.

Четкую характеристику такой **активной** (т. е. работающей) детали дал А. П. Чехов в известной формуле: «Если в первом акте на сцене висит ружье, в последнем оно должно выстрелить»⁵⁷.

⁵⁶ *Митта А.* Энергия деталей // Кино между раем и адом. М., 1999. С. 349–449.

⁵⁷ Этот принцип неоднократно встречается в переписке А. П. Чехова с некоторыми вариациями: «Если вы говорите в первой главе, что на стене висит ружье, во второй или третьей главе оно должно непременно выстрелить. А если не будет стрелять, не должно и висеть». Письмо Чехова А. С. Лазареву от 1 ноября 1889 г.; «Если вы в первом акте повесили на стену пистолет, то в последнем он должен выстрелить. Иначе – не вешайте его» (И. Я. Гурлянд. Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство, 1904, № 28, 11 июля. С. 521).

Эта конструктивная формула для активизации всех компонентов драмы работает, как мы видим, и в кинематографе.

Такая деталь имеет свой облик, вокруг которого строится действие.

Например, дипломная работа Ираклия Квирикадзе «**Кувшин**» (сценарий Реваза Габриадзе по рассказу Луиджи Пиранделло) строится именно на такой **функциональной детали**.

«Кувшин» – это забавная история о человеке, который для починки громадного **кувшина**, предназначенного для сбора урожая, залез в него через отколовшуюся часть, отремонтировал – и не смог выбраться, так как хозяин не хотел разбивать **кувшин**, а горлышко оказалось на редкость узким. Бедный мастер просидел там три дня, вызывая разные чувства у односельчан, милиции, пока не «осквернил» двор хозяина.

В этом фильме кувшин является и **функциональной деталью** (основой для выяснения отношений между жадным самодуром-хозяином и недотепой-мастером), а также и **деталью-персонажем**. Благодаря такой ситуации фильм прочитывается как притча о человеке, которого в буквальном смысле **съедает вещь**.

Как замечает А. Митта, функциональная деталь не нуждается в тщательной проработке. Ее задача **просто актуализировать драматический конфликт**, в данном случае – оппозицию **собственность – человек**.

Понятно, что деталь не сработает сама по себе; чтобы она сработала, сценарист должен **поставить ее в резкую, хорошо очерченную драматическую ситуацию**. Проследим это на примере фантастического рассказа Рэя Брэдбери «Улыбка».

Действие происходит на излете цивилизации, когда нет искусства и сожжение книг становится праздником, когда озлобленные люди выстраиваются в очередь, чтобы разорвать в клочья «Мону Лизу» Леонардо да Винчи. Они обвиняют цивилизацию в своем жалком теперешнем существовании, и, протестуя, уничтожают ее ценности. Однако герой рассказа, мальчик Том, оказывается единственным, кто способен противостоять коллективному безумию. Том не может плюнуть на картину. Он подбирает клочок холста, и будет помнить эту картину всегда, ибо ему явилась сама Красота.

В этом рассказе есть **функциональная деталь – картина**, вокруг которой кипят страсти бездуховного человечества. Есть и **деталь-персонаж** – кусок холста, сохраненного Томом, та самая **улыбка**, которая дает надежду, что красота возродит мир. Небезынтересно проследить, как за счет **подробностей** (в отличие от деталей, **подробности** не несут фабульной нагрузки, их

задача более проста и конкретна – дать **яркий образ происходящего действия**)⁵⁸ Брэдбери описывает пребывание в очереди.

«...Впереди кто-то продавал горячий кофе в *треснувших чашках*. Поглядев туда, Том увидел маленький жаркий костер и *бурлящее варево в ржавой кастрюле*. Это был ненастоящий кофе. Его заварили из каких-то ягод, собранных на лугах за городом, и продавали по пенни чашка, согреть желудок, но мало кто покупал, мало кому это было по карману.

Том устремил взгляд туда, где очередь пропадала за *разваленной взрывом каменной стеной*.

– Говорят, она улыбается, – сказал мальчик.

– Ага, улыбается, – ответил Григсби.

– Говорят, она сделана из краски и холста.

– Точно. Потому-то и сдается мне, что она не подлинная.

Та, настоящая, я слышал, была на доске нарисована, в незапамятные времена.

– Говорят, ей четыреста лет.

– Если не больше. Коли уж на то пошло, никому не известно, какой сейчас год.

– Две тысячи шестьдесят первый!

– Верно, так говорят, парень, говорят. Брежут. А может, трехтысячный! Или пятидесятилетний! Почему мы можем знать? Сколько времени одна сплошная катавасия была... И достались нам только рожки да ножки.

Они шаркали ногами, медленно продвигаясь вперед по холодным камням мостовой.

– Скоро мы ее увидим? – уныло протянул Том.

– Еще несколько минут, не больше. Они огородили ее, повесили *на четырех латунных столбиках бархатную веревку*, все честь по чести, чтобы люди не подходили слишком близко.

И учти, Том, никаких камней, они запретили бросать в нее камни.

– Ладно, сэр.

Солнце поднималось все выше по небосводу, неся тепло, и мужчины сбросили с себя *измазанные дерюги и грязные шляпы*.

– А зачем мы все тут собрались? – спросил, подумав, Том.

– Почему мы должны плевать?

Григсби и не взглянул на него, он смотрел на солнце, соображая, который час.

⁵⁸ В тексте подробности выделим курсивом.

– Э, Том, причин уйма.

Он рассеянно протянул руку *к карману, которого уже давно не было, за несуществующей сигаретой*. Том видел это движение миллион раз.

– Тут все дело в ненависти, ненависти ко всему, что связано с Прошлым. Ответь-ка ты мне, как мы дошли до такого состояния? Города – груды развалин, дороги от бомбежек – словно пила, вверх-вниз, поля по ночам светятся, радиоактивные...

Вот и скажи, Том, что это, если не последняя подлость?»

Из этого отрывка хорошо видно, как писатель отбирает точные *подробности* для описания атмосферы, царящей в очереди.

Пример образной детали можно найти и в повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат». Начало и конец повести закольцованы такой – тщательно разработанной – *деталью*, как **репейник**.

Начало: «...Я возвращался домой полями. Была самая середина лета. Луга убрали, и только собирались косить рожь...» Далее Толстой рассказывает о том, как его герой стал собирать букет из полевых цветов и задумал украсить их репейником. Не получилось: репей был красивым, но колючим и жилистым – только изломал и исковеркал цветок, да и руки все исколол. «... Какая, однако, энергия и сила жизни, – подумал я, вспоминая те усилия, с которыми отрывал цветок. – Как он усиленно защищал и дорого продал свою жизнь. <...> И мне вспомнилась одна давнишняя кавказская история, часть которой я видел, часть слышал от очевидцев, а часть вообразил себе...»⁵⁹.

И далее Толстой рассказывает о жизни и смерти Хаджи-Мурата и **заканчивает** повесть так: «...Вот эту-то смерть и напомнил мне раздавленный репей среди вспаханного поля...»⁶⁰.

Раздавленный репей напомнил автору-повествователю целую историю, целую жизнь, полную борьбы и драматизма. Так выразительная **деталь-метафора** дала прочтение всей истории.

Поэтому работа над ремаркой – это не **просто описание действий персонажа, а мощное средство в воспроизведении среды и обстановки**, которое выражено, в том числе, в **выразительных деталях сценария**.

Итак, в кино детали не случайные подробности предметной обстановки; **в кино детали работают**⁶¹.

⁵⁹ Толстой Л. Н. Хаджи-Мурат // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 14. С. 15–16.

⁶⁰ Там же. С. 129.

⁶¹ Наличие в кадре инертных деталей ослабляет внимание зрителя и тормозит действие.

1.7. Основные категории кинодраматургии. Фабула и сюжет

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

Эти категории кинодраматургии являются центральными, их переплетения так или иначе воплощают замысел автора киносценария.

Если **фабула** и **сюжет** – это понятия, касающиеся жанрово-осмысленного построения истории в кино, то категория **композиции** целиком направлена на со-размещение своих элементов – **планов, сцен, эпизодов**, – в общее целое.

Фабула всегда связана с тем, что происходит или уже произошло, – с **событием**. Она и определяется как **состав событий произведения в их логической последовательности или причинно-следственной связи**⁶².

Вектор времени в фабуле устремлен от начала к бесконечности. Фабулу всегда можно «вычислить» из сцепления различных мотивов и психологических раздумий героев, поставив вопрос: а что, собственно, произошло? Так, в сложных сцеплениях фильма Андрея Тарковского «Зеркало», где герой фильма, Алексей, переживает космическое просветление души, вспоминая отдельные эпизоды жизни, связанные с военным детством, уходом из семьи отца, его отношений с матерью, женой и сыном, – эта сложная исповедь главного героя пересказывается довольно просто **в слое фабулы**.

И тогда получается, что все действие в квартире Алексея, спроецированное, «выпрямленное» в **настоящее время**, уместится в простой записи: Алексея разбудил звонок матери, с которой он долгое время не виделся; мать сообщила о смерти своей давней подруги Лизы; затем к герою пришла жена с сыном Игнатом. Жена просит оставить у него мальчика, пока делают ремонт у нее дома. Далее мальчик остается один в квартире отца, читает письмо Пушкина к Чаадаеву. Потом приходит его

⁶² «Под фабулой мы разумеем отражение динамики действительности в форме последовательно развертывающихся в произведении событий, действий, поступков, внутренне объединенных причинно-временной связью и образующих известное единство», – писал Б. Михайловский в книге «Драматургия Горького эпохи первой русской революции». М., 1955. С. 321.

бабушка, которую внук не узнает, звонит Алексей, спрашивая, как там себя ведет его сын, и рассказывает о своей первой любви. Затем Игнат уходит с матерью, а герой погибает.

Заметим, что краткий пересказ фабулы **не дает почти никакого представления об этой картине**. Действительно, пересказ событийного ряда здесь не самое важное. **Сюжет**, благодаря которому действие выстраивается как развитие **внутреннего драматического конфликта**, куда важнее.

Итак, говоря о сюжете, мы больше всего затрагиваем проблемы построения драматического конфликта.

Драматический конфликт – это основа **сюжетного построения**, столкновение противоречий, составляющее художественное единство и передающее авторскую мысль. Это система отношений между героями в процессе развития внешнего и внутреннего действия, единство взаимосвязей персонажей, данное в движении, столкновении. На этом определении (с небольшими расхождениями) сходятся многие отечественные исследователи кинодраматургии: В. Демин, В. Фомин, Л. Нехорошев. Для нас важно отметить, что несложная «формула» соотношения триединства **фабулы, сюжета и композиции** определяет построение любого сценария и фильма.

Сначала рассмотрим классическую жанровую форму построения действия – **драматическую**. В начале любого такого сценария лежит **драматическое событие**.

Драматическим событием мы называем не всякий факт, случай или происшествие, а событие, которое приводит к нарушению повседневных, привычных связей изображаемых характеров, выводит героев драмы из состояния жизненного равновесия и побуждает к активным, целеустремленным действиям⁶³.

Так, **драматическим событием** для персонажей фильма К. Занусси «Роль» является приезд сына Хенрика, Петра, в дом престарелых. Для Гамлета из одноименной трагедии У. Шекспира центральным драматическим событием становится явление Призрака его отца. Для Джельсомины, героини фильма Ф. Феллини «Дорога», таким событием становится приезд в их бедную семью циркача Дзампано: с этих пор Джельсомина будет заменять ему умершую в дороге сестру – выступать с ним, готовить ему еду и т. д.

Драматическое событие может быть как внешним явлением (стихийное бедствие, война, предательство, смерть близкого

⁶³ Подробнее см.: *Крючечников Н.* Сюжет и композиция фильма. М., 1976. (Всероссийский гос. ин-т кинематографии.)

человека и т. п.), так и явлением внутренним (психологическое потрясение героя, встреча с новым лицом или группой лиц, влияющих на его судьбу).

Так, в фильме «**Земляничная поляна**» И. Бергмана старый профессор Берг должен ехать за престижной премией, а герой Ф. Феллини «**Восемь с половиной**», Гуидо, поставлен в жесткие временные рамки для создания будущего фильма; оба героя **переживают эти события как внутренний конфликт**. Для Ежика из анимационного фильма Ю. Норштейна «**Ежик в тумане**» драматическим событием будет его «встреча» с таинственным туманом.

Важно подчеркнуть, что **драматическое событие выводит героев из спокойного состояния**, а **драматическая ситуация** образуется из стечения обстоятельств, в которые они попадают.

Хенрик пробует отгадать причины внезапно проявившейся сердечности своего сына. Отец в начале истории уверен, что Петр приехал, чтобы его обокрасть («**Роль**»).

Гамлет раздумывает, как проверить слова Призрака, действительно ли его дядя Клавдий, взявший после смерти отца корону Дании и женившийся на его матери, прелюбодей и убийца? («**Гамлет**»)

Как вести себя «маленькой дурочке» – артистке с нежной душой Джельсомине с бесчувственным циркачом Дзампано? («**Дорога**»)

Старый профессор Берг, очутившись на земляничной поляне своей юности, переживает странное состояние, заключающееся в столкновении собственного эгоистического характера с яркими жизнелюбивыми впечатлениями – ожившими воспоминаниями своей молодости («**Земляничная поляна**»).

Поэтому нужно подчеркнуть, что **драматическая ситуация** всегда имеет **две стороны – субъективную**, связанную с индивидуальными чертами, личностью персонажа, и **объективную** – отражающую жизненные противоречия, окружающие героя и влияющие на его судьбу. Виктор Шкловский, исследуя природу драматического конфликта, писал: «**Конфликт иногда выражается в самом названии произведения: у Тургенева – “Отцы и дети”, у Толстого – “Война и мир”**». Часто конфликт осложнен тем, что даются параллельные действия, параллельные судьбы, разным способом сопряженные»⁶⁴. Бесконфликтных произведе-

⁶⁴ Шкловский В. Б. Конфликт и его развитие в кинопроизведении // Шкловский В. Б. За 60 лет: Работы о кино. С. 442.

ний нет, просто сам характер конфликта может иметь разную природу и может быть выражен различными художественными средствами.

Киновед Анри Вартанов, отдавая должное трудам ученого и называя его одним из основных исследователей проблем сюжета как в области литературной, так и кинематографической, замечал: «Виктор Шкловский, говоря о “развертывании сюжета”, призывал строго разграничивать понятия сюжета и фабулы. Фабулой он называл пересказ событий, описываемых автором, пересказ, сделанный во временной и логической последовательности, соответствующей тому, как это могло происходить в действительности.

Сюжетом же в таком случае становились те же события, но расположенные – в соответствии с замыслом автора, с жанром произведения и его особенностью – в конкретной художественной ткани»⁶⁵.

Основные элементы сюжетного действия

При самом различном расположении материала сценарист сталкивается со сходными задачами: **обрисовать место, время, обстоятельства действия, показать главных действующих лиц, ввести в самое существо коллизии – борьбы героев как с жизненными обстоятельствами, так и их внутренней борьбы, а также возникающих по ходу действия коллизий (самого разного рода); одним словом, погрузиться в атмосферу драматического конфликта.**

Другими словами, каждый автор киносценария обдумывает начало, середину и конец своего произведения, располагает их в пространстве и времени будущего фильма.

Основными элементами, драматическими узлами сюжетного действия являются **экспозиция, завязка, развитие действия, его кульминация и финал.** В некоторых произведениях используются внесюжетные элементы: **пролог** (предшествует действию сценария) и **эпилог** (послесловие к уже закончившейся истории). Часто в фильмах роль пролога и эпилога выполняют надписи: в них рассказывается, что произошло с основными героями до или после главных событий.

⁶⁵ *Вартанов Ан.* Прямые и косвенные пути разработки сюжета // Вопросы кинодраматургии: Сб. статей / Под ред. И. В. Вайсфельда. М., 1962. Вып. 4. С. 149–150.

Экспозиция – это, как правило, **начало** фильма, один эпизод либо несколько. Напомним, что эпизод является элементом композиции, построенной на определенной коллизии. В свою очередь, коллизии – это этапы развития драматического конфликта, обозначающие, помимо места и времени действия, цепь основных событий, в которых участвуют персонажи фильма. Продолжительность экспозиции зависит от жанра и стиля будущего фильма, и от наличия в сценарии большого или малого количества персонажей и событий. Если их много, то речь идет о **развернутой экспозиции**, присущей **эпическим произведениям**; если перед нами **драматическая** история, то времени «зависать» в экспозиции нет. В **лирических произведениях**, где временной вектор развернут от настоящего времени до его бесконечных параллелей с прошлым и будущим, – экспозиция может быть очень длинной.

Экспозиция в кинематографе, как правило, содержит множество подробностей. Однако это не означает, что чем больше подробностей, тем лучше она построена. Необходимо задерживать внимание зрителя на главном, поскольку **экспозиция в кино** – это не набор иллюстраций, предшествующих событиям, а **сами события, подготавливающие начало конфликта**. Уже обладающий сведениями о месте, времени, обстановке действия зритель наблюдает за поступками героев, ведущими непосредственно к **основному конфликту**.

Для энергичного включения в сущность событий в кинематографе широко используют выразительную деталь, надпись, закадровый комментарий. Например, глубоко трагический фильм А. Тарковского **«Иваново детство»** начинается с солнечного пейзажа, смеющегося летящего мальчика...

Надпись часто оказывается весьма экономичным информационным средством экспозиции, а избежать прямой информации в первых вступительных кадрах удастся не всегда.

Так, в фильме А. Тарковского **«Сталкер»** повествование начинается с надписи – здесь текст воспринимается как органичная часть действия. И этого вполне достаточно, чтобы не растягивать действие в кадре, объясняя, что произошло и что такое Зона, и кто такие Сталкеры.

Обычно драматическое событие и драматическая ситуация разворачиваются в экспозиции, подготавливая следующий элемент сюжетного действия – завязку.

Завязка, как правило, – это **начало драматического действия, конфликта, первое столкновение героев**, выяснение их принципиальных разногласий.

В короткометражных фильмах экспозиция и завязка занимают немного времени. Они могут даже совпадать, т. е. один и тот же эпизод может быть одновременно и экспозицией, и завязкой. Когда зритель получил некоторое представление о происходящем и стал ориентироваться в обстановке и времени действия, тогда происходит включение в **драматическую ситуацию**. Это начало центрального драматического конфликта и есть так называемая завязка. Нужно подчеркнуть, что **завязка** не всегда решается в одной сцене.

Для сценариста важно понимать, что элементы сюжетного действия – или развития драматического конфликта в разных жанрах кино – «ведут себя» по-разному.

Во-первых, надо знать, какой вид драматического конфликта ведет действие. Так как и драматическое событие, и драматический конфликт **бывают внешними и внутренними**.

Если **стремительно развивается событийная канва**, если герои втянуты в бурные страсти, то, как правило, это конфликт **внешнего действия**. Здесь действуют герои детектива, вестерна, мелодрамы, любой развлекательной комедии.

Если герои или главный герой «повернуты очами своими в душу» (Шекспир, «Гамлет») и переживают так или иначе **сокровенные моменты жизни**, то **драматический конфликт – внутренний**. Из этого типа конфликта проистекает и зависимость длины эпизодов экспозиции-завязки. Чем действие стремительней, тем быстрее должны мы в него погрузиться, не обращая существенного внимания на сокровенный мир персонажей: это привилегия внутреннего конфликта.

После завязки следуют **эпизоды развития и нарастания действия**.

Как правило, в столкновения и споры основных персонажей включаются новые действующие лица. Одни помогают главным героям, другие им мешают. Количество персонажей может и не меняться, но тогда **обостряются отношения, действие усложняется и порой приводит к неожиданным переменам в положении действующих лиц, новым перипетиям**.

Выстраивая сюжет, нужно понимать определяющую **роль мотивов в организации повествования**. Каждый персонаж сценария и фильма имеет свои мотивы поведения, что позволяет автору сценария, помимо основного действия, развивать также и его ответвления (сюжетные линии).

Мотив Сталкера в символично-философском фильме-притче А. Тарковского – **водить в Зону больные души** в надежде, что кто-нибудь из них дойдет до заветной комнаты и очистится. Мотив Писателя – **идти в Зону за талантом, так как исписался**.

Мотив Профессора – **уничтожить** Зону и Комнату как таящие опасность для человечества. Сталкер вместе с Зоной испытывает Писателя и Профессора, для того чтобы понять, кого он ведет. Бросая гайки с веревочками, он прощупывает, примет ли Зона его спутников. В результате никто в Комнату не входит, так как там исполняются не просто желания, а **заветные** желания. Объясняя этот феномен, Сталкер приводит пример из жизни другого Сталкера – Дикобраза. Он пошел в комнату вымалывать жизнь умершему брату – и внезапно обогатился; узнав же свою сущность (жадность), – повесился.

Приведем другой пример – из сценария «Роль» К. Занусси. Мотив прихода Петра в дом престарелых – **назначение его на роль Фауста**. Петр наблюдает за отцом, чтобы сыграть роль старика – перенять его манеры и пр. Исследователь кинодраматургии Николай Крючечников говорит о мотивах, на основе которых разрабатываются сюжетные линии: эти линии определяются поступками действующих лиц, обусловленных, в свою очередь, **внешними мотивами** – прежде всего это обстановка, окружающая героев, – либо **обстоятельствами**, в которых они действуют. Но поведение героев зависит не только от обстановки, но и от их внутренних качеств. Гамлет и Лаэрт находятся в сходной ситуации: у обоих убиты отцы, однако мстят они совершенно по-разному, ввиду различных (и даже противоположных) характеров этих персонажей. Лаэрт готов ринуться в бой, даже путем взятия власти в Эльсиноре, в отличие от сомневающегося в своих поступках, рефлексирующего Гамлета.

Таким образом, мотивы, идущие от характеров действующих лиц, называют **внутренними или психологическими**⁶⁶.

Эти мотивы ведут героев и обостряют их взаимоотношения в различных перипетиях **развития действия**. В «Гамлете» именно в эпизодах развития действия скрещиваются все мотивы главных персонажей: Гамлета и Клавдия, Гертруды и Офелии, Лаэрта и Полония, Розенкранца, Гильденстерна и Горацио...

Нужно отметить, что сценарист-драматург опирается в своей работе над сюжетом не на любые возможные в жизни мотивы, а выбирает те из них, которые послужат источниками последующих событий. В мотивировках содержатся лишь предпосылки дальнейшей борьбы, но не ее результат⁶⁷. Кроме **предварительных мотивов**, в драматургии различают еще и **последующие**.

⁶⁶ Крючечников Н. Сюжет киносценария. М., 1963. С. 4 (Всероссийский гос. ин-т кинематографии).

⁶⁷ Там же. С. 11.

Характерный пример последующих мотивов можно найти в сценарии «Роль» К. Занусси. На всем протяжении сценария мы имеем дело с последующей мотивировкой поведения Хенрика: он уверен, что сын пришел, чтобы обокрасть его. Перед нами пример того, как поведение персонажа, кажущееся вначале психологически неоправданным, получает свое обоснование в ходе дальнейшего развития действия. При этом используются как непосредственные, т. е. относящиеся к личности героя, мотивировки, так и косвенные, не имеющие прямого отношения к его поступкам (например, газета, которую с радостью приносит ему Франтишек, где написано, что Петр будет играть одного человека в старости и молодости – Фауста).

В фильме Г. Козинцева «Гамлет» – предварительные и последующие мотивировки ярко выражены в эпизоде с флейтой. После сцены с «Мышеловкой» Гамлет просит своих друзей Розенкранца и Гильденстерна сыграть на флейте. Они отказываются, так как не умеют: Гамлет в их глазах безумен. Однако поведение Гамлета психологически оправданно. Объяснение его действий можно искать и в предваряющих эту сцену кадрах. Клавдий воспринял театральное представление Гамлета как прямое обвинение в убийстве брата. Но можно найти мотив поведения Гамлета и в последующем действии. Гамлет готов мстить за отца. Поэтому здравомыслие, а не безумие руководит им в диалоге с Гильденстерном. Гамлет предлагает ему прекратить манипулировать им, как если бы он был флейтой, а тот музыкантом: *«Что ж вы думаете, со мной это легче, чем с флейтой? Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя»*.

Итак, мы разобрали различные виды мотивировок, проявляющихся в сюжетном развитии действия, в том числе **прямых и косвенных, предварительных и последующих**, – это первый из трех элементов развития сюжета. Мы увидели, что сюжетные связи могут принимать самые разнообразные формы, – как вполне зримых, лежащих на поверхности событий (месть Лаэрта), так и событий, сокрытых в повествовании, соотносимых с авторским замыслом и авторской логикой развертывания действия (месть Гамлета).

Следующий элемент развития сюжета – это **момент наибольшего напряжения действия**, наивысшего накала во взаимоотношениях главных действующих лиц, или, как писали раньше, решительного столкновения. Этот элемент сюжета называется **кульминация**. В «Гамлете» – это сцена дуэли Лаэрта с Гамлетом; в фильме «Дорога» – место, когда Дзампано слышит напев умершей Джельсомины из уст женщины, развешивающей бе-

лье; в «Сталкере» – это эпизод исповеди жены главного героя; в «Роли» – момент прозрения отца: к его несчастью, сын приходил, чтобы отобрать последнее.

Наконец, третий и последний элемент развития сюжета – завершение действия либо одним эпизодом, либо несколькими. Герои подводят итоги своих тяжб, их устремления либо счастливо разрешаются, либо приводят к краху. В драматургии это называется **финал, или развязка**.

Важно подчеркнуть, что понятия **сюжета, фабулы и композиции, или область сюжетно-композиционных связей** (в практике они обычно воспринимаются как единое целое), не тождественны. Обратимся к фундаментальному труду ленинградских ученых – «Поэтика кино», изданному на заре развития киноискусства, в 1927 г. В статье «Об основах кино» писатель, литературовед, сценарист и кинокритик Ю. Н. Тынянов отмечал:

«Понятие сюжета не покрывается понятием фабулы. Сюжет может быть эксцентричен по отношению к фабуле. Здесь в этих отношениях сюжета и фабулы возможны несколько типов:

1. Сюжет опирается главным образом на фабулу, на семантику действия. Здесь особую важность приобретает распределение фабульных линий, причем одна линия тормозит другую – и этим самым двигает сюжет <...>

2. Сюжет развивается мимо фабулы. При этом фабула загадана, причем загадка и разгадка только мотивируют развитие сюжета – разгадка может быть и не дана. Сюжет при этом переносится на членение и спайку частей речевого материала вне фабулы. Фабула не дана, вместо нее пружинит и ведет “искание фабулы”, как ее эквивалент, заместитель. <...> “Ища фабулы”, читатель производит сцепку и членение отдельных частей, связанных между собою только стилистически (или самой общей мотивировкой – например, единством места или времени).

Совершенно ясно, что в последнем типе выступает в качестве главного сюжетного двигателя – **с т и л ь**, стилевые соотношения связываемых между собой кусков»⁶⁸.

Исходя из сказанного, автор статьи заключил, что «будущее изучение сюжета в кино зависит от изучения его стиля и особенностей его материала»⁶⁹. Стил, по мнению формалистов, явился основой специфики кинематографа и стал важнейшей

⁶⁸ См.: Тынянов Ю. Об основах кино // Поэтика кино: Перечитывая «Поэтику кино». С. 54–55.

⁶⁹ Там же. С. 57.

характеристикой киноповествования. Другой важный вывод Тынянова – мысль о том, что жанры кино могут быть определены отношением сюжета к фабуле.

Говоря о значении композиции, В. Б. Шкловский, практик и теоретик кино, в статье «Поэзия и проза в кинематографии» указывал: «Отдельные конструктивные стороны явления искусства отличаются друг от друга качественно, но эта качественность имеет под собой количественное обоснование, и мы можем неприметно из одной области переходить в другую. Основное построение сюжета сводится к планировке смысловых величин. Мы берем два противоречивых бытовых положения и разрешаем их третьим, или мы берем две смысловых величины и создаем из них параллелизм, или, наконец, мы берем несколько смысловых величин и располагаем их в ступенчатом порядке. Но обычное основание сюжета – фабула, т. е. какое-то бытовое положение, но бытовое положение – только частный случай смысловой конструкции, и мы можем создать из одного романа – “роман тайн” не путем изменения фабулы, а путем простой перестановки слагаемых: путем конца, поставленного сначала, или более сложной перестановки частей. Так сделаны “Метель” и “Выстрел” Пушкина. Таким образом, величины, которые можно назвать бытовыми, смысловые величины – величины положения – и чисто формальные моменты могут заменяться одни другими и переходить одни в другие»⁷⁰.

По Шкловскому, смысл произведения может быть представлен зрителю не только как комбинация бытовых положений (фабульный уровень), но и чисто композиционными средствами. При этом **композиционная величина способна оказаться по своему значению равной (фабульной) в изложении истории.**

Рассуждая о специфике времени в кино, Б. М. Эйхенбаум выделил важную характерную особенность киноповествования: «В кино – одновременность есть та же последовательность, только проведенная путем скрещивания параллелей (я говорю нарочно так, вопреки геометрическому понятию параллелей). Одна последовательность прерывается для того, чтобы продолжаться на другом материале. Это и дает возможность не только создавать иллюзию непрерывности, но и разнообразно строить самое время – тем более что оно связано и с пространством»⁷¹.

⁷⁰ Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино: Перечитывая «Поэтику кино». С. 90.

⁷¹ Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино: Перечитывая «Поэтику кино». С. 28.

Необходимо отметить, что концепции ленинградских ученых, во-первых, отражают опыт немого кино; во-вторых, тесно связаны с литературоцентристской позицией формалистов, их опорой на богатый опыт и методологию литературоведения, а также с основной целью этой группы исследователей – изучением морфологии художественного текста.

Теоретические разработки ученых ленинградской формальной школы не только оказали сильное влияние на дальнейшее развитие отечественного киноведения. Они стали основой для многих исследований в области драматургии и композиции кино.

Таким образом, в практике и теории кинематографа двадцатых годов разрабатывалось нелинейное повествование. Именно в этот период осваивались способы передачи на экране снов, ассоциаций, воспоминаний и, соответственно, субъективного времени и пространства автора или героев фильма.

Фабульный и бесфабульный сюжеты

Как мы отмечали, **взаимодействие фабулы, сюжета и композиции** подробно изучил Виктор Демин в середине 1960-х гг. Эта тема стала предметом его диссертационного исследования и отразилась в книге «Фильм без интриги»⁷².

Задумываясь над тем, является ли **экспозиция** средством развертывания сюжета, В. Демин выявил интересные закономерности. В своем исследовании он показал, как, переняв от драматургии театра характерные черты строения драматических произведений, кинодраматургия «обзавелась» другими жанрами старших искусств.

Демин заметил, что хрестоматийным определением сюжета до сих пор остается определение Максима Горького, который связывал сюжет с историей роста характеров⁷³, а это не всегда применимо к кинематографу. По словам киноведа, в этом случае такие «остросюжетные» произведения, как вестерны, детективы и т. д., лишённые развивающихся характеров, также следовало бы называть бессюжетными⁷⁴.

⁷² См.: Демин В. Фильм без интриги. М., 1966.

⁷³ Хрестоматийное определение сюжета – это связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей, а также история роста и организации того или иного события. Демин В. Фильм без интриги. С. 39.

⁷⁴ Демин В. Фильм без интриги. С. 39–40.

Он предложил рассматривать варианты того, как взаимодействуют фабула и сюжет, понимая под **фабулой развитие событий**, а под **сюжетом – развитие драматического конфликта**; в соответствии с этим принципом, утверждал Демин, фильмы можно **разделять по принципу соотношения сюжета и фабулы**, так как сюжетом является предмет изображения, содержимое, сущность вещи. Сюжет – это главное содержание произведения, анализированное через сопоставления действий и взаимоотношений персонажей.

Если **события в фильме определяют драматический конфликт и сюжет совпадает с фабулой**, то перед нами **фабульный сюжет**. Максимальное выражение фабульный сюжет получает в фильме интриги: это фильм с сюжетной линией, отличающейся запутанностью и напряженностью действия.

Если **событийная канва не определяет развитие фильма**, а отношения героев, их воспоминания или другие соответствия ведут **развитие внутреннего драматического конфликта**, то можно говорить о **бесфабульном сюжете**. В конечном итоге было предложено под сюжетом понимать следующее.

Сюжет – это главное содержание произведения, раскрывающееся через сопоставление поступков и взаимоотношений персонажей. Данное определение становится универсальным для обеих форм развития драматического конфликта.

Если произведение основано на **динамической форме развития конфликта**, то роль фабулы, события, – того, что происходит с героями, необычайно важна и такой тип сюжета называется **фабульным**.

Если произведение опирается на **внутренний конфликт** и со стороны фабулы **событийная канва статична**, то такой сюжет называется **бесфабульным**. Собственно, такие построения охватывают другую область драматургии, где «торжествует скрытое, внутреннее движение, а состав событий, упрощаясь до предела, становится как бы пунктирным, едва прослеживаемым, распадается на “блочки” и “звенья”, не связанные друг с другом прямой причинно-следственной связью»⁷⁵.

Можно сказать, что в **фабульном сюжете** время течет от нуля до бесконечности, и его вектор **линейный**. В отличие от фабулярного сюжета бесфабульный сюжет **имеет сложные временные взаимосвязи**. Его вектор разнонаправлен в любые времена. Поэтому здесь так важны связи между эпизодами, в которых

⁷⁵ Демин В. Фильм без интриги. С. 41.

изображается прошлое, настоящее, воспоминания, сны, ассоциации и другие реалии внутреннего мира героя.

Во время работы над фильмом «Девять дней одного года» М. Ромм так осознал переход к новой для него, бесфабульной драматургии:

«Раньше я смело шел на отчетливо сделанную, явно выстроенную сюжетную башенку, в которой все звенья чисто притерты и подогнаны <...> Для меня законом было: все, что не имеет отношения к сюжету, как бы оно ни было соблазнительно, лишнее выбрасывается вон. Сейчас, когда я начал картину о современниках, мне пришлось вместе с моим молодым соавтором (Д. Храбровицким. – *И. Е.*) пересмотреть это положение. Мне хотелось размышлять, хотелось, чтобы герои думали вслух, говорили о том, о чем хочется им, а не автору... Тогда мы решили выдернуть из года жизни отдельные дни, ослабить вязку этих дней, освободить героев для случайных поступков, для случайных столкновений мыслей, пусть даже не рожденных сюжетом, а лежащих как бы совершенно в стороне от него. Разумеется, осталась главная пружина: драматизм облучения, трагическая судьба главного героя. Но во всем остальном мы постарались освободиться от традиционной вязи сюжетных положений, от многократного использования материала, от хорошо известного нам обоим профессионально-драматического инструментария...»⁷⁶

В итоге завязка оказалась во второй части фильма, экспозиция заметно выросла, а отрезок от завязки до развязки стал необычайно короток. На этом расширении роли экспозиции мы остановимся подробнее.

Вообще, в силу своеобразия положения, **экспозиция** оказывается тем участком, где даже в условиях фабулярного произведения – **развитие сюжета идет бесфабульным путем**. На древнегреческой сцене эти экспозиционные задачи напрямую разъяснял Хор. В более поздние времена для той же задачи были приспособлены слуги или родственники героев⁷⁷.

В экспозиции автору нередко приходится давать предварительную характеристику основных персонажей. Причем это существенно не только для жанров, тяготеющих к подробной психологической характеристике героев, но и для фильмов **живописно-символического или поэтического направления**. Рассмотрим, как в сценарии «Саят-Нова» («Цвет граната») описывает действие Сергей Параджанов⁷⁸:

⁷⁶ Ромм М. И. Когда фильм окончен. М., 1964. С. 125–126.

⁷⁷ Подробнее см.: Демин В. Фильм без интриги. С. 42–43.

⁷⁸ Параджанов С. Исповедь. СПб., 2001. С. 83.

На фоне сиреневого туфа золотыми буквами появляется надпись:

Саят-Нова – один из тех первоклассных поэтов, которые силой своего гения уже перестают быть достоянием отдельного народа, но становятся любимцами всего человечества.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

В абсолютной тишине на черном экране возникает горячий хлеб. Из-за кадра рука бросает на хлеб живую рыбу...

На каменной плите – гроздь винограда. Мужская нога робко наступает на виноград... и давит его... Течет вино...

Обнаженная женская грудь, перекрытая золотой чашей...

Чаша наполняется и переливается молоком.

На белом холсте – лиловые гранаты... Рядом чеканный кинжал. Гранаты истекают кровью. Краснеет белый холст...

Свищет ветер... Осыпается белая роза.

...Возникает дикий шиповник.

Тишина...

*Я тот, чья жизнь и чья душа – страдания*⁷⁹.

Миниатюра, в которой разыгрывается

плач народов Закавказья в память о Саят-Нове

МАТАХ⁸⁰

На фоне белых гор – женщина в черном.

Почему плачет женщина?.. Почему?

Женщина в черном срывает траур и, неистовствуя в танце, идет вперед... на фоне белых гор... И снова она в черном. Она плачет...

Почему плачет армянка?!

На фоне серых скал – женщина в черном. Она тоже плачет...

Почему? Почему она срывает траур и поет?..

Поет на фоне скал... и скалы вторят ей... И снова она в черном...

Почему? Почему грузинка в черном?

Почему от моря в степи идет женщина в черном?

Почему она в черном? Почему она тоже плачет?

Потом тоже срывает траур и простирает руки к небу...

Она плачет и поет...

Они сходятся, смотрят друг другу в лицо, плачут и поют, и окаменевают, именно тут и сейчас...

видите?

⁷⁹ Здесь и далее стихи Саят-Новы даны в переводе В. Брюсова.

⁸⁰ Матах – жертва (арм.).

Смотрите... они исчезли, и только остаются...

Хачкар!⁸¹

Стела!

Ква!⁸²

Тут, где они сошлись! Три женщины в черном! Три вечности скорби!

Но почему плачет армянский юноша, несущий барана?

И грузин, несущий барана?

И этот юноша, идущий с бараном от моря?

Почему осыпаются белые розы?

Почему невесты срывают с себя белую фату?

Почему у каменной вечности⁸³ трое юношей проливают кровь баранов...

Почему неожиданно для всех... в стороне стоит монах Саят-Нова и тоже плачет... и из-под черной рясы выглядывает маленький Арутин в белой черкеске и

с ужасом смотрит на жертвоприношение – и тоже плачет.

Плачет монах Саят-Нова!

И плачет его детство – маленький Арутин...

И плачут, много лет осыпаясь, белые розы.

В сценариях Параджанова, где почти нет диалогов, заметно желание автора погрузиться в чувственный и предметный мир архаики, где роль слова берут на себя живописные описания, где цвет имеет символическое значение. **Внутренний конфликт поэта и мира** здесь главный, и именно он **будет вести действие**.

В литературе существует термин «внефабулярные элементы», к ним относят описательные элементы: описания пейзажа, жилища, места действия, одежды героя. Для прозаика описание давно стало полноправным методом развертывания сюжета.

«Разве топчемся мы на месте сюжета “Мертвых душ” Н. В. Гоголя, пока присматриваемся к подробностям имения Манилова или к обстановке кабинета Собакевича? И разве для постижения сути “Мертвых душ” эти описания занимают меньше внимания читателя, чем в расчетливо сочиненную чичиковскую интригу?» – писал Демин⁸⁴.

⁸¹ Хачкар – святыне камни. Дословно: крест-камень (*арм.*). Памятники армянского Средневековья, распространенные в IX–XVII вв.: вертикально поставленные каменные щиты, покрытые орнаментом, с изображением креста в центре.

⁸² Ква – камень (*груз.*).

⁸³ У гряды святых камней.

⁸⁴ Демин В. Фильм без интриги. С. 43.

1.8. Композиция сценария

*Основные элементы композиции: сцена и эпизод.
Различные способы их соразмещения в сценарии
и в фильме*

В любом искусстве есть **понятие композиции**. Это способ организации материала. Мы знаем, что понятие художественного материала очень важно для художника. Если для изобразительных искусств – живописи, скульптуры – это краски, глина, мрамор и т. д., то для кино это запечатленное на пленку (или любой другой аудиовизуальный носитель), движущееся изображение.

Композиция подразумевает не форму, а способ ее создания – отношение между элементами формы. Мельчайшими элементами композиции в кинематографе (можно сказать – атомами или кирпичиками) являются кинопланы (или монтажные планы). **Планом** в кино называют непрерывно снятый отрезок пленки. Из кинопланов складывается **монтажная фраза**, т. е. первичное сложение или сопоставление материала, образующее ритм (в данном случае – соотношение длин планов, входящих в монтажную фразу). Первичным ритмом обладает уже план, он образуется за счет мизансцены (расположения актеров в среде), движения актеров в кадре и движения самого киноаппарата. При этом надо различать ритм и темп. **Ритмом** обычно называется чередование (повторяемость) элементов, как в движении, так и в статике. **Темпом** же является скорость движения и чередования деталей. Поскольку темп и ритм чаще всего взаимосвязаны, то в кино вводится такое понятие, как **темпоритм**.

Выдающийся отечественный режиссер-аниматор Ю. Норштейн, разбирая на лекции перед японскими студентами строение фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный», предлагал вспомнить выверенный темпоритм театра кабуки⁸⁵.

В этой лекции Юрий Борисович делает упор на точный жест, остановки, акценты, нарочитую театрализованность фильма. Сравнивая относительно нормального течения времени **условность времени в картине** – замедленность, ускоренность мизансцен, Норштейн говорит о том, что театральность кабуки влияет на мизансцену данного фильма и что не только поведение персонажей в сцене интересовало Эйзенштейна. Слоев для сопостав-

⁸⁵ Кабуки (яп.) – один из видов традиционного театра Японии. Представляет собой синтез пения, музыки, танца и драмы. Персонажи кабуки используют сложный грим и костюмы с украшениями символического характера с большой смысловой нагрузкой.

ления много. Изображение, звук, персонажи, сочетание музыки и натурального звука – все это чрезвычайно важно для изучения композиции фильма. Норштейн чертит графики, показывая на схемах, как голосовые характеристики проявляют себя в динамике построения сцен и эпизодов «Ивана Грозного».

Отметим, что любой сценарий, как и фильм, строится на со-размерности **основных частей композиции: сцены и эпизода**.

Сцена – это момент действия, происходящего в одном и том же месте и состоящего из одной или нескольких монтажных фраз.

Эпизод – завершенная часть сценария, состоящая из одной или нескольких сцен, объединенных одним противоречием, или коллизией.

Между эпизодами, обычно **объединенными темой и драматическим противоречием, развивающими общую тему и основной драматический конфликт**, существуют сцепки, организующие связь эпизодов в фильме. Исключительным мастером таких сцепок был С. М. Эйзенштейн. Ему удавалось превращать заключительную сцену одного эпизода в начальную сцену следующего.

Таким образом, **композиция** – это всегда сопоставление между собой частей (сцен и эпизодов) сценария и фильма, их соединение в единое целое.

По мнению исследователей, существует четыре вида композиции: **структурная композиция** – деление фильма на **кадры, сцены и эпизоды**, их расположение относительно друг друга и их соединение; **сюжетная композиция** – деление фильма в соответствии с элементами сюжетного действия: **экспозицией, завязкой, развитием, кульминацией, развязкой, финалом**. Они, в свою очередь, подразделяются на **сюжетно-линейную композицию** – деление фильма на сюжетные линии и лейтмотивы, их соединение и взаимодействие – и **архитектонику** – деление фильма на глубинные смысловые части, соотнесение последних между собой⁸⁶.

Чтобы не запутаться во всех «ипостасях» композиции, позволим себе некоторое упрощение и будем в дальнейшем говорить только о **структурной композиции**, которая представляется нам наиболее важной для практики создания сценария и фильма⁸⁷.

⁸⁶ Н. Крючечников, Л. Нехорошев, Т. Рахманова, Н. Скороход.

⁸⁷ Чтобы изучить взаимодействие элементов сюжета с элементами структурной композиции, студентам предлагается специальное задание по разбору полнометражного сценария, содержащего ярко выраженные сюжетные линии и лейтмотивы. См.: Приложение, с. 221.

1.9. Экранизация литературных произведений

*Особенности перевода языка литературы на язык кино.
Вопросы соответствия экранизаций литературному
первоисточнику*

Если мы сравним понятие «образ» в **литературе и кинематографе**, то получим совершенно очевидные ответы.

В киноискусстве речь всегда идет об экранном образе, об интерпретации литературного текста аудиовизуальными средствами.

В своей работе «Философия искусства в русской и европейской духовной традиции» А. Л. Казин отмечает, в чем состоит существенная разница между **литературным рассказом и киноповествованием**. По мнению исследователя, литературный **рассказ при помощи слов говорит о действительности**, которая сама по себе **не есть слово**, а художественная **кинокартина есть рассказ о жизни в формах, изображающих саму эту жизнь, за которыми возникают логос, смысл, слово**⁸⁸. Таким образом, перед нами два вида искусства, по-разному создающие художественный образ. Именно поэтому идентичности фильма и книги быть не может.

Собственно, вопрос касается следующего: сохранятся ли в экранизации те же самые пропорции композиции, которые были характерны для оригинала?

Однозначно нет. Режиссер как создатель киноповествования оперирует не категориями языка, а сегментами действия, кадрами. Сочетая кадры, наполненные определенной и конкретной аудиовизуальной атмосферой, он ведет повествование, только *подобное* развитию действия у искусного рассказчика. Композиция его произведения иная, даже если он экранизирует литературное произведение. Потому столь блистательный анализ монтажности литературы, известный нам по теоретическим работам М. И. Ромма и С. М. Эйзенштейна, не имеет столь большого значения в вопросах экранизации, так как тогда нужно было бы признать, что образная система кино адекватна образной системе литературы, а это не так.

Интересно в этой связи мнение писателей, работавших в кино. Например, Аркадий Стругацкий отвечает на этот вопрос следующим образом:

⁸⁸ См.: Казин А. Л. Философия искусства в русской и европейской духовной традиции. СПб., 2000. С. 431.

«Почему экранизация наших произведений – “Сталкер”, “Чародеи” – столь разительно отличается от оригинала? Здесь, товарищи, вы должны войти в положение режиссера. Режиссер, мыслящий режиссер, или режиссер, не желающий рисковать, берет из оригинала только понравившуюся ему идею, индюшку... Он совершенно никаких обязательств перед автором оригинала не несет. Он несет обязательства перед автором сценария – да. Но экранизация произведения – это совсем другое. Режиссер – такой же творческий работник, как и писатель. Он имеет полное право на свое видение проблемы. Особенно это верно и особенно это справедливо по отношению к таким людям, конечно, как покойный Андрей Арсеньевич Тарковский. На мой взгляд, если бы он снял просто, экранизировал слово за словом, как экранизировал, скажем, Кроманов «Отель “У погибшего альпиниста”» – это бы славы ему не прибавило. А так он создал очередной шедевр»⁸⁹.

С самого возникновения науки о кино ученых интересовало взаимодействие литературы и кинематографа. В 1920-е годы исследователи ленинградской школы В. Шкловский, А. Пиотровский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов писали об этом в своей знаменитой «Поэтике кино»⁹⁰. Для них **освоение литературной эволюции кино** было весьма важным фактором. Они полагали, что кинематограф приводит к перераспределению функций внутри литературного ряда, а именно: к иному пониманию речи – в том числе к появлению «внутренней изобразительной речи», обратной чтению; возникновению новых жанров. В то же время для них кинематограф существовал и в контексте литературного ряда, который задавал определенные принципы его развития, такие как **абстрагирование выразительных средств, построение сложных повествовательных и мыслительных конструкций**. Современный исследователь формальной школы В. Огудов пишет в своей диссертации: «Появление кино усилило прогностические тенденции формализма: эволюция выходит за пределы прошлого литературы и начинает проецироваться на ее настоящее и будущее. Примеры из литературы, которые приводит Тынянов в работе «Об основах кино», намеренно провокативны. <...> «Абстракция» выразительных средств кино, на которой

⁸⁹ Стругацкий А. Выступление 1988 г. // Демократический Омск. 1991. № 24.

⁹⁰ См. переиздание: Поэтика кино: Перечитывая «Поэтику кино». СПб., 2001.

настаивал Ю. Н. Тынянов, не является приближением кино к литературе, напротив, она создается самим кинематографом, по отношению к которому литература выступает не “идеальной целью”, а параллельно развивающимся эволюционным рядом. По мнению Тынянова, доминантой этого процесса становится уход от референции в кино, “репродукции”, который прямо пропорционален усилению “смыслового” и “знакового” характера изображения»⁹¹.

Зададимся вопросом: а есть ли особые правила в работе над сценариями экранизаций? И увидим, обобщая опыт не одного поколения авторов, что некоторые правила есть. О них с иронией пишет Виктор Демин. С иронией – потому что в его книге говорится не о традиционной кинодраматургии, а об иной, рассматривающей строение текстов в другой плоскости и опирающейся на драматургию Чехова. Однако выделенные Деминым **правила-шаблоны** могут помочь студентам в освоении работы над экранизациями. Правила есть правила!

Вослед Демину рассмотрим работу сценариста над **превращением повести и пьесы в сценарий кинофильма**:

«Ходит в сценарных отделах полуофициальный термин “драматизировать”... В бывшей повести необходимо:

- а) сделать действие более стремительным;
- б) сузить круг действующих лиц;
- в) свести воедино мелкие сценки, разыгравшиеся в разное время и в разных местах;
- г) авторский рассказ о чувствах и мыслях героя заменить либо откровенной прямой речью, либо так называемыми голосами за кадром».

Далее В. Демин, также не скрывая иронии, пишет, что если на операционном столе сценариста лежит **не повесть, а пьеса**, то задача меняется на противоположную:

«Слишком закрученное, на театральный манер, действие приходится делать более плавным. События, сведенные драматургом в одну декорацию, желательно разбросать по разным местам. Обнаруживается необходимость тщательнее разработать фон и для этого, может быть, дописать пять–шесть эпизодических фигур. Что же до диалогов, то их приходится безжалостно сокращать или переводить все в те же мистические “голоса”»⁹².

⁹¹ Огулов С. А. Проблемы поэтики литературы и кино в концепциях русского формализма: Автореф. дис. <...> канд. филол. наук. Новосибирск, 2017. С. 12. (Новосибирский гос. пед. ун-т.)

⁹² Демин В. Фильм без интриги. С. 4–5.

Сказанное В. Деминым касается **шаблонов**, т. е. наиболее **известных правил перевода литературных источников в сценарий** – правил, зачастую понимаемых как некая догма. Однако правила-шаблоны иногда дают возможность лучше понять вопрос. Так, сценарист и киновед В. Юнаковский в своей методичке о написании экранизации замечает: «Мы можем сказать, что автор романа повествует о страстях человеческих, о внутреннем мире героев, – *не заставляя этих героев совершать поступки, действовать*. Романист может не ограничивать себя количеством героев, «заселяя» текст только теми действующими лицами, которые необходимы ему для наиболее полного раскрытия его идеи (либо круга идей). Писатель не стеснен и размерами произведения: оно может составлять и один, и несколько томов. При этом события могут иметь самый разнообразный характер, происходить в самых различных местах, и связь между ними, последовательность в их изображении так же, как и все остальное, диктуется только интересами замысла⁹³.

И далее он пишет, что романист может широко пользоваться авторскими отступлениями для описания биографий героев или событий, предшествующих изображаемому случаю или последовавших за ним, для размышлений по поводу поступков героев, для сообщения тематической и иной связи между описываемыми событиями и т. д.

Таким образом для театральной пьесы такой сюжетный замысел непригоден потому, что сущность драмы – в изображении действий людей, вызванных определенным конфликтом, который разворачивается перед зрителем непосредственно в данный момент и преимущественно в форме диалогов и монологов без речи повествователя; кроме того, в пьесе учитывается, что ее содержание будет раскрыто и через игру актеров.

Мы понимаем, что техника тетра не может выделить деталь, жест, мимику актера, как в кино. Найти кинематографический эквивалент пьесы – не значит ввести несколько проходов героев на натуре. Нужно так переосмыслить ее замысел, чтобы содержание пьесы, не потеряв своих основных достоинств, было выражено средствами кино.

Любая хорошая экранизация – это особое построение реальности, это своеобразный диалог между создателем фильма и автором литературного произведения.

⁹³ См.: Юнаковский В. С. Сценарное мастерство. М., 1974. Ч. 3. С. 6. (Всесоюзный гос. ин-т кинематографии.)

Вот яркий пример работы над экранизацией выдающегося режиссера, представителя авторского кино Юрия Норштейна. На вопрос: – *А что для вас значит экранизация?* – он ответил:

«Выдающиеся экранизации (слово неточное), как правило, получаются по прозе, которая либо не завершена, либо не доведена до сильного литературного результата. Хорошую же прозу режиссер должен суметь выразить в притчеобразной форме тремя словами. Он должен привести ее к общему знаменателю. А если режиссер начинает следить за каждой подробностью экранизируемого текста, то он становится его пленником. Поэтому необходима первоначальная режиссура литературного текста, который надо снижать, упрощать, чтобы получить результат. Я сейчас уже не слышу звук гоголевской речи. Потому что этот звук меня убьет. Он настолько мощный, настолько гениальный, что не даст мне свободы. Свободу даст ее пересказ. Поэтому я должен свести текст «Шинели» к пересказу.

И потом я должен перевести литературу в первичную материю и делать этот фильм всей своей жизнью. Только тогда текст станет ступенью к фильму, но не его основой. Во всяком случае, для меня на сегодня это так»⁹⁴.

В цитированной книге Ю. Норштейна собраны примеры раскадровки его фильмов и особенно подробно описана работа над экранизацией «Шинели» Н. В. Гоголя. Режиссер делится не только практическими и профессиональными навыками, но и, самое важное, – **подходом к своей работе над экранизацией**. Для Ю. Норштейна это мучительный процесс постижения смысла жизни – через экранизируемое произведение.

При работе над экранизацией нужно всегда понимать воздействие на режиссера взволновавших его произведений других видов искусства⁹⁵.

⁹⁴ *Норштейн Ю. Б.* Снег на траве: Фрагменты книги: Лекции по искусству анимации. М., 2005. С. 19. (Всероссийский гос. ин-т кинематографии.)

⁹⁵ Ошибочное мнение, что любой сюжетный замысел может быть развернут в киносценарии, приводит к тому, что иной писатель, не задумываясь, излагает содержание своего романа или повести на десяти-пятнадцати страницах и подает его на киностудию в качестве заявки на сценарий, а иной драматург, задумав экранизировать свою пьесу, в качестве основы будущего сценария предлагает план, который так же, как и литературное произведение, имеет свои особенности. См.: *Юнаковский В.* Сценарное мастерство. Ч. 3. С. 5.

Рассмотрим в этой связи экранизации **Александра Петрова**. Не только потому, что это блистательные экранизации, но еще и потому, что **режиссер-аниматор, художник А. Петров** необыкновенно чутко относится к русской живописной традиции. Изображенное движение, краеугольный камень любого вида кинематографа, в его творчестве приобретает тотальную значимость. **Ожившая живопись** Петрова дает новую грань **прочтения книги**.

Здесь прибавляется ипостась соотношения **текста и книжной иллюстрации**. Все его фильмы⁹⁶, кроме «Русалки», – экранизации: «Корова» по повести Андрея Платонова, «Сон смешного человека» по рассказу Федора Достоевского, «Старик и море» по повести Эрнеста Хемингуэя, «Моя любовь» по мотивам романа Ивана Шмелева.

Как правило, в анимации обычно экранизируются сказки, притчи, небольшие рассказы. В таких фильмах важно то, как именно проиллюстрирован литературный сюжет. Литература как бы «одевается» в яркие наряды той или иной иллюстрации. Анимационные экранизации А. Петрова иные. Он словно идет вопреки традиционному пониманию предметно-персонажного мира, принятого в мультипликации, скрупулезно выстраивая некую живописную реальность, которая не просто иллюстрирует литературную основу, а движется согласно внутреннему самоощущению художника. Нужно сказать, что Александр Петров – режиссер-аниматор, работающий «вживую» под аппаратом. Поэтому его уникальная техника работы в изобразительном пространстве-времени становится определяющей и в драматургии, и в стилистике фильма, и напрямую касается проблем **повествования и предмета повествования**.

Рассмотрим его экранизацию рассказа Андрея Платонова «Корова», обращая особое внимание на взаимодействие изобразительных компонентов, – так как именно движение живописи, а также сам образ реальности и соразмерности персонажа и пейзажа дает возможность осмыслить «особость» языка этого мастера по отношению к экранизируемому автору.

В рассказе «Корова» повествование начинается с описания коровы, ее житья в сарае, сделанном из выкрашенных досок, и о приходе к ней мальчика Васи Рубцова, сына хозяина – железнодорожного сторожа. Мальчик пришел, чтобы утешить ко-

⁹⁶ Здесь и далее рассматриваются только режиссерские работы А. Петрова.

рову: ее теленок подавился, и у него «вчерашним вечером стала идти изо рта слюна и желчь». Отец мальчика побоялся, что теленок падет, и повел его на станцию к ветеринару, который предложил продать теленка на бойню; отец вовсе не хотел этого, однако ему предложили хорошие деньги и он поддался искушению, отчего сильно переживал.

Платонов уделяет немало внимания обстановке, в которой разворачивается действие: вокруг дома путевого сторожа «простирались ровные, пустые поля, отражавшие и отшумелые за лето и теперь высохшие, заглохшие и скучные». Далее идет описание места действия; однопутейки железной дороги и дома, где жило семейство: отец, мать и мальчик Вася (в анимации без имени). Вася – самостоятельный, «с малолетства полный человек», которого уважает машинист поезда, он ходит в школу и любит учиться; в маленьком мире Васи представлен большой мир.

Мы видим, что в рассказе содержатся развернутые авторские описания героев, благодаря которым читатель ясно видит мотивы их поступков.

Анимационный фильм А. Петрова, как и все его фильмы, режиссирован в технике **ожившей живописи**, когда каждый кадр прорисовывается прямо перед камерой и все время видоизменяется – от первого движения в кадре до последующего.

Для разбора этого драматургического построения нам понадобится литературная запись по фильму⁹⁷.

Картина начинается с фигурки мальчика, в ушанке и полуботинке, бегущего по синему замороженному откосу. В ночи блестит лишь выхваченная светом ледяная поверхность. Шум поезда, возникающего темной сущностью проезжающего состава. Поезд проезжает и открывает стоящую с фонарем маленькую фигурку железнодорожника и его сына. План снят как бы с движения и сверху. Взрослый опускает фонарь вниз, освещая снег. Укрупнение. Две фигуры пересекают сугробы. Петров поразительно использует иллюзию съемки с движения. Ведь в анимации все снято покадрово, и все движения кинокамеры лишь имитируются.

Вот мальчик бросает сумку, выбегает из кадра, а мужчина входит в кадр, нагибается, поднимает сумку. Затем следует пристальное ощупывание светом фонаря покосившейся изгороди крыльца дома. Снято как бы с движения взрослого человека. В шумах лишь шаги, покашливание и стук колес проезжа-

⁹⁷ Запись фильма сделана нами. – *И. Е.*

ющего состава. Фонарь высвечивает мальчика, открывающего дверь дома; тот, реагируя на свет, оборачивается, на мгновение показывая лицо, и убегает в глубину, в темноту жилища. Свет выхватывает предметы сеней: бочку, висящий на стенке хомут; вот появляется глаз коровы, она поворачивает голову, а потом мы видим лежащего на соломе теленка. В сенях холодно. Теленок дышит теплом. Свет выхватывает лицо улыбающегося мальчика, он еще не снял шапку. Корова облизывает теленочка.

С этого мгновения начинается музыка, тихая, лирическая. Свет обретает постоянство. Рука наливает молоко в миску. Теленочка подхватывают человеческие руки, подталкивают к миске. Он не умеет еще самостоятельно есть из миски. Добрые руки помогают научиться. Малыш пьет, и мы видим распрямляющуюся женщину, она вытирает передником руки, уходит, открывая за собой раздетого для сна мальчика, лежащего в кровати. Видно, что здесь тепло; мальчик улыбается, глядя на теленка. Он ест хлеб, отворачивается. И встык, как вспышка, яркая картина...

Небо (камера словно спускается вниз), вдалеке растворяющийся пар от прошедшего поезда, его гудок. Весна. Пейзаж у железной дороги. Домик возле нее. Весь путь, проделанный в первом эпизоде, – как на ладони. В отличие от первого эпизода, где все действие было передано через детали и средне-крупные планы, в этом эпизоде А. Петров показывает пространство, подчеркивая уединенность жилища железнодорожного сторожа на общем плане.

Мать возделывает огородик у железной дороги, оглядывается: на крыльцо выбегает мальчик, надевая куртку. Он бежит от дома, на ходу кричит матери: «Мама! Я поел!» Пробегает мимо пасущейся коровы с теленком, теленок устремляется за ним. Панорама заканчивается. Продолжается безмятежная мелодия. Живописная дорога, тянущаяся к горизонту. Вдаль по ней бежит мальчик, а за ним, вприпрыжку, – теленок. Теленок оставливается, глядит назад, а мальчик уносится вдаль.

Следующий кусок. Рука берет кнут. По удаляющейся тени и кашлю мы понимаем, что это отец. Дверь открывается. Видим в светлом проеме упирающегося теленка, которого тянут на веревке. За ним выходит мать с ведром надоенного молока и долго провожает их взглядом.

Корова привязана за рога к столбу. Она пытается отвязаться. Мычит. Вдоль железной дороги уныло бредет отец мальчика, уводящий теленка. Следующая сцена в доме начинается с мальчика. Он ест похлебку, оборачивается: в проеме двери видно, как мать раздевает пьяного отца; мальчик подходит к фонарю, стоящему на столе, берет его.

Ночь. Мальчик выбегает из дома, мягко освещая вокруг себя двор. Проходящий поезд резко обозначает мальчика пронзительным светом. Он закрывается от него рукой, в другой держит фонарь. Сполохи света в темноте, под стук колес, как будто зачеркивают происходящее. Мальчик возле стойла коровы утешает ее: *«Корова, ты не томись, ты думай о нем что-нибудь хорошее»*. Корова мычит. Фонарь гаснет. Темно.

Утро, мальчик возле окна делает уроки. Комната залита желто-коричневым светом. Мальчик пишет. Смотрит в окно на корову. Она тоже смотрит на него издали. Следующий план общий: маленькая фигурка матери подбадривает отца, пашущего на корове. Мальчик смотрит сквозь изгородь, как трудно корове тянуть плуг. Корова останавливается, опускает голову, будто плачет. Мальчик пролезает сквозь изгородь и подбегает к корове.

Корова, вокруг ее глаз вьются мухи. Мальчик говорит, что теленок не придет совсем и теперь он, мальчик, будет ей сыном. Отгоняет мух от ее морды.

Впервые А. Петров крупно показывает лицо мальчика: он сопереживает. Корова вырывается из объятий мальчика. Встает на дыбы, мальчик падает. Корова вырывается, плуг остается висеть на ограде. Веревка прогибается от движения и повисает. На этом изображении слышен издали голос матери, зовущий корову. Затем мы видим крупный план отца, он тоже зовет корову, как бы круговой панорамой, усиливающей зрительские впечатления от одиночества этой семьи на большом пространстве, видно, как мать задумчиво вглядывается вдаль. Происходит перемена крупности внутри плана, так характерная для анимации Петрова. Родители мальчика в нерешительности. Они зовут корову. Ведь пропажа коровы – смерть для семьи.

На сухом, упавшем дереве, похожем на плуг, стоит мальчик. Он тоже оглядывает местность. Здесь большую роль играют общие круговые планы: они создают ассоциацию с громадными просторами. Три человека разделены большим пространством. Корову не видно. Тучи над степью сгущаются, слышен ветер. Опять темно. Идет дождь. Мальчик смотрит на пустую подстилку теленка. Появляется какой-то внутренний свет, рождающий ощущение покоя, и в сочетании с музыкой спокойной, мелодичной, возвышенной, неземной, надмирной, соотносимой с гармонией сфер, подчеркивает божественность свершившейся с мальчиком перемены: он видит себя младенцем у вымени коровы, сосущим ее молоко.

Корова смотрит на него, как на своего теленка. Вот он уже теперешний, одетый в летнюю одежду – майку да штанишки

до колен, с коровой, – как в раю, в том пейзаже, который он видит, сидя на роге коровы. Он маленький, а рог большой, как дерево. И сама корова нечто большее, чем просто животное: она словно символизирует весь мир.

Корова – степь, Корова – трава.

Мальчик идет по ее бесконечному рогу, как по бревну; внизу проносятся облака и земля, словно снятая из-под облаков. Мальчик улыбается охватившему его свету истины, прозрения, доброты, любви. На волшебном роге Мальчик пролетает над железной дорогой, и вдруг видит внизу свою – всамделишную – Корову, идущую по рельсам. Он пытается крикнуть, позвать ее, предупредить, но голоса нет. Мы слышим лишь шум надвигающегося поезда.

Мальчик меняется в лице, кричит, сложив руки рупором. Его Корова оглядывается, железнодорожные пути вздыбливаются. И прямо на нее, нарастая, движется гигантский плуг, разрывая и круша все вокруг. Мальчик из света падает на землю. Клубы черного дыма окутывают его.

Мальчик спит в хлеву. Просыпается от звука останавливающегося поезда. Из запыленного маленького окошка виден состав.

Мухи печально бьются в мутное окошко. У состава, вдалеке, вырисовываются силуэты причитающей матери и подбегающего отца. Окошко удаляется, вскоре виден только свет из него, падающий на мальчика, завернувшегося в одеяло, как в сено. На этом изображении идет его речь. Мальчик рассказывает про корову:

«Когда она жила, из нее ели молоко мать, отец и я. Потом она родила себе сына – теленка, и он тоже ел из нее молоко, мы трое и он четвертый, а всем хватало. Корова еще пахала и возила кладь. Потом ее сына продали на мясо. Корова стала мучиться, но скоро умерла от поезда. И ее тоже съели, потому что она говядина. Корова отдала нам все, то есть молоко, сына, мясо, кожу, внутренности и кости, она была доброй. Я помню нашу корову и не забуду».

Как мы видим по записи фильма, Петров несколько иначе трактует действие в рассказе А. Платонова. Режиссер обостряет действие тем, что показывает само событие: отец уводит теленка на бойню; событию предшествует следующее описание: зимой вырастили бычка, и его все любили. У Платонова же мы читаем о том, как мальчик ждет возвращения отца от ветеринара. Никто из героев и не думает, что он отведет бычка на бойню. Но дело не только в изменении сюжетной линии, дело еще и в пластической трактовке.

Ожившая живопись Петрова – это рассказ о жертвенности, о смутном восприятии несправедливости, о рождении в мальчике **внутреннего человека**.

Здесь изобразительный ряд, взаимодействуя с литературной основой, определяется главной целью – сделать каждый момент движения в анимационном фильме существенным, подчинить его значение тому единственному эстетическому и эмоциональному тону, который позволяет проникнуть в содержательную глубину текста. Фильм четко делится на светотеневые части, по которым режиссер интонирует впечатление от рассказа, генерируя основную идею фильма.

– **Часть, экспозиция**, – по цвету состоит из контрастного сочетания темного зимнего, холодного стационарного домика, куда возвращаются мальчик и его отец, – и теплого, светлого, золотистого цвета внутри жилища, где на тот момент царит любовь и нежность.

– **Часть, включающая драматическое событие** (теленка увезли на «мясо») и **завязку драматического конфликта** (осознанная мальчиком боль за чувства коровы, потерявшей сына), по цвету противоположна. Сначала – весна, солнце, бегущий по золотистой местности мальчик и сопровождающий его любимый теленок; затем – резкая смена цветового обрамления: оно становится монохромным, когда теленка уводят. Дальше действие погружается в темноту.

– **Часть, развитие сюжетного действия**, – начинается в доме. Мальчик делает уроки, свет из окна и в доме смешанный. Корова пасется, мальчик пытается понять ее состояние после утраты теленка. Цвет не радостный, без солнца, пока корова не убегает. Будничный цвет сменяется сумеречным, тревожным.

– **Часть, кульминация**, – сон мальчика, окрашенный в радостные, просветленные тона. Корова как божество. Гибель коровы в его сне, ставшем явью: ее убивает огромный плуг-поезд, символизирующий смерть.

– **Часть, финал**, – свет из окна в темноте хлева, где спит мальчик, укутавшись в сено-одеяло. За окном – смутный свет реальности: поезд остановился, убив корову. Смутно-размытые силуэты родителей. Наступает развязка. Окошко становится все меньше, золотистый свет падает только на мальчика. Здесь мы слышим его простое объяснение того, что пришлось пережить.

Прослеживая пластическое повествование этого фильма, можно заметить и **выделить главное тематическое направление** вещи, поневоле **абстрагируясь от всей сложности смысловых ее наполнений**. Мальчик начинает чувствовать разницу между **материальным (работа ради еды и одежды) и божественным**

миром, где живет Любовь, остро ощущая дисгармонию между ними, а мы, зрители, чувствуем духовное возвышение личности человека.

Как мы видим, любая экранизация строится на особом, авторском прочтении вещи сценаристом и режиссером. И сущность литературного произведения должна передаваться не механически, а с опорой на выразительные возможности создания образа в кинематографе.

ГЛАВА 2

Виды и жанры кино

2.1. Виды кино

Специфика четырех видов кинематографа. Особенности драматургии сценариев игровых, документальных, научно-популярных и анимационных фильмов

Кинематограф традиционно различает четыре вида: **игровое, документальное, научно-популярное и анимационное.**

Современные **киновиды** – это достаточно **устойчивые, суверенные образования, имеющие свою специфику отображения реальности, свои методы взаимодействия с предкамерным пространством, свои способы построения фильмов¹.**

Так, в **игровом кино** (старое название – художественное) **реальность художественно отражается авторской мыслью, фильм строится, сочиняется сценаристом, а затем воплощается режиссером.** Такое кино называют еще и постановочным. Герои-персонажи – актеры разыгрывают сочиненное действие. В игровом кино, как и в художественной литературе, конфликт создается автором. Тематика фильмов может быть любой.

В **документальном кино проблема, герои и драматическая ситуация** подлинны. Они выделены автором из действительности – взяты из самой жизни. Актеры не играют персонажей, как в игровом кино. Герои документального кино – это реальные люди, живущие сейчас или уже ушедшие. В этом виде кино рассматриваются подлинные события и подлинная драматическая ситуация. Материалом любого документального фильма являются съемки подлинных событий и лиц.

В отличие от **научно-популярного кинематографа**, чей предмет – наука, а основная задача – пробуждение зрительского интереса к проблемам науки, популяризация научного знания², в **документальном кино** рассматриваются прежде всего **социальные конфликты.**

В научно-популярном кино герои, события и проблемы также реальны. Но и сценаристу, и режиссеру нужно учитывать

¹ *Евтеева И. В.* Взаимодействие киновидов. СПб., 2011. С. 12–18. (Российский ин-т истории искусств.)

² См. определение, принятое на XIII Конгрессе Международной ассоциации научного кино в Лондоне – Оксфорде, в кн.: *Васильков И.* Искусство кинопопуляризации. М., 1982. С. 61.

при построении сценария и фильма то обстоятельство, что сегодня намного продуктивнее определять предмет своей работы «не как саму науку, а как сферу научной деятельности человека, причем не изолированную от остальных сфер человеческой жизни, а разомкнутую в сферу бытия в целом»³.

Анимационное кино – это особый вид киноискусства, основанный на экранном «оживлении» различных неодушевленных объектов. Здесь всё, от начала и до конца, сочиняется авторами: реальность, герои, события. Как в **объемной** (кукольной), так и в **плоской** мультипликации (рисованной)⁴ само понятие «съемка» – условно, так как, в отличие от всех остальных видов кино, здесь движение не фиксируется, а **конструируется, моделируется и до проекции не существует**.

Движение создают искусственно, покадрово фиксируя фазы предметно-персонажного пространства (героев и среду их обитания)⁵.

В исследовании М. Ямпольского читаем: «Каждый вид кинематографа имеет определенную систему правил и предполагает, что зритель знаком с этими правилами. <...> Адекватность восприятия фильма обеспечивается целиком и исключительно установкой восприятия, институционализированной (регламентированной, формализованной. – *И. Е.*) для каждого вида кинематографа»⁶.

Естественно, что разные виды кино имеют разные способы организации материала; соответственно, особенности построения драматургии у них разные. Об этом мы будем подробно говорить в главах «**Драматургия неигрового кино**» и «**Драматургия анимационного кино**».

Как мы уже замечали в разделе о взаимосвязи прозы, театральной драматургии и кинодраматургии, проблемы, касающиеся основных видов повествования в кинематографе, всегда были в центре внимания кинотеории. В любом труде, определяющем виды и жанры в кино, так или иначе речь идет о делении

³ *Сэпман И.* Кинодраматургия: Потери и особенности // Научно-популярное кино: Проблемы. Размышления. Споры. Л., 1991. С. 12. (Всероссийский науч.-иссл. ин-т искусствознания.)

⁴ На самом деле в анимации достаточно большой спектр техник, о которых мы будем говорить далее.

⁵ Анимационное кино (от лат. *animatus* – одушевленный), или мультипликация (лат. *multiplikatio* – умножение).

⁶ *Ямпольский М. Б.* Тезисы к проблеме жанров // Киноведческие записки. 1991. № 11. С. 67.

литературы на роды: лирика, эпос, драма. В лучшем случае определяются формальные – по аналогии с литературой – признаки, подтверждающие прямое родство литературного сценария с прозой, драмой, поэзией. Так, киновед М. П. Власов пишет: «...более правильно под киножанрами понимать сложившиеся в процессе развития киноискусства относительно устойчивые типы фильмов, по ряду признаков композиции подобные, родственные роману, повести, драме, очерку, поэме и некоторым другим жанрам литературы и театра. Это закреплено в подавляющем большинстве жанровых терминов киноискусства – кинороман, киноповесть, кинодрама, киноочерк, кинопоэма и т. д.»⁷.

Такое определение жанров кино на основе их литературных «предтеч», а по сути, формального принципа перенесения жанровой палитры другого вида искусства на кинематограф, собственно определяло группы фильмов эпических, драматических, лирических, публицистических и музыкально-драматических киножанров.

Можно найти и формулировки жанров по предмету, воплощенному на экране, по способу этого воплощения и ориентации на потребности зрителя. Приведем примеры:

– фильм-путешествие (роуд-муви, фильм дорог): экранизации произведений мастеров приключенческого жанра – *Ж. Верна, Ф. Купера*;

– кинофантастика: «2001 год: Космическая Одиссея» *С. Кубрика*, «Солярис» *А. Тарковского*, «Муха» *Д. Кроненберга*;

– фильмы катастроф: «Армагеддон»; «Столкновение с бездной»;

– вестерны, в том числе спагетти-вестерны: фильмы *Серджио Леоне* «За пригоршню долларов», «Хороший, плохой, злой»; «Однажды на Диком Западе»;

– самурай-кэнгэки: «Семь самураев» *Акиры Куросавы*;

– гангстерский фильм;

– криминальная драма: экранизации *А. Кристи, Ж. Сименона, А. Конан-Дойла*;

– триллер (от англ. thrill – *нервная дрожь, волнение; отсроченное ожидание*): «Психо» *А. Хичкока*, «Город ищет убийцу» *Ф. Ланга*;

– фильм ужасов (хоррор): «Носферату» *Ф. Мурнау*, «Омен», *англо-американская «готика»*;

– трэш (от англ. trash – *мусор, помойка*): «Догвилль» *Л. фон Триера*, «Бойцовский клуб» *Д. Финчера*, «Кое-что еще» *В. Аллена*;

⁷ См.: *Власов М. П.* Виды и жанры киноискусства. М., 1976. С. 32.

– киномюзикл: «Поющие под дождем» С. Донена, «Вестсайдская история» Д. Роббинса и Р. Уайза, «Кабаре» Б. Фосса; фильм-балет... и т. д.

В рамках курса по кинодраматургии мы не ставим задачи терминологического освоения студентами многообразной жанровой палитры игрового кино и практического его изучения. Поэтому остановимся лишь на вопросе о том, что же именно считать **опорными типами творческого мышления в киноискусстве**.

На наш взгляд, этот вопрос имеет – как минимум – две стороны, связанных с взаимодействием двух видов повествований: иконического (изображаемое; знак-образ; **стиль**) и вербального (словесное; слышимое; **жанр**). Именно на их пересечении проявляются тенденции построения сюжета согласно эпике, лирике, драме или синтеза указанных родов литературы.

Исследуя диалектику развития киножанров, И. Шилова замечает: «При всей изменчивости жанров они всегда сохраняли исходные родовые свойства: комедия должна быть смешна; мелодрама слезлива, сентиментальна; приключение увлекательно-напряженно, устрашающе. «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясающие драматическим волшебством». Эта мысль Пушкина, как представляется, дает ключ к пониманию источника и природы жанровых образований. В истории жанров закодирована таким образом история эмоциональной жизни человечества, то искусственно усекаемая, то обретающая полноту и естественность»⁸.

По утверждению В. Е. Хализева, «в XIX–XX вв. поистине центральной фигурой литературного процесса стал автор с его широко и свободно осуществляемой творческой инициативой. Жанр отныне оказался “лицом вторым”, но отнюдь не утратил своего значения»⁹.

2.2. Взаимодействие жанра и стиля в кинодраматургии

Жанр: внутренняя форма сценария, способ развертывания образа, совокупность устойчивых композиционных решений, сюжетно-тематическая характеристика произведения, способ художественного заострения и как тип условности. Понятие поэтики

Жанр и стиль в кино имеют довольно сложную иерархию взаимодействия, так как в кино происходит сильная передислока-

⁸ Шилова И. М. Область чувств как источник жанра // Киноведческие записки. 1991. № 11. С. 68.

⁹ Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2000. С. 344.

ция устойчивых признаков повествовательных и пластических структур.

В искусствоведении принято рассматривать жанр по следующим признакам:

- как внутреннюю форму произведения;
- как способ развертывания образа;
- как совокупность устойчивых композиционных решений;
- как сюжетно-тематическую характеристику произведения;
- как способ художественного заострения;
- как «тип условности» и «стилистическое единство, обнаруживающее себя как эстетическая и содержательная трактовка темы»¹⁰.

Если представить общую модель жанра в искусстве, вне зависимости от кинематографа, то получатся **четыре сферы, вложенные одна в другую и поэтому равнозначные**. Принцип такой модели устойчивого и изменчивого в жанре предложила польская исследовательница категории жанра Н. Ф. Копыстьянская.

Сфера 1. Жанр как понятие наиболее абстрактное, общетеоретическое, означающее совокупность и взаимосвязь основных, определенных и стойких жанровых признаков, складывающихся в группе произведений на протяжении длительного времени, и дающее основания объединять произведения разных народов под общим понятием и названием. Например, роман, баллада, поэма, сонет.

Сфера 2. Жанр как историческое понятие, ограниченное во времени и в «социальном пространстве». Например, новелла эпохи Возрождения, плутовской роман, романтическая баллада.

Сфера 3. Жанр – понятие, учитывающее специфику конкретной национальной школы того или иного вида искусства. Например, чешская романтическая сказка, русский реалистический роман. Эта сфера затрагивает понимание исследователями национальных культурных традиций.

¹⁰ *Фрейлих С. И.* Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов. М., 1992. С. 50. «Узловые типы художественного творчества» (Е. Громов); «общие, устойчивые и медленно меняющиеся пути развития содержательных форм» (В. Кожин); «значимая конструкция» («Художник слова должен научиться видеть действительность глазами жанра» – М. Бахтин); «специфически жанровое содержание» как принцип «образного мышления» и познавательной трактовки характеров» (Г. Пospelов) и мн. др.

Сфера 4. **Конкретизация понятия в индивидуальном творчестве.** Например, русский реалистический роман Ф. М. Достоевского или Л. Н. Толстого¹¹.

Таким образом, в понятии «жанр» и в многообразии жанровых проявлений сочетаются устойчивое и изменчивое.

Жанр устойчив как понятие теоретическое (сфера 1).

Жанр изменчив в непрерывном историческом развитии и национальном своеобразии (сферы 2 и 3).

Жанр неповторимо индивидуален (сфера 4).

Благодаря этой схеме можно сделать вывод, что **творчество выдающихся художников отличается особым преломлением жанровых признаков, нередко дает новое направление развитию того или иного жанра и способствует трансформации понятия**¹². Безусловно, эти выводы касаются и киноведения.

Как мы уже видели, если, определяя жанр, теоретики кино обращают внимание на выявление общих признаков, присущих целому ряду фильмов, то в определении **стиля** такого единодушия нет.

Об этом писала И. В. Сэпман: «Нередко приходится сталкиваться с тенденцией вообще не делать различий между этими категориями. Терминологическая путаница не случайна, так как отражает некий процесс адаптации базовых искусствоведческих понятий жанра и стиля в киноведении в контексте целевых установок того или иного периода истории кинематографа»¹³. Имелись в виду сущностные свойства кинематографа, определяемые в тот или иной период его истории как специфичные.

Действительно, историческая преемственность жанра – это важный момент, часто слабо отраженный в западноевропейских теориях жанра. Стил в кино не менее сложный вопрос, чем вопрос жанра, поэтому их соотношение является определяющим

¹¹ См.: *Копытянская Н. Ф.* Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости // Контекст 1986: Литературно теоретические исследования. М., 1987. С. 178–204.

¹² См.: *Дронова Т. И.* Категория жанра в современном литературоведении: (К проблеме идентификации историсофского романа) // Изв. Саратовского ун-та. Сер. «Филология. Журналистика». 2012. Вып. 2. С. 49.

¹³ *Сэпман И.* Жанр и стиль в кино // Актуальные проблемы теории киножанров. Л., 1982. С. 33.

для построения фильмов в целом. К тому же в массовом сознании стиль ассоциируется скорее с авторами, школами и течениями, нежели с жанровыми дефинициями. Так, можно сказать, что в практике кино смысловой материал и эмоциональная установка лежат в основе сюжета и композиции, которые, в свою очередь, обуславливают структурные особенности фильма. Л. Нехорошев в своем учебнике по драматургии кино справедливо считает жанр началом, проникающим во все слагаемые фильма и преобразующим их. Отсюда все элементы драматургии (движущееся и звучащее изображение, композиция, сюжет, образ целого и идея) будут меняться в зависимости от жанрового угла, под которым они станут рассматриваться автором¹⁴.

В этом случае жанровая специфика будет определяться ответом на вопрос: «Кто, кому, что и как говорит и с каким эффектом». Составляющая жанра – «с каким эффектом?» – обнаруживает важность функционального уровня. По мысли автора, на этом уровне определенные жанры преследуют либо познавательную (ряд жанров документального и научно-популярного кино, стремящихся показать «всё, как есть на самом деле»), либо эмоциональную цель (с тем чтобы изменить поведение зрителя: «Комедия должна заставить его смеяться, эротика – испытывать сексуальное возбуждение, а фильм ужасов – пугаться»)¹⁵.

Жанр – одна из ведущих интерпретационных категорий, и даже при существующем сегодня уровне взаимопроникновения, взаимовлияния и размытия жанровых границ жанровая классификация удивительно «живуча» и не теряет своей роли как одного из первичных определений фильма.

В кинолингвистике жанр – это уникальный текст, тем не менее характеризуемый через регулярное повторение сообщений и кодов. Французский ученый К. Мец различает три вида кодов: «1) неспецифические (тематические, культурные) коды, которые не свойственны только кино; 2) общие кинематографические коды, характерные только для кино и используемые так или иначе всеми фильмами (код монтажа, движения камеры и т. д.); 3) специфические кинематографические коды, характерные только для кино, но появляющиеся лишь в определенных группах фильмов. Фильм использует все три вида, но его отношение к жанру определяется по специфическим кодам»¹⁶.

¹⁴ См.: Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма. М., 2009. С. 147. (Все-российский гос. ин-т кинематографии.)

¹⁵ Там же.

¹⁶ Metz Chr. Language and Cinema. The Hague, 1974. P. 303.

«К примеру, вестерн задействует и неспецифические, и общие кинематографические коды, однако как жанр его определяет набор специфических кодов, характерный только для него. Эти коды сочетают в себе тематические (код чести и дружбы, код ритуала поединка на пистолетах и т. д., которые можно найти и в других формах репрезентации) и чисто кинематографические коды (долгие и панорамные кадры)»¹⁷.

Поскольку жанр – это своеобразный код, задающий установку на зрительское ожидание, Ю. Н. Арабов называет жанр «машиной по добыванию эмоций или, с точки зрения суггестологии – науки, изучающей механизмы различного рода внушений, машиной узнавания, интенсивного знакомства зрителя с новым фильмом»¹⁸.

Подобный договор между авторами картины и зрителями выражается в том, что создатели представляют публике картину, соответствующую ее ожиданиям, предлагая в зависимости от этих ожиданий разные жанровые ракурсы на рассказываемую историю. Массовый зритель легко принимает правила игры и на их основе делает свой выбор. Так формируется адресность, позволяющая повысить кассовые сборы за счет заявленного жанра¹⁹. Пародия, если она распознается зрителем, работает сразу на двух уровнях, зритель может вновь переживать впечатление от пародируемого жанра или фильма и в то же время получать удовольствие от пародийной манеры изложения исходного материала. Суть пародии – в перенесении синтаксико-семантических свойств определенного жанра в комический регистр.

Но вернемся к стилю.

2.3. Понятие стиля в кинематографе

Особенности организации фильма во времени и пространстве. Авторский стиль. Взаимодействие стиля и системы жанров в кинематографе

Д. С. Лихачев в «Поэтике древнерусской литературы» дал емкое определение:

¹⁷ Ионов А. Ю. Проблема жанровой дифференциации в кинематографе США 1990–2000-х гг.: На примере фильмов ужасов: Дис. <...> канд. иск. М., 2017. (Российский гос. гуманитар. ун-т.)

¹⁸ Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. М., 2003. С. 10. (Всероссийский гос. ин-т кинематографии.)

¹⁹ В американской кинокритике последнего времени (с 1980-х гг. – по настоящее время) исследователи все больше привязывают жанр к производству, маркетингу, восприятию зрителем и гендерным вопросам.

«Стиль – это объединяющий эстетический принцип структуры всего содержания и всей формы произведения, средство выражения авторского отношения к объекту»²⁰.

На наш взгляд, это определение отнюдь не противоречит понятию стиля, предложенному Ю. Лотманом и Ю. Цивьяном в книге «Диалог с экраном».

Под стилем в кино они понимают специфические выразительные средства, которые выбирает и которыми пользуется, с характерными для своей творческой манеры особенностями, постановщик: «Стиль – пространственно-временная форма киноповествования, организация фильма во времени (ритм, плавность переходов, длина кадра и т. д.) и пространстве (актер, декорация, свет)»²¹.

«Как и язык киноповествования, – пишут авторы, – стиль в кино пережил сложную эволюцию. По тому, как устроено пространство кадра, историк может определить, когда снят тот или иной фильм»²².

Как мы видим, **насыщенность кадра предметами, различие в построении мизансцен – как в ритмическом освоении глубины пространства, так и в мере условности предметно-персонажного мира в картине – все это напрямую относится и к вопросам киностиля.**

Такое понимание киностиля ничуть не противоречит и определению стиля, данному в Большой энциклопедии Кирилла и Мефодия, где стиль понимается как «...общность образной системы средств художественной выразительности, творческих приемов, обусловленная единством идейно-художественного содержания».

Можно говорить о стиле отдельных произведений и об индивидуальном стиле (творческой манере) отдельного автора, а также целых эпох или крупных художественных направлениях, поскольку единство общественно-исторического содержания определяет в них общность художественно-образных принципов, средств, приемов...»²³. Согласно этому определению мы можем говорить о **стиле монтажно-типажного русского кинематографа 1920-х годов и об индивидуальном стиле Д. Вертова и С. Эйзенштейна.**

²⁰ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 359.

²¹ Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с киноэкраном. Таллин, 1994. С. 151.

²² Там же.

²³ Стиль (в искусстве) // Универсальная энциклопедия Кирилла и Мефодия: [Электронный ресурс]: https://megabook.ru/article/Стиль_в_искусстве. – Дата обращения: 10.02.2019.

Исследователь проблемы жанра и стиля в кино И. В. Сэпман, на наш взгляд, точно подметила диалектику взаимодействий этих категорий: «Отношение жанра и стиля – это отношение неполной взаимообусловленности. Избранный художником жанр в какой-то мере обуславливает стилевые ориентации фильма, такие стилистические “механизмы”, которые включают в действие стереотипы зрительного восприятия, связанные с данным жанром. Таким образом, жанр определяет лишь устойчивые стилеобразующие факторы, свойственные всем фильмам, принадлежащим данному жанру. За этими пределами простирается то широкое **стилевое пространство**, которое принадлежит индивидуальному стилю кинохудожника. Короче говоря, **жанр влияет на формирование стиля фильма, участвует в этом процессе, но не как единственный или даже доминирующий повествовательный фактор**. Более того, **как целостная система стиль в свою очередь воздействует на жанровую форму конкретного фильма, подчас активно ее трансформируя**» (выделено мной. – *И. Е.*)²⁴.

Таким образом, специфика киножанра заключена не только в тематической ориентации, так или иначе демонстрирующей его синтетические связи с литературными повествованиями, но и в многоплановой взаимообусловленности с общим стилевым решением фильма. Поэтому для нашего исследования драматических построений в сценарии и фильме кажется более принципиальным вести разговор не о жанрах того или иного вида кино, а об общем процессе жанрообразования, включающем в себя и стиль как определенный уровень проявления киноязыка и киноповествования.

²⁴ Сэпман И. Жанр и стиль в кино // Актуальные проблемы теории киножанров. Л., 1982. С. 33.

ГЛАВА 3

Драматургия неигрового фильма

3.1. Особенности сценариев неигровых фильмов и специфика ведения действия в документальном и научно-популярном кино

*Характеристика жанров в документальном
и научно-популярном кино*

К неигровому кинематографу относятся **документальные и научно-популярные фильмы.**

Документальный кинематограф имеет два подвида:

1. Хроникально-документальное, информационное кино, аналогичное журналистике и признаками искусства не обладающее.

2. Документальное киноискусство, обладающее всеми приемами художественного творчества.

Научно-популярный кинематограф разделяется на:

1. Научно-исследовательское и учебное кино, в котором признаки образности предельно малы или вовсе отсутствуют¹.

2. Научно-популярное кино, в чьих произведениях концентрация элементов образности может достигать уровня, позволяющего относить эти произведения к области искусства.

Эти два вида кинематографа различаются, прежде всего, **предметом деятельности.** Документалистов интересует **социальная сфера** (человек среди людей), создателей научно-популярного кино – **научная и просветительская деятельность человека** (здесь предметом художественного исследования могут быть самые разные **явления природы, культуры, общественной жизни, проанализированные с позиций научного знания**).

Например, документальный фильм А. Сокурова и С. Арановича «**Альтовая соната**» посвящен перипетиям жизни великого композитора Д. Д. Шостаковича – **творца и гражданина.** Если бы интерес авторов был сосредоточен **на сугубо профессиональной деятельности композитора,** новаторстве его произведений, то это была бы **область научно-популярного кино.** Исходя из разницы в предмете познания жизни, научно-популярное и документальное кино имеют свои сценарные особенности.

¹ См.: *Мартыненко Ю. Я.* Проблемы теории документального фильма. М., 1976. С. 3. (Всесоюзный гос. ин-т кинематографии.)

Известный режиссер научно-популярного кино Валентина Гуркаленко на вопрос интервьюера: «**Что отличает научно-популярное кино от документального и игрового?**» – ответила так: «Если в игровом кинематографе априорно стоит задача образного моделирования действительности, то в научно-популярном мы пользуемся в основном документальным материалом. Он может быть как угодно трансформирован, даже переосмыслен, но непременно представлен зрителю в его подлинном виде. Я называю это первичным эстетическим уровнем научно-популярного кино. <...> Я думаю, что от документального кино нас отличает метод освоения действительности». Другой мастер научно-популярного кино, Ю. Климов, рассказал, как он, будучи тарифицированным режиссером научно-популярного кино, пошел продолжать свое образование на Высшие режиссерские курсы и выбрал документальное отделение. Его спросили: «Почему вы поступаете на документальное отделение?» – и он ответил: «Для того, чтобы четче выкристаллизовывать свой жанр, ибо мы работаем в одном и том же материале». «Хорошо, – говорят мне, – тогда вот вам задание. Открыт новый элемент системы Менделеева. Вы находитесь в том учреждении, где это произошло. У вас два оператора. Одному вы даете задание снимать научно-популярный фильм, другому – документальный». «Прекрасно, – говорю я, – как режиссер научно-популярного кино, я с головой закапываюсь в поиск этого ценнейшего элемента, который изменит будущее человечества. Вот он сейчас родится у нас на глазах. И мы, занятые чистой наукой, все там, и мой оператор тоже. А второй мой оператор, находясь тут же, во все глаза следит за тем человеком, которому мы обязаны открытием этого элемента. Он посвятил его поиску всю свою жизнь. Он жертвовал семьей, здоровьем, чем угодно. И эта личность, которая войдет в историю, должна быть запечатлена документально, чтобы люди ее знали. А дальше, получив материал этот и получив материал тот, я возьму для научно-популярного фильма кое-что у оператора-документалиста, а для документального фильма – у оператора научно-популярного кино. Мы одно введем в другое, но сделаем два разных фильма»².

Исследователь, сценарист и режиссер научно-популярного кино И. Васильков, на наш взгляд, довольно точно определил суть задач, стоящих перед кинематографистами этого вида

² «Леннаучфильм» восьмидесятых: Предисловие и интервью с творческими работниками студии Л. Шварца // Научно-популярное кино: Проблемы. Размышления. Споры. Сб. науч. трудов. 1991. С. 122–123.

кино. Он писал: «Аристотель когда-то сказал, что наука начинается с удивления. Каждый ученый, столкнувшись с еще не известным явлением, открыв новую закономерность в развитии объективного мира, наверное, удивляется безмерно. Но как передать это удивление непосвященному? Ведь если пересказать сложные научные понятия и формулы простыми словами, легко оказаться за гранью, где начинается вульгаризация науки». Соответственно, исследователь задается вопросом, «как передать свое научное удивление другим, не опустив научное открытие до вульгарного его прочтения?»³, Васильков подчеркивает: «прежде всего, нужно иметь в виду точное соотношение **“научного”** и **“популярного”**. Не последним является в этой связи научная компетентность кинодраматурга»⁴. И далее: «Творческой практикой уже давно доказано преимущество научно-популярных фильмов повествовательных жанров, фильмов-размышлений и фильмов-дискуссий, в том числе и таких, где в непринужденном единстве сочетаются наука, поэзия и философия. Именно об этом мечтал и Дзига Вертов в последние годы жизни, когда работал в научном кино»⁵.

В этом исследовании речь идет о новых формах кинематографа, способных привлечь зрительскую аудиторию к проблемам науки путем их (форм) ориентации на наиболее актуальные и даже сенсационные темы.

Жизнь – неиссякаемый источник творческой энергии, а следовательно, **документального киноискусства**. Исторические события, дела людей, их быт, радости и бедствия – всё это запечатлено операторами-хроникерами и составляет огромный фильмотечный исторический архив, которым пользуются и который пополняют кинематографисты. Искусство образной кинопублицистики достоверно и документально фиксирует реальность, отображая взгляды авторов фильмов, осмысление ими происходящих событий. **Подлинность, достоверность** – это эпитеты, определяющие документальное кино.

Итак, под **документализмом** понимается та область кинематографа, где всё строение фильма задается реальностью, подчи-

³ *Васильков И.* Объективное и субъективное в научно-популярном сценарии и фильме. М., 1969. С. 18. (Всесоюзный гос. ин-т кинематографии)

⁴ Подробнее о жанрах научно-популярного кино см.: *Власов М.* Виды и жанры киноискусства. М., 1976; *Гинзбург С.* Очерки теории кино. М., 1974.

⁵ *Васильков И.* Объективное и субъективное в научно-популярном сценарии и фильме. С. 8.

няется реальной проблеме, выявленной в жизненном материале со своими невымышленными реальными героями, и ограждена от режиссерского тотального вмешательства разного рода барьерами, в том числе этическими.

Ю. Я. Мартыненко, исследуя степень допустимого «воздействия» на реальность, справедливо замечает: «...к документальным кадрам будем относить такие кадры, в которых сняты реальные события или люди, причем авторское воздействие (режиссер, оператор, актер) на объект съемки сводится к выявлению сущности событий или характеров, без навязывания конкретным лицам несвойственных им черт поведения, а явлениям не принадлежащих их природе моментов»⁶.

Например, **«репортаж»** – съемка предполагается в момент свершения события, **«интервью»** – использует сведения срежиссированного разговора с интересным человеком, а **«хроника»** подразумевает некоторое историческое отстранение запечатленного события.

Информационные жанры отличаются по периодичности, по способу или методу съемки, по степени авторского «вмешательства» в материал. В сегодняшнем кинематографе функцию киноотчетов, кинопортретов, очерков о происходящих в мире событиях выполняют телевизионные жанры. В научно-популярном кино также есть деление на фильмы научно-популярные, рассчитанные на большую аудиторию, и узконаправленные, сугубо заказные, учебные фильмы, фильмы-лекции.

В учебном фильме ничего не должно отвлекать зрителя от излагаемой темы, поэтому автору приходится ограничивать себя в выборе средств, иллюстрирующих ее содержание.

Сразу подчеркнем: мы будем рассматривать только те фильмы, которые имеют отношение к документальному и научно-популярному **киноискусству**.

Итак, специфика неигрового кино заключается в том, что его герои, драматическая ситуация, проблема находятся в реальной жизни. Они не придуманы, их характер индивидуален.

Но **способ воплощения** и, собственно, точка зрения на проблему принадлежат **автору-кинематографисту**. Поэтому образ-характер в документальном кино – понятие совершенно иное, чем в игровом кинематографе. Научно-популярные фильмы, в отличие от документальных, обладают более широким диапазоном выразительных средств. Создатели этих картин могут использо-

⁶ *Мартыненко Ю. Я.* Проблемы теории документального фильма. М., 1976. С. 3. (Всесоюзный гос. ин-т кинематографии.)

вать актеров, анимацию, декорации, документальный материал, ставить эксперименты в лаборатории, в павильоне, на натуре и т. д. Приведем замечание режиссера научно-популярного кино Я. Назарова: «Ограничений здесь нет. Причем, когда мы прибегаем к средствам документального или игрового кино, то обычно не входим в их эстетическую систему»⁷. Иными словами, специфика каждого вида кинематографа не нарушается.

Одним из главных правил для документалиста, равно как и одним из его профессиональных качеств, должна быть **этика документальной съемки**. Что вправе показывать, а что нет кинематографист? Да, мы выбираем и снимаем героев фильма, но как их показать, не исказив суть их характера, не нанеся им психологической травмы? Это личная ответственность автора, ведь перед нами реальные люди, а не придуманные персонажи. Одним из важнейших этических правил для авторов **научно-популярного фильма** является и **достоверность научной информации**, излагаемой в сценарии и фильме. «Рассказывая о науке, – пишет И. Васильков, – мы имеем в виду не только предмет популяризации, но и “дух науки” – настойчивость, целеустремленность, объективность, трезвый учет фактов, умение честно сверять свои намерения с результатом. Все это внутренние требования науки и одновременно **нравственные требования**»⁸. Поэтому, пользуясь научными трудами, важно понимать, что это авторские работы исследователей. Нельзя произвольно – и анонимно – «подставлять» их работы в исследовательский фильм. Всегда нужно оговаривать заранее формы сотрудничества с научными консультантами. Об этом должны помнить все создатели фильмов неигрового кинематографа⁹.

⁷ «Леннаучфильм» восьмидесятых: Предисловие и интервью с творческими работниками студии Л. Шварца. С. 128

⁸ Там же. С. 5.

⁹ В практике научно-популярного кино советского периода обязательным условием работы над картиной была согласованность с научными исследованиями. После утверждения заявки на художественном совете руководство киностудии направляло письмо в научно-исследовательские институты. Сценарий будущего фильма рецензировал известный специалист в соответствующей области знаний, обладающий ученой степенью и безусловным авторитетом в науке. И только после его положительного отзыва на сценарий картина запускалась в производство. Научный консультант ориентировал сценариста и режиссера в поиске и сборе материала, оказывал помощь в течение всего периода работы над фильмом. Фамилия научного консультанта указывалась в титрах, и он по праву мог считаться одним из создателей картины.

3.2. Основные элементы развертывания сюжета в неигровом кино

Постановка проблемы как в открытой, прямой форме, так и в закрытой, «спрятанной» за поступками героев и событиями.

Герой, отражающий суть проблемы, как реальное лицо, воплощающее идею в реальных действиях на реальном жизненном пространстве. Основные типы героев.

Особенности первичной драматической ситуации как закономерности построения сюжета в неигровом кино.

Метод воплощения. Степень «вмешательства» автора в происходящее (или уже происшедшее) событие.

Наблюдение, эксперимент, реконструкция прошлого, инсценировка, провокация. Особенности работы с фильмотечным материалом

Процесс написания сценария в игровом и неигровом кинематографе по определению различен. Сценарист в документальном и научно-популярном кино присутствует **на всех стадиях работы над драматургией фильма, в том числе на съемках и монтаже**, в отличие от своего «игрового» коллеги, – так как в большинстве случаев в документальных и научно-популярных сценариях трудно во всех подробностях представить будущий фильм на бумаге. Всегда в той или иной степени присутствует **фактор неожиданности**. Как поведет себя герой? Как повернется событие, и что именно удастся отразить кинематографистам? В этом и заключается суть их работы. Хотя, конечно же, всё вышеперечисленное не перечеркивает работы автора на стадии написания сценария. Попробуем разобраться в основных драматических категориях неигрового кинематографа. Сценарист и теоретик Э. Дубровский в книге о драматургии неигрового кино выделяет **проблему, героев, событие и метод воплощения как сюжетобразующие**¹⁰. Пойдем вслед ему и мы.

Рассмотрим, как работают эти элементы при построении сюжета в неигровом кино.

1. Постановка проблемы как в открытой, прямой форме, так и в закрытой, «спрятанной» за поступками героев или событиями.

Проблема – одно из центральных понятий неигрового кино.

В научно-популярном кино нужно выбрать главное и второстепенное в научной проблеме, локализовать тему в том или

¹⁰ Дубровский Э. Остановись, мгновенье: Очерки драматургии неигрового фильма. М., 1982.

ином научном контексте, отыскать для отобранного материала форму, наиболее соответствующую содержанию.

Выбрать проблему – заострить ее в конкретных событиях или научных исследованиях – это уже половина работы над замыслом в неигровом кино.

Например, возьмем знаменитый документальный фильм Павла Когана «**Взгляните на лицо**», снятый по студенческой курсовой работе Сергея Соловьева. Сценариста заинтересовала проблема, **как люди в музеях смотрят картины**. Вот картина Леонардо да Винчи «Мадонна Литта» в Эрмитаже: а что если посмотреть ее (Мадонны Литты) глазами на посетителей музея? Весь фильм, снятый скрытой камерой, показывает нам лица посетителей, их взгляды на знаменитую картину.

В фильме «**Фрески**» Александр Гутман находит **проблему в жизни старого армянского города, разрушенного землетрясением**. Место действия – кладбище, где похоронены жертвы стихийного бедствия. Герои – старые люди, которые живут, ухаживая за кладбищем, и мальчик: он должен сделать **выбор между социальной пассивностью и активной жизнью**.

Проблема может быть заявлена **в открытой форме** и даже названа, как в фильме «**Взгляните на лицо**». В таком случае мы сразу понимаем, о чем идет речь, и прослеживаем развитие ее на протяжении всего фильма.

Однако бывает, что выявить проблему можно, только посмотрев весь фильм. Тогда проблема предстает в так называемой **скрытой форме**. Именно так строится фильм А. Гутмана «**Фрески**». Мы наблюдаем за действиями героев, выделяем два главных, сюжетно-важных события в фильме: крещение мальчика и день рождения старого мастера. Поэтому **проблема-метафора – взаимодействие старого и нового, мертвого и живого – выявляется не сразу**, а лишь после сопоставления характеров героев, сцен и эпизодов, во всем филигранном строении фильма.

2. Герой, отражающий суть проблемы, как реальное лицо, воплощающее мысль в реальных действиях на реальном жизненном пространстве.

Герои фильмов неигрового кино – реальные люди с их проблемами¹¹. Не случайно Э. А. Дубровский уделяет особое место в создании сюжета выбору героя: «...от этого зависит и раскрытие

¹¹ Впрочем, в научно-популярном кино героями могут быть и животные, и молекулы, и другие объекты научной деятельности человека.

проблемы (убедительность движения мысли – содержательный аспект сценария), и развитие сюжета (построение эпизодов – драматургический аспект). Поэтому <...> выбор героя является основополагающим в создании сценария неигрового фильма»¹². Дубровский предложил следующую классификацию:

- индивидуальный герой (или антигерой);
- коллективный герой (портрет конкретной группы, коллектива, различных людей, находящихся в одной драматической ситуации);
- собирательный герой (герой, выражающий не индивидуальные, а родовые признаки человека);
- автор (как присутствующий в кадре, так и ведущий сюжет за кадром)¹³.

По этой типологии видно, что все **герои** фильма различаются по степени их **индивидуализации**.

Например, в фильме С. Арановича «**Личное дело Анны Ахматовой**» наряду с центральной фигурой великой поэтессы присутствуют портреты-судьбы, органично вписанные в повествование: Николая и Льва Гумилевых, Александра Блока, Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака, Марины Цветаевой, Михаила Зощенко, Александра Солженицына. Кроме них ярко выделены и другие герои, выступающие в роли повествовательного фона: правители (царская, а затем советская власть) и простой народ.

На примере строения этой картины можно перечислить следующие типы героев: **индивидуальный** – Анна Ахматова, **коллективный** – вышеперечисленные поэты, так как они находятся в одной драматической ситуации с главной героиней, но имеют иную, индивидуальную степень ее переживания. Власть и народ – это **собирательный** тип героев, так как конкретика их характеров не выявляется, а происходит обобщение определенных признаков, подчеркиваются не индивидуальные, а родовые черты. Коллективный портрет в документальном фильме – это создание портрета группы людей в контексте общественной проблематики. Для научно-популярного кино существование такого портрета – исходный момент, а цель – исследовать **ситуацию**, в которой оказались люди, с позиций соответствующей науки: социальной психологии, политики, истории, искусствоведения.

¹² Дубровский Э. А. «Остановись, мгновение!»: Очерки драматургии неигрового фильма. С. 51.

¹³ Там же. С. 50–51.

Особым случаем становится ситуация, когда сам **автор** фильма становится **героем**. Это происходит, когда присутствие автора в кадре (фильм А. Сокурова «**Восточная элегия**») или за кадром (фильм М. Ромма «**Обыкновенный фашизм**») является **сюжетообразующим**. В некоторых фильмах может действовать и **антигерой**, но об этом поговорим позже.

3. Первичная драматическая ситуация

Развертывание первичной ситуации также можно рассматривать как закономерность построения сюжета в неигровом кино. Подчеркнем: одним из самых важных для документалиста качеств должно быть **умение разглядеть в жизни конфликтную ситуацию и показать ее через судьбу конкретного человека**.

Так, в фильме П. Печенкина «**Как человек запряг Идею**» **драматическая ситуация** выростала на конфликте между главным героем, конюхом, и его односельчанами. Конюх, который в фильме празднует свое семидесятилетие, человек, мягко говоря, странный. С одной стороны – мастер на все руки, художник и столяр. Однако его философия свободной жизни мешает ему реализовать нормальный распорядок собственного существования: он ничего не делает в своем хозяйстве. Он считает, что лошади не должны работать, так как в прошлой жизни они были людьми. Поэтому кобыла Идея и другие лошади весело бегают по участкам соседей, «обрабатывая» их огороды. Вместо лошади в хозяйстве конюха трудится его старшая сестра, а все домашние животные прекрасно живут в его избе.

Зная эту **первичную драматическую ситуацию**, режиссер предлагает герою запрячь Идею и посмотреть, что из этого получится. Разумеется, впервые запряженная в телегу лошадь от испуга пытается вернуться в дом. Название «**Как человек запряг Идею**» подчеркивает и смысл фильма.

4. Метод воплощения

По степени вмешательства автора в происходящее (или уже произошедшее) событие мы можем различить следующие методы построения действия: *наблюдение, эксперимент, реконструкция прошлого, инсценировка, провокация*.

Методом наблюдения снят фильм Павла Кюгана «**Взгляните на лицо**». Создатели не вмешивались в ситуацию, когда люди смотрят на «Мадонну Литта» в Эрмитаже. Они наблюдали за происходящим при помощи скрытой камеры. Использование метода наблюдения не означает, что кинематографисты снимают без сценария. Сценарий может быть написан заранее, как в вышеупомянутом фильме, а может «дописываться» во время

съемок. Так, фильм «Тише» Виктора Косаковского снимался на протяжении долгого времени из его окна. И драматическим действием стала сама смена времен года и жизни улицы.

Эксперимент – это метод построения драматического события, чаще всего применяющийся в научно-популярных фильмах. Кинематографисты *«подготавливают» событие, но не знают, как поведет себя герой или герои.* Главным в фильме становится то, что будет происходить.

Провокация похожа по подготовке на эксперимент, однако, в отличие от него, результат ожидаем кинематографистами. Иногда методы ведения действия совмещаются. Так, в фильме «Как человек запряг Идею» П. Печенкина можно найти и эксперимент, и провокацию.

Однако не все события в документальном кинематографе можно отразить непосредственно. Например, как быть, если событие произошло давно, и участвующие в нем люди умерли?

В таких случаях обращаются к так называемому методу **восстановления факта, или реконструкции.** Можно реконструировать события, применяя хронику фильмотечных кадров¹⁴. Фильм «Личное дело **Анны Ахматовой**» строится именно так.

Кроме работы с хроникой используют так называемую **инсценировку**, обязательно предупредив об этом зрителя.

В научно-популярном кино в силу специфики выразительных средств инсценировка встречается довольно-таки часто, например в фильмах С. Райбурга: «**Что такое теория относительности**» (1964), «**Этот правый левый мир**» (1970), «**Кто за стеной?**» (1977). Особой формой искусствоведческого фильма, где действие строится на приеме восстановления факта, – является **текстологический фильм.** Его материалом становится исследование рукописи поэта или прозаика, отражающее его творческий процесс. «Текстологические фильмы были поставлены на основе рукописей Л. Толстого, М. Горького, В. Маяковского, Ф. Достоевского. Эти фильмы позволяли зрителям проследить путь мысли великих людей, вводили в лабораторию писательского труда, знакомили с методикой их мышления, реконструировали творческий процесс»¹⁵. Эти фильмы создавались при

¹⁴ Хроникальные кадры находятся в специальных киноархивах, где хранятся кадры и фильмы разных лет. Кинематографисты подбирают нужный материал, обращаясь к научным сотрудникам фондов.

¹⁵ Кузнецова В. А. Научно-познавательное // Научно-популярное кино. СПб., 1991. С. 60.

помощи анимации, оживлявшей рукописи; зрители словно воочию наблюдали за работой мысли художника.

Киновед С. Гинзбург описывает процесс создания первого текстологического фильма в нашей стране: «Первый из них был замечательный маленький фильм, сделанный режиссером С. Владимирским под руководством известного пушкиниста профессора С. Бонди, – «Рукописи Пушкина» (1936). На примере отрывка из «Медного всадника» фильм не только знакомил зрителей с основами текстологического анализа, но и зримо передавал процесс поэтического творчества. На экране представляла рукопись, испещренная многочисленными правками. Затем она возникала в своем первоначальном виде черновика, на котором постепенно появлялись вносимые Пушкиным исправления и изменения. Зритель в ходе показа фильма становился свидетелем авторских поисков Пушкина, развития и уточнения его поэтической мысли»¹⁶.

С. Гинзбург в этой книге точно обозначил роль традиционной мультипликации в научно-популярном кино и схематизировал ее функции. «Научно-популярное кино, – писал он, – документирует на пленке явления или процессы, чтобы подвести зрителей к определенным научным выводам. Для этого оно располагает собственными, специфичными для него средствами: изменением масштабов времени и пространства (ускоренная и замедленная съемка, макро- и микросъемка), съемкой в рентгеновских и ультрафиолетовых лучах и т. п.»

Исследователь подчеркивает: «...полностью специфичны для научно-популярного кино (и близких ему по выразительным возможностям научно-исследовательского и учебного кино) методы кинематографического моделирования процессов и закономерностей, исследованных косвенными средствами и недоступных визуальному наблюдению»¹⁷. Таких методов два. Первый – метод вещественного моделирования. Он заключается в конструировании и покадровой мультипликационной съемке вещественной модели механизма или организма, в которых протекает недоступный визуальному наблюдению процесс. Другой – метод графического моделирования – похож на первый, но применяется с помощью графической мультипликации. Указанные методы применимы к рисованному и объемному кино. Графический вид моделирования Гинзбург подразделяет

¹⁶ Гинзбург С. Очерки теории кино. М., 1974. С. 252.

¹⁷ Там же. С. 232.

на изобразительный и знаковый. Их различия он видит в следующем: изобразительный создает графические модели, сохраняющие сходство с объектами, в которых развиваются изображаемые процессы; знаковый – оперирует символами, внешне не имеющими сходства с изображаемым (например, модели атома, солнечной системы, деления клеточного ядра и т. п.). Он указывает, что, несмотря на огромные потенциальные возможности этих видов моделирования, диапазон которых так мало изучен, практически используется лишь незначительная их часть. Напомню, что книга написана в начале семидесятых, и ее автор, талантливый историк и теоретик кино, никогда не терявший из виду развитие мультипликации в общем процессе развития кинематографа, естественно ощущал переходность момента, когда достаточно было одного толчка, чтобы потенциальные возможности перешли в реальные. Он увлеченно писал, что знаковая мультипликация может стать «новым искусственным языком науки», способным описывать процессы, развивающиеся во взаимодействии многих переменных факторов и не доступные описанию на существующих «искусственных языках»¹⁸.

3.3. Особенности построения эпизода в неигровом кино

*Взаимодействие фабулы, сюжета и композиции
в неигровом кино (на примерах и разборах сценариев
и фильмов)*

Из заголовка можно понять, что композиция сценария-фильма в неигровом кино может строиться, по крайней мере, двумя способами. Если перед нами фильм, сюжет которого имеет **линейную структуру**, а проблема – **открытую форму**, то, как правило, эпизоды строятся как **стадия развертывания проблемы**. В фильме «Взгляните на лицо» так и происходит. Сначала драматическая ситуация представляется в последовательных эпизодах: утро в музее, пустые залы; далее внимание кинематографистов обращается на саму картину. Полотно Леонардо да Винчи «Мадонна Литта» снято очень подробно. Затем идут кадры экскурсий, слышны заученные речи экскурсоводов; показаны посетители, смотрящие на картину, зачастую бегло, невнимательно. Перелом в восприятии картины, подсказку для зрителя дает реплика экскурсовода: «Перед нами искусство высокого Возрождения». После нее авторы вновь показывают лица людей, по-настоящему увидевших картину, и само полотно, слов-

¹⁸ Гинзбург С. Очерки теории кино. С. 232–233

но вглядывающееся в прекрасные лица людей. День в Эрмитаже закончился, а вместе с ним – и фильм.

Мы знаем, что эпизоды фильма должны быть выстроены не только монтажно, но и логически. Здесь фильм четко **выстроен во времени**. С одной стороны – день из «жизни» картины в Эрмитаже, а с другой – вечность, проникающая в сознание людей, проходящих мимо картины или вглядывающихся в нее.

Каждый фильм имеет свою, внутреннюю логику последовательности эпизодов. И эта логика не обязательно отталкивается от хронологии, как не обязательно фильму иметь только линейную структуру. Фильм Семена Арановича «Личное дело Анны Ахматовой» строится не линейно. Эпизоды здесь располагаются **стадиально, как развертывание драматической ситуации**. Ведь по обычной логике следовало бы рассказать с самого начала – где героиня родилась, училась, что совершила в своей жизни. Автор фильма избрал свою логику изложения событий, свое видение материала. Центральным событием, совпадающим с настоящим временем действия фильма, становится смерть Анны Андреевны.

Драма Ахматовой выстраивается автором в противопоставлении оппозиции «поэт» – «власть». Тема жизни и смерти Анны Андреевны органично вплетена в рассказ о судьбах других писателей, поэтов. Россия «сажавшая» и Россия «сидевшая» – вот основная коллизия этого проникновенного фильма. Формальны, и весьма точны для этой ленты, ответы Анны Андреевны на анкету: «Где родилась? Сколько раз была замужем? Кто муж? Кто сын? С кем была дружна?» Этот перечень вопросов давал фабулярно развиваться фильму, сопоставляя данные ситуации с предшествующими.

Киновед и редактор Ирина Павлова очень точно охарактеризовала документальную основу фильма С. Арановича: «Смысловая сердцевина всех его документальных фильмов, суть их – в несовпадении видимого и сущего. В пограничье парадной и теневой сторон жизни, судьбы и образа. В том, какова оболочка, и в том, что под ней. Нерв каждой его картины возникал именно на этом стыке, и режиссер с феноменальной безошибочностью великого хирурга умел определять эту “болеву точку”»¹⁹.

Как было уже отмечено, умение предугадать течение событий является одним из главных качеств документалиста. Дей-

¹⁹ Павлова И. Аранович // Аранович / Сост. И. Павлова, Ю. Павлов. СПб., 1998. С. 13.

ствительно, не всегда можно заранее прописать в сценарии все эпизоды фильма. Часто построение сюжета может происходить по ходу съемок. Однако обязательным для документалиста должно быть умение найти проблему, героев, драматическую ситуацию и метод воплощения замысла.

Замечательная документальная картина Семена Арановича **«Я служил в охране Сталина, или Опыт документальной мифологии»** (главный герой этой картины – антигерой) строится как раз таким образом. Тем не менее, в титрах указан автор сценария – Юрий Клепиков. Маститый сценарист игрового кино вместе с режиссером выстраивают тонкую драматургию фильма по ходу работы.

Семен Аранович в воспоминаниях писал об этом замысле: «В журнале «Социологические исследования» за 1988 год недавно были опубликованы воспоминания Рыбина о последних днях и часах жизни Сталина. Они оказались очень интересны – именно чувственными подробностями, деталями быта. Например, он там вспоминает, как к умирающему Сталину приехал Маленков. У входа в малую столовую, где лежал Сталин, он снял скрипящие ботинки, но оставить не решился и, поколебавшись, почему-то взял их под мышку, так и вошел в комнату, где лежал Сталин. Такие подробности бесценны: в них живой пульс времени.

Решился я искать Рыбина. Нашел, но он разговаривать отказался: «Меня все перевернули!» Я поклялся, что не буду. Тогда он разрешил приехать и, в конце концов, согласился сниматься. «Я буду говорить, но вы меня не перебивайте и не комментируйте!» Я обещал и слово сдержал.

Начиная работу, мы с Клепиковым понимали, что в стране есть еще сторонники Сталина. <...> Сталин – это последнее оправдание их собственной жизни, судьбы. Каждый из них даже в собственной семье должен оправдаться перед детьми, внуками, правнуками, объяснить, как они прожили жизнь во вранье и жестокости, ведь многие из них были непосредственными участниками и охранниками этой жизни. И понятно, что они хотят оправдать и себя, и время. <...> Снимая Рыбина, я дал ему возможность высказаться с максимальной полнотой. Целая эпоха слагала мифы о Сталине. Рыбин с особой преданностью настаивает сегодня на этих мифах, по кусочкам собирая прежний образ вождя. Я даю ему эту возможность. Я выбирал из материала Рыбина те куски, которые дают наибольшую достоверность его рассказу. Зритель уже начинает ему верить. И в этот момент идет разоблачительный эпизод с самим Рыбиным – уроки игры на баяне, которые начинаются с хождения строем. <...> Каза-

лось бы, в картине мы должны были с первого до последнего кадра заботиться об одном – разрушить до основания образ вождя. Мы пошли от обратного. Стали выстраивать этот образ, умышленно строя его на бытовых и частных подробностях. Это как бы в согласии с позицией Рыбина. <...> Здесь – отраженно – вырастает и сам образ Рыбина, определенный тип человека, абсолютно идентичного своему времени. Времени сталинщины, о котором я хочу сказать словами Анны Андреевны Ахматовой: «То, что пережили мы, не запечатлела ни одна литература. Шекспировские драмы, все эти эффектные злодейства, дуэли – мелочь, детские игры, по сравнению с жизнью каждого из нас. О том, что пережили казненные или лагерники, я говорить не смею. Это не называется словом. Но и каждая наша благополучная жизнь – шекспировская драма в тысячекратном размере»²⁰.

Рассматривая различные типы сценариев в неигровом кино, мы увидели, что они делятся не только по степени «осмысления» документального материала, но и по степени вмешательства авторов в показанное событие. Можно отметить еще и **способы развертывания драматической ситуации**, которые организуют действие в фильме. Перечислим их: **сравнительный, веерный и многомерный**.

Сравнительный способ развертывания ситуации строится на сопоставлении ситуаций или героев в фильмах. Так, в научно-популярном фильме «Я и другие» режиссера Ф. М. Соболева по сценарию писателя-фантаста Ю. И. Аликова психолог В. С. Мухина проводит **эксперименты** как с взрослыми людьми, так и с детьми, часть экспериментов организована по следующему принципу: есть один испытуемый и группа, которой заранее сообщены условия эксперимента и необходимый тип поведения. В эпизоде, где всем детям дают сладкую манную кашу, а одному мальчику соленую, сравнивается поведение детей. На вопрос: «Какую кашу вы ели?» – все отвечают: «Сладкую», включая того мальчика, что ел соленую. Таким образом, в ходе серии однотипных экспериментов кто-то из испытуемых может отстоять свое мнение, а кто-то, чуть ли не сквозь слезы, соглашается с общим мнением и говорит, что его соленая каша – сладкая. На сравнении разных лиц посетителей Эрмитажа, видящих и не видящих прекрасное, – строится и фильм «**Взгляните на лицо**».

²⁰ Режиссер С. Аранович рассказывает о своем фильме: [Запись беседы Ф. Гукасян] // «Ленфильм» и освобождение советского кино: Роттердамский кинофестиваль. 1991. Титр № 4. С. 43–45.

Веерный способ развертывания ситуации помогает выявить разные грани ее постижения. Например, в фильме П. Печенкина «Как человек запряг Идею» – каждый эпизод разворачивает новую информацию о герое и событиях, хотя не выходит за рамки рассматриваемой проблемы.

Многомерный способ дает возможность автору с каждой новой сценой и с введением новых героев постигать представленную проблему с новой глубиной («Личное дело **Анны Ахматовой**). Так рассказ о жизни и смерти великой поэтессы превращается в этой картине в драматическую историю взаимоотношений власти и художника, факта и времени.

В последнее время появились так называемые фильмы документфикшн (т. е. документально-игровое кино, от английских слов *documentary* и *fiction*), комбинирующие документальное и игровое повествование. Задача игровых эпизодов в таких фильмах обычно состоит в том, чтобы усилить создаваемый образ реальности. За счет внедрения актера, игрового события происходит усиление проблемы документального кино.

«Псевдодокументалистика» обозначает в том числе и игровые фильмы, по форме и стилю выполненные как документальные, а также собственно документальные фильмы с игровой, срежиссированной историей в документальной среде), частично разыгранной реальными персонажами. Она может носить как серьезный, так и сатирический характер. В таких фильмах дистанция между автором и зрителем истончается до предела.

3.4. Закадровый текст

Особенности написания и восприятия закадрового текста в композиции неигрового фильма

Закадровый текст – важный компонент фильма, сопровождающий, комментирующий, дополняющий изображение, обобщающий и конкретизирующий его смысл. Это не обязательное слагаемое сценария и фильма, так как в мировой практике всех видов кино есть множество фильмов, где текст либо вовсе отсутствует, либо сведен к минимуму. В своем пособии для студентов ВГИК «Слово в научном фильме» замечательный мастер в области научно-популярного кино, режиссер и сценарист А. М. Згуриди писал: «Голландский фильм “Пан” Ван дер Хорста вовсе не имеет текста, хотя в нем показывается жизнь водоплавающих птиц в период гнездования, их забота о своем потомстве, т. е. такой материал, который, казалось бы, нуждается в объяснениях. Между тем ни у кого не возникает потребности в объяснениях – так мастерски, тонко и умно ведет свой

рассказ автор, пользуясь одним лишь изображением». Згуриди приводит примеры из практики игрового кино, вспоминая «Красный шар» режиссера Альбера Ламориса, «Свадьбу» Михаила Кобахидзе, где авторы не используют слово, но, несмотря на это, добиваются особых высот выразительности. Однако Згуриди говорит и о том, что существует ряд фильмов, где использование текста необходимо: «В них текст доминирует, является главным, а изображение лишь иллюстрирует мысли, высказанные автором с помощью слова, поэтому изображение без текста существовать не может»²¹.

Таким образом, маститый режиссер делает вывод, что в числе самых лучших научных и документальных фильмов могут быть как фильмы, целиком основанные на слове, так и фильмы с небольшим по объему текстом или совсем без него. Всё зависит от задач художников неигрового кино.

Во всех учебных пособиях по кинематографии рекомендуется писать текст как можно проще. Словесная вычурность, в том числе злоупотребление причастными и деепричастными оборотами, мешает его восприятию. Мысль должна доходить до сознания просто, но образно. Когда-то Чехов жаловался на ученых, что, мол, пишут они суконным языком, не то что скучно читать, но даже «временами приходится фразы переделывать, чтобы понять. Но зато важности да серьезности хоть отбавляй. В сущности, это свинство»²².

В кинодраматургии неигрового фильма, как и в драматургии игровой, различают три вида закадрового текста: **текст от автора, закадровый текст героев и дикторский текст.**

Так же, как и в игровом кино, первые два типа отличаются от третьего *степенью индивидуализации человека за кадром.* Если в первых случаях нам важно знать, что думает этот конкретный человек, то в **дикторском тексте** личные соображения чтеца не нужны. Так как эта разновидность закадрового текста подразумевает, прежде всего, передачу информации, важную для понимания действия в фильме.

В неигровом кино закадровый текст различается и по характеру роли героев за кадром. Если **текст от имени автора** мо-

²¹ Згуриди А. М. Слово в научном фильме. М., 1969. С. 3–4. (Всесоюзный гос. ин-т кинематографии.)

²² Чехов А. П. Письмо Суворину А. С., 28 февраля 1890 г. Москва // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: в 12 т. М., 1975. Т. 4. С. 26–27.

жет быть записан заранее и подчинен задаче *вести действие в фильме*, то *герои, живые, непридуманные люди, обладают собственными речевыми особенностями*. Индивидуальная манера их речи неповторима и не подчинена впрямую воле создателей фильма.

Остановимся здесь на **особенностях написания и восприятия закадрового текста, прежде всего дикторского, и текста от автора**.

Приведем несколько примеров. В первом случае воспользуемся текстами А. Згуриди. В фильме «**В глубинах моря**», перед тем как начинается сцена нападения морского окуня на свою жертву, диктор сообщает о том, в каких условиях протекает охота хищника.

«В густой части водорослей, – говорит диктор, – всё живое скрыто и замаскировано, так что морскому окуню трудно найти добычу. Зато молодые кефальки, случайно заплывшие сюда из верхних слоев моря, часто попадают им в пасть». Для чего понадобился такой текст? Разве нельзя было обойтись без него? Можно, конечно, – но в фильмах другого рода. В данном случае речь о научном фильме, и нам хотелось познакомить зрителя с приспособительными особенностями, которые вырабатываются у животных под влиянием условий их жизни. У рыб, живущих среди водорослей, окраска соответствует цвету окружающих растений и делает их незаметными. У рыб, обитающих на песчаном дне, окраска иная. Она сливается со светлым фоном песка. Охотятся рыбы тоже по-разному. Об этом мы и хотели сообщить текстом. Другая задача текста – сообщить названия морских животных, показанных в фильме. Это очень важно. Если этого не сделать, зрители будут спрашивать друг друга: «Это кто? Это что?» – и пропустят самое главное – всю сцену. <...> Другой пример. Здесь текст не только помогает зрителю усвоить научные знания, но и вызывает у него ассоциации чисто морального свойства, наводит зрителя на размышления о человеческих отношениях, в то время как ему рассказывается о жизни животных. Речь идет о сцене из фильма «В песках Средней Азии» (1943), в которой показываются жуки-скарабеи, способ их питания и раздоры, которые возникают на этой почве между жуками-«тружениками» и жуками-«бездельниками». Вот как построен текст в этой сцене. Сначала сообщаются общие чисто научные сведения об особенностях жизни насекомых пустыни:

«Рано просыпаются жители песков. Утренние часы для них очень дороги. Прежде чем раскалится песок, нужно успеть заpastись пищей. И все спешат насытиться или сделать запасы до наступления полуденного солнца». На экране показываются жу-

ки-чернотелки, ящерицы и другие животные пустыни. Они запасаются пищей. Но вот появляются жуки-скарабеи. И диктор тотчас всё внимание привлекает к ним, подчеркивая не только способ транспортировки ими пищи, но и чуть ли не моральный облик отдельных жуков: “Трудолюбивые жуки-скарабеи придат своей пище форму шариков. Катать ведь легче, чем тащить бесформенные комья. Но не все жуки одинаково трудолюбивы. И среди них находятся бездельники, готовые воспользоваться чужим трудом”²³.

В большинстве фильмов Згуриди, ставших классикой в научном кино прошлого века, текст строится по одному и тому же принципу: сначала высказывается мысль, затем зрителю предоставляется возможность целиком погрузиться в созерцание зрелища. Таковы «Сила жизни» (1940), «Тропую джунглей» (1959), «Дорогой предков» (1961), «Зачарованные острова» (1966), «Лесная симфония» (1967).

Принципиально новый взгляд на закадровый голос в документальном фильме предложил Борис Добродеев еще в середине 60-х годов прошлого века. Его сценарии в тандеме с режиссером Семеном Арановичем стали новой вехой в строении биографического фильма. Сценарии и фильмов «Время, которое всегда с нами (А. М. Коллонтай)», «Письма из прошлого (Друг Горького – Андреева)», «М. Горький. Последние годы (Встречи с Горьким. 1926–1936)» открыли новую страницу в драматургии. Сценарист нашел режиссера, который смог воплотить новое понимание истории в фильмах, основанных на методе реконструкции прошлого.

«Никогда не думал раньше, что старые фотографии могут так много поведать. <...> Как многозначны эти снимки, как удивительно угадывается в них время, эпоха, атмосфера далеких лет. Как угадываются люди!.. <...>

Что, если столкнуть собственные слова (героя. – *И. Е.*), мысли, чувства с тем, что мы видим на снимках? Или в кинозаписи того времени? <...> Быть может, именно это создаст иллюзию присутствия живого героя на экране, приблизит его к нам, даст возможность поглубже заглянуть в его душу...

И хотя до того, как встретиться с дневниками и альбомами Александры Михайловны Коллонтай, я уже имел определенный опыт работы над биографическими фильмами, построенными на исторических документах, мне вдруг особенно остро

²³ Згуриди А. М. Слово в научном фильме. С. 10–11.

почувствовалось, что на этом пути еще многое можно сделать, можно расширить возможности и права “жанра кинопортрета” (если так можно выразиться), попытавшись “экранизировать” дневники, письма, мемуары героев. Но ведь для их иллюстрации, для их визуального комментария, создания на экране целостного зрелища мало одних фотографий героев, которых иногда к тому же невозможно найти.

И тогда пришла мысль использовать старую хронику, но не как иллюстрацию “по поводу”, не как прямой кинокомментарий, а как средство воссоздания атмосферы того времени, в котором жил и действовал наш герой.

<...> Почему, думали мы (с режиссером Семеном Арановичем, который осуществил данную постановку), столь утилитарно подходят иногда кинематографисты к задаче воплощения биографии на экране? Ведь авторы популярной горьковской серии “Жизнь замечательных людей” тоже имели дело с документами и подлинными героями, тоже рассказывали “невыдуманные” истории... Но в их книгах виден авторский почерк, видна их авторская позиция, их отношение к героям. Это не просто анкеты, не просто канцелярский пересказ биографий, а попытка художественно осмыслить жизнь героя, понять его характер, мир его чувств. Но документальное кино почему-то много лет проходило мимо этого плодотворного опыта нашей литературы, опыта писателей <...>

Сценарист в биографических документальных фильмах нередко выступал как скучный лектор, равнодушно регистрирующий те или иные события из жизни героя, ограничивающийся их простым перечислением. А режиссер действовал чаще всего лишь как монтажер – старался более или менее складно и логично уложить пленку, сложить разрозненные сведения о герое в некую нить, придать ей некую видимость рассказа <...>

А что, если наше “бессилие”, аскетизм средств документального кино и есть наша подлинная сила? Наше оружие?

Что, если нужно просто принципиально иное осмысление материала? “Игра” на подлинности, непридуманности фактов, событий, исторических лиц?.. Может быть, следует искать подлинный драматизм в их судьбах, находить “драматургию фактов”, передавая ее с помощью слова, фотографии, кинокадров?»²⁴

Дикторский и авторский комментарий в неигровом кино часто смешивают, так как «я» автора не выявляется точно. Кто

²⁴ Добродеев Б. Время, которое всегда с нами // Библиотека кинодраматургии. М., 1973. С. 153–155.

комментирует события? Вопрос не пустой, так как определяет композиционное строение фильма.

Качественно иной взгляд на закадровый текст был продемонстрирован М. Роммом в его знаменитой картине **«Обыкновенный фашизм»** (1966), где впервые отчетливо воплотилась диалогическая форма подхода к документальному фильмотечному киноматериалу.

Режиссер предлагает новый, драматический принцип взаимодействия звучащего текста с изображением: сцепление двух разных текстовых структур – принцип, непривычный для тех лет, когда закадровый текст иллюстрировал изображение.

С самого начала картины фильмотечный материал и комментарий режиссера словно разведены, отчуждены во времени. С одной стороны, это архивная военная хроника гитлеровских операторов (прошлое), с другой – авторский взгляд на военные события (настоящее). Причем в понятие настоящего времени входит и современный для тех лет (создания фильма) документальный материал, снятый на улицах Москвы и, по сути, выступающий в аналогичной функции визуального авторского комментария. Это важно для понимания основного композиционного приема фильма, а именно: закадровый текст представляет собой не просто спонтанные реплики «свободной» монтажной композиции на темы Третьего рейха и не иллюстрацию дикторского текста, а **самостоятельное исследование кинематографиста**, просмотревшего километры пленки за монтажным столом.

Мы живо ощущаем закадровое присутствие **автора-профессионала, человека безусловно компетентного, анализирующего «прямо сейчас»**, в нашем присутствии, известные ему архивные кадры. Вот почему так важен индивидуальный, личностный фактор оценки происходящего человеком за кадром: оценка эта часто выглядит как импровизация, возникающая словно непосредственная реакция в момент просмотра. Выстраивая свой фильм, М. Ромм подчеркивает синхронность авторского времени со временем зрительского восприятия.

Сейчас, спустя 50 лет со дня выхода картины, с особой отчетливостью ощущается, что М. Роммом было задано целое направление в кинематографе, основанное на контакте с фильмотечной хроникой. В драматургии фильмов этого ряда всегда подчеркивается сам момент, когда «Я» (режиссер, автор, зритель) на нее (хронику) смотрю.

Нужно сказать, что важным драматургическим смыслом стала наделяться фактическая основа описываемого, в самых разных ее проявлениях, – от фотографии, письменных документов, кадров хроники до жизненной, невыдуманной судьбы или

события. Причем это выделение «реплик реальности» как особой фактуры фильма происходит не только в документальном и научно-популярном кино, но и в игровом.

Кадр-факт, переданный в явной, четкой авторской интерпретации, получил в общей композиции сценария и фильма дополнительные драматические функции, и благодаря этому обрел новый смысл.

Режиссеры стали применять «редактирование» хроникального изображения для того, чтобы усилить художественное впечатление от цитированного материала. Если обратить внимание на тенденцию обращения к хронике в структуре фильмов второй половины 1970-х гг., то мы увидим поразительное сходство подходов к фактуре съемочного материала. Либо хроника подается авторами как синоним безусловной реальности, обрамляя и вводя в свой контекст весь игровой фильм (например, «Был месяц май» М. Хуциева, «Иваново детство» А. Тарковского), либо становится в руках кинематографистов инструментом покadroвого разглядывания запечатленной реальности при помощи специальной пересъемки или обработки при помощи трюк-машины. К инструментарию такого разглядывания также относятся «распечатка» кадров, укрупнение персонажей на пленке, внутрикадровый перемонтаж кадров.

Нужно отметить, что популярные в то время принципы работы режиссеров документального и научно-популярного кино со статичным, иконическим материалом дали художественные всходы, поскольку именно тогда стал подчеркиваться сам момент съемки, запечатления факта, его фиксации. Подробно разбирая это явление в своей книге «Взаимодействие киновидов», я заметила: «...использование фотографий, рисунков, стоп-кадров, различных распечаток осознавалось кинематографистами как управляемая трансформация уже отснятого, первоначально зафиксированного, а потому как бы изначально «нейтрального», но содержащего достоверность факта, материала. Причем эту достоверность и документальность можно воспринять, лишь дополнительно «оформив» материал. Съемки становились двухступенчатыми: на первой ступени проводилась или использовалась фиксация реальной натуры (фотографии, рисунки, архивные кадры или просто снимались «голые факты»), со всем ее динамическим потенциалом подвижных объектов, а во второй проводилась своеобразная фиксация-фиксаций. То есть повторная съемка уже запечатленных объектов. Такая съемка проводилась с целью осмысления уже запечатленной динамики, где изменения свето-ритмической пластики первоначального мате-

риала становились фактором семантически значимым»²⁵. Применяя при помощи машины оптической печати (трюкмашины) распечатку хроникальных или других первичных заготовок, режиссер будто бы «распечатывает» – увеличивает или уменьшает – количество кадровых клеток в киноплане, тем самым добиваясь иной ритмичности, иных акцентов в содержании.

Интересно, что в своей работе, посвященной исследованию явления документализма в кинематографе, Р. Д. Копылова еще в 1980-е годы писала: «Для документального искусства особо важным оказывается то, что экран оперирует не просто звукозрительными образами, а “репликами реальности”, ожившей и озвученной фотографией»²⁶.

Эти «реплики реальности», «голый факт» в документальном кино стали осознаваться кинематографистами как ценностные единицы сюжета. Прием двойной фиксации позволил обратить пристальное внимание на исходный материал своего искусства, заставив работать молекулы, его составляющие.

Фотография, стоп-кадр, фильмотечный кадр-план, звучащий голос героя – любая запечатленная в хронике реальность, как изобразительная, так и звучащая, – стали предметом подробнейшего исследования запечатленного времени, особым способом реализации мысли. Дело даже не в том, что фотография фрагментируется, дробится на планы, а камера то приближается, то отъезжает, то панорамирует, создавая видимость динамики, – это бывало и раньше. находка заключалась в том, что этот фотографический материал осознавался как принадлежащий к уже запечатленной реальности – наравне с кинодокументами из фильмотеки, которые, в свою очередь, тоже переосмыслились, меняли ритм при вторичном прочтении => пересъемке => двойной фиксации. Этот иконический материал использовался именно как фактически достоверный, а потому сохраняющий потенциальные возможности для более пристального исследования, открытия новых подробностей и свидетельств Бытия, ранее невиданных. Такой пластический ряд всегда шел в паре с сообщением о том или ином событии, проблеме, явлении. Он был иллюстративен, так как на первый взгляд подчинялся кадровому тексту, ведущему повествование и берущему за основу рассказ: «так было». Если совершенно очевидно, что вербальное

²⁵ *Евтеева И. В.* Взаимодействие киновидов. СПб., 2011. С. 60–61. (Российский ин-т истории искусств)

²⁶ *Копылова Р. Д.* Экран и явление документализма // Документализм и современное кино. Л., 1985. С. 20–35.

повествование документалистики направлено на традиционные для литературы достоверные жанры: мемуары, эссе, дневники, письма, «исповеди», очерки, – то иконическое повествование, подчеркивающее фактуру изображения как значимую, содержательную единицу пластического ряда, дает совершенно иную связность, нежели вербальные структуры немого кинематографа времен Дзиги Вертова, Эсфири Шуб.

Рассматриваемая диалогическая тенденция работы с запечатленной реальностью, начатая М. Роммом, разработанная в семидесятые годы мастерами всех киновидов, продолженная ярко и самобытно А. Сокуровым, нашла свое прямо-таки манифестированное воплощение в картине «Сады скорпиона» (1991).

Рассмотрим эту картину с точки зрения построения такой драматургии, которая использует в качестве своей компоненты двойную фиксацию и работу с цитатами.

Как мы уже писали ранее, в этом фильме О. Ковалова выявилась зримая ориентация *на киноконтекст* целого поколения режиссеров, пришедших в кинематограф в конце восьмидесятых – начале девяностых годов. Проявилась опора на кинокультуру как единственную реальность, от которой можно отсчитать собственную историю, и себя самого в ней. Поэтому фильм О. Ковалова – прежде всего фильм активного зрителя-киноведа, легко входящего в массив киноистории, фильм – объяснение в любви своему детству, прошедшему в эти годы и заполненному походами в кино. Этот фильм – еще и своеобразное ироническое прощание с реальностью, которая уже запечатлена и никогда не вернется.

Заметим, «Сады скорпиона» – это монтажный фильм о пятидесяти годах нашей киноистории, сделанный профессионалом-киноведом и историком кино. Такое авторство принципиально для построения картины. Что очень важно для «прочтения» этого фильма: игровые, научно-учебные, анимационные картины-цитаты понимаются режиссером, прежде всего, как фильмотечные матрицы. Каждый из кадров-цитат несет в себе реальность определенного исторического времени, иначе говоря, такой фактический материал киноистории, как реплики реальности.

Потому, взяв за фабулу (основу событийного повествования) игровой фильм режиссера А. Разумного «Случай с ефрейтором Кочетковым» и сделав необходимые купюры, Олег Ковалов снял новую «оптическую поэму», где использовал цитируемый фильм как материал сюжетной линии, во всей сопричастности

сложного и со-положенного времени–пространства кино тех лет. О. Ковалов остроумно развивал действие новыми перипетиями с участием Кочеткова (артист Вадим Грачев), используя найденные в архиве кадры из научно-медицинских лент, где снимался тот же самый Грачев. Режиссер вместе со зрителями «входит» в фильмотечные кадры, пародируя сталинский «Большой стиль» в кино, с его подчеркнута «авангардной», монументальной стилистикой²⁷.

Попробуем рассмотреть строение фильма по его литературной записи²⁸:

Крупный план пионера.

Он смотрит на солнце сквозь закопченное стекло.

Титр: «Оптическая поэма». Его сменяет хроникальный кадр моря.

Скалы. Варан в пустыне. Бескрайняя толпа аплодирующих людей.

Варан делает шаг, другой.

Общий план аплодирующих укрупняется – это военные китайцы. Приземляется самолет.

Китайки радостно размахивают букетами.

Идут хроникальные кадры встречи китайцами советской делегации.

Встреча ярко демонстрирует дружбу СССР и Китая.

Всё происходит под музыку К. Орфа «Кармина Бурана».

Изображение – скалы, а в звуке – пауза. Титры создателей фильма.

Звучит синхронная речь в сцене с китайцами.

Русская певица, очень молодая, в национальном костюме, старательно поет песню «Называют меня некрасивою...». Китайцы слушают.

Хроника, скалы, бежит варан. Завершаются титры создателей.

Из затемнения – яркое зрелище – шествие; парад кинофестиваля 1959 года. Характерный для того времени закадровый комментарий. Затем сцены салюта и физкультурного парада перебиваются кадрами пустыни. Дальше, в звуке, шум суховеев, а в кадре действие у пивного ларька.

Опять перебивка: пустыня, сыплются зыбучие пески...

²⁷ Подробнее об этой картине см.: *Евтеева И. В.* Взаимодействие кино-видов. С. 101–106.

²⁸ Запись по фильму сделана мной. – *И. Е.*

«Пивной» сюжет развивается дальше, молодой человек выпивает (цитата из «лечебно»-поучительного, т. е. одновременно игрового и научного фильма). Спит пьяный герой. Мы понимаем, что это ему снится пустыня. Мерно шагает караван верблюдов...

«За калиткою шумит прибор...» – продолжает действие певица. Она поет на небольшой сцене ресторана. Эта монтажная фраза продолжается разными кадрами из разных фильмов, но все они воспринимаются в едином действии, так как их объединяет один персонаж, актер (Кочетков), который во всех научных фильмах о вреде пьянства играет напившегося. Заканчивается действие в больнице (цитата из «лечебного» фильма): «24 года – и уже алкоголик!» – горестно заключает герой цитируемой ленты. Выбранный для продолжения завязки кадр отражает постановочный пафос следующей цитаты. Врач произносит ключевые для всего фильма, морализаторские слова: «Лечиться надо!»

Собственно, в действии картины и проходит «излечение» страны от болезни тоталитаризма и диагноза «Большого стиля» на примере кино.

Зачином всей истории служит фраза, произнесенная врачом: «А с чего это всё началось?»

Фабульное действие фильма стартует из события – экспозиции фильма-цитаты «Случай с ефрейтором Кочетковым»²⁹.

Если мы прочертим фабульный пунктир этого очень тонко и своеобразно смонтированного фильма, то увидим, прежде всего, саму историю фильма-цитаты: молоденький ефрейтор влюбляется в девушку-киоскершу (ее киоск находится около военной части, где служит герой) и начинает бывать у нее дома. Однако милая девушка и ее бабушка оказываются коварными шпионами, под руководством опытного диверсанта они проворачивают свои грязные дела. Потерявший бдительность ефрейтор чуть не становится их невольным соучастником. «В священном деле сохранения военной тайны важно всё. Везде и всюду будьте бдительны!» – этот тезис, произнесенный со всей серьезностью командиром военной части, где служит Кочетков, становится назидательной «формулой» цитируемого фильма.

²⁹ Такую пародию на кинематограф исследуемого времени, как этот заказной фильм для армии, нарочно придумать нельзя. Сейчас смотреть этот фильм без смеха тоже невозможно. Однако Олег Ковалов нашел такую монтажную форму изложения, которая становится одновременно и драматической (тема «садов скорпиона»), и пародийной.

Фильм-цитата, конечно же, перемонтирован. Режиссер искусно включает в игровой фильм-цитату параллели из документального и анимационного кинематографа. Все ассоциации, ретроспекции и иные параллели во времени задаются в сюжете фильма как «воспоминания» Кочеткова или разворачиваются в исторический фон (хронику рубежа 1960-х) в качестве основного действия и одновременно контекста происходящего. Немалая ценность картины и состоит в образовании этого мыслимого и вполне документального контекста, киноконтекста, в котором отрефлексирована дополнительность (многомерность) смысловых констант этого фильма.

Очень тонко и смело в фильме соотносится то, что «задано» в его повествовании – цитаты («Случай с ефрейтором Кочетковым»), и то, что привносится автором – и режиссером, – прежде всего хроникой действительности и киноконтекстом (поездка Хрущева в Америку, события и фильмы Первого Московского кинофестиваля, встреча с Ивом Монтаном и т. д.). Здесь важно более всего то, что «прочитывает» в освоении архитектоники фильма зритель, как он соотносит себя и свою семью в этих «Садах скорпиона», как он соответствует той авторской позиции, которую предлагает ему режиссер О. Ковалов. Посмотрев фильм, мы видим, что содержание прочитывается, в основном, через сопоставление цитат-эпизодов, цитат-сцен. Зритель отождествляется не только с авторской позицией «прочтения» конкретного исторического времени, но и с тем, что он мог увидеть еще и что подсказывает его зрительский опыт. И только здесь, на этом этапе, система цитат, разнородных фильмов, разных видов кино окончательно приходит от иллюстрации – фиксации реальности определенного исторического времени к освоению одухотворенного, целостного смысла в кинематографе. Мы понимаем, что временной контекст, или, если угодно, сдвиг в историческом времени дает возможность иного прочтения. Мы не просто говорим о восприятии фильмической фактуры разных кинокартин разных лет производства. Все они в цитатах своего сложения дают иное восприятие времени, причем кадры-планы могут принадлежать не только разным авторам, но и относиться к разным системам повествования, а также и к разным видам кино.

Так, план из анимационного фильма М. Цехановского «Почта» «усиливает» поездку Кочеткова из соответствующего игрового фильма. А при монтажном сопоставлении этого материала совсем иначе «звучит» цитата из фильма о новой Москве из научно-познавательной ленты о будущем города, Москвы-утопии.

Мы видим, что взаимоотношения документального контекста с «цитируемым» текстом-фабулой игрового фильма дают ленте О. Ковалова совершенно уникальный способ развития проблемы. Сам сюжет, взаимоотношение диалогов-реплик в цитируемых планах как игрового, так и документального материала способствуют возникновению у зрителя чувства подвижного пространства, необходимого для восприятия истории нашей страны. Именно тогда зритель начинает осознавать сущностный феномен: однонаправленное фабульное движение (фильм-цитата) может сюжетно переходить в разнонаправленное композиционное решение (внутренний диалог может усиливаться или ослабляться историей событий, а «пассивный» фон, среда, хроника – актуализироваться). В этом и видится драматургическое значение открытого в фильме О. Ковалова принципа «вне-находимости» иерархической значимости цитат в контексте соотнесенности разных видов кино. Поэтому здесь и мыслится развертывание киноконтекста как основной сюжетообразующий принцип. Можно сказать, что роль цитаты в его фильме стала пониматься не как определенный отрезок пленки с точно установленными координатами фильмотечного материала, нужного для иллюстрации того или иного исторического факта, а как некое наложение текстовых уровней, различных способов письма.

В документальном кинематографе бытует мнение, которое упрощенно можно было бы изложить так: самое главное – придумать форму подачи, а материал – это сама жизнь, так что особо нечего утруждаться при написании сценария. Сначала снять материал, а затем... что-нибудь да смонтируется.

Мы попытались опровергнуть это мнение. Драматургия неигрового фильма – область еще мало изученная, но имеющая могучий потенциал для исследования.

ГЛАВА 4

Драматургия анимационного фильма

4.1. Особенности создания кинопространства в анимации

Специфика создания образов в рисованной и объемной анимации. Определение понятия «скорость съемки»

Для того чтобы понять особенности строения анимационного фильма, нужно в деталях представлять специфику получения изображения в этом виде кино. Поэтому уделим пристальное внимание, казалось бы, не столь важным для драматургии техническим вопросам. Мы знаем, что любой фильм состоит из последовательно снятых фаз движения, которое возникает вновь при проекции пленки на экран¹. Это справедливо для всех видов кино. Однако в анимации движение не фиксируется в своем реальном течении, а конструируется, моделируется и до проекции не существует. Движение создают искусственно аниматоры, покадрово фиксируя фазы рисунков, имитируя движения персонажей или покадрово передвигая объемный предмет².

«Дело в том, что из двух процессов, присущих кинематографу, – расчленения движения при съемке и его синтеза во время проекции, – первый начисто отсутствует в анимации. Нечего расчленять – движения фактически нет. Оно существует только в воображении аниматора, который моделирует его из отдельных неподвижных состояний, им самим же созданных. Вернее, так: он только создает (т. е. рисует) эти состояния, а собирает их в единое движение съёмочная камера»³, – отмечал художник-аниматор и режиссер Ф. Хитрук.

Другой отечественный режиссер-аниматор, Ю. Норштейн, в своей книге «Снег на траве», говоря об особенностях создания анимации, пишет: «Чем больше неожиданности, вымысла, тем лучше для мультипликации. Мультипликация – это тайны сознания и чувства, помещенные на пленку.

¹ Если кинематограф не пленочный, то синонимом будет любая запись-воспроизведение на электронном носителе.

² Правда, фиксация «реального течения времени» в других видах кино тоже понятие весьма условное: оно либо сконструировано режиссером игрового кино (мизансцена плюс движение или статика аппарата), либо зафиксировано, а возможно, и воссоздано в реальной среде режиссером документального или научного кино.

³ Хитрук Ф. С. Профессия – аниматор. В 2 т. М., 2008. Т. 1. С. 88.

Никакая промежуточная материя не мешает изображению отражать наши чувства, если не считать, что само изображение на пути к еще неотчетливому фильму является вынужденным и необходимым ассортиментом. Изображение – функция действия. Чувства отражаются от натуральной материи, превращая ее в фантазию, – обязательное условие любого творчества. В мультипликации же – основное»⁴.

Однако анимационное произведение – это фильм. Поэтому, рассматривая его (конечно, с технической точки зрения) как пленку или другой визуальный носитель, запечатлевший определенные фазы движения, попробуем задать себе вопрос: а в других видах кино всегда ли возможна идентичность снятого движения – и движения, получаемого при проекции?

Ответим, что не всегда. Мы знаем, что движение бывает ускоренное или замедленное. Эта возможность изменения скорости движения объекта достигается путем изменения частоты скорости съемки относительно стандартной (24 кадра в секунду) частоты кинопроекции.

То есть условным является и сам процесс движения персонажей в предкамерном пространстве во всех видах кинематографа, однако нами, зрителями, он воспринимается как безусловный. Этот хрестоматийный вывод справедлив для всех видов кинематографа, кроме анимации, где скорость съемки – понятие, подразумевающее совершенно иную степень условности. В анимации понятие «съемка» отличается от аналогичного понятия в других видах кино. Здесь всё снимается покадрово, в том числе задается режиссером и исполняется художником-аниматором степень скорости – частоты фаз, так что анимационная съемка – понятие не механическое, а художественное. Отсюда следует вывод, что, будучи самостоятельным видом кино, анимация в то же время всегда имитирует даже самую специфику кинематографа.

Поэтому можно сказать, что искусству анимации присущ широкий спектр имитации воплощенной в кинематографе «натурной» действительности: имитация жеста, движения, пластического освоения фиксированного изображения как элемента новой, сочиненной кинореальности⁵.

Другими словами, являясь видом кинематографа, «осваивая» его историко-стилистические направления (смена эстети-

⁴ Норштейн Ю. Б. Снег на траве. Фрагменты книги. Лекции по искусству анимации. М.: ВГИК, 2005. С. 8.

⁵ См.: Евтеева И. В. Взаимодействие киновидов. С. 24.

ческих установок в определенные этапы развития кино), анимация всегда отличается от всех видов кино прежде всего тем, что отражаемая «реальность» здесь вовсе не запечатленная. Так, в своей книге «Ожившие тени» известный исследователь и историк анимационного кино Н. Кривуля пишет:

«По своей художественной природе анимационный образ не строится на прямом воспроизведении объективной физической реальности в непосредственных формах ее проявления, он моделируется на основе “движущегося изображения”»⁶.

Поэтому «реальность» предметно-персонажного мира всегда смоделирована: ее правдоподобность – это правдоподобность невозможного, сочиненного, основанного на вымысле, на свободном обращении с героями и средой.

Для написания сценария очень важно понимать, что в анимационном кинематографе со времени его создания существуют две глобальные технологии производства фильмов: двухмерная (рисованная) и трехмерная (кукольная).

Основная разница между ними не только в том, что в первом случае фон и движение персонажей рисуют покадрово, а во втором – передвигают покадрово в смоделированном трехмерном пространстве трехмерные предметы, но и в активности самого съемочного процесса.

В рисованной анимации⁷ сам процесс съемки пассивен – это фиксация, во время которой оператор переснимает рисованные фазы на целлулоиде либо фиксирует их компьютере, в то время как в объемной анимации процесс съемки совпадает с процессом создания пространства и движения персонажей. Такая съемка называется съемкой «вживую», или «под аппаратом»⁸. Этот процесс отнюдь не пассивен. Именно во время такого запечатления и формируется весь стилистический облик фильма. Персонаж и среда передвигаются аниматорами в создаваемом предкамерном пространстве, *здесь и сейчас*. Точность аниматорской интуиции и создает особую среду и индивидуальность действия.

⁶ Кривуля Н. Г. Ожившие тени волшебного фонаря. М., 2006. С. 31.

⁷ Сейчас в двухмерной, смоделированной не на бумаге, а сгенерированной в компьютере.

⁸ Евтеева И. В. Компьютерная анимация: за или против // Киноискусство и кинозрелище: Сб. статей: В 2 ч. / Ред.-сост. А. Л. Казин. Ч. 1: Искусство как зрелище. СПб., 2011. С. 86. (Российский ин-т истории искусств.)

Оператор тоже не простой фиксатор рисунков, в такой анимации он определяет особую палитру свето-тоновых нюансов.

Можно сказать, что в анимации существует определенная разница в проявлении авторского начала, даже исходя из техник создания фильмов, что, конечно же, отражается и в их драматургии. Поэтому сценарист, пишущий для анимации, должен понимать специфику драматического материала, который собирается передать в этом виде искусства, в той или иной технологии и технике.

В арсенале современной анимации множество техник. Естественно, многие из них могут совмещать приемы рисованной и объемной анимации способом съемки «под аппаратом». Например, техника плоской марионетки, техника живописи по стеклу, пластилиновая или песочная анимация.

4.2. Сюжетообразующее свойство рисунка

Понятие «фактура» в мультипликации. Связь между разными изобразительными материалами, имеющими драматическую функцию

Федор Хитрук в своей автобиографической книге «Профессия – аниматор» писал: «Мультипликатор моделирует поведение своего персонажа. Больше того: одновременно он моделирует материальную среду, в которой действует этот персонаж. Если вы изображаете человека, идущего навстречу сильному ветру, вы будете играть не только этого человека, но и складки его одежды, и качающиеся на ветру деревья, и даже сам ветер»⁹.

Что же является предметом внимания анимационного фильма? Что интересует драматургов, пишущих свои сценарии для анимационного кино? Ф. Хитрук очень точно характеризует поле сценарной деятельности: «Невероятность факта и достоверность чувств – в этом, по-моему, главная сила мультипликации»¹⁰.

Представления об анимации как ожившей иллюстрации литературной основы: сказки, притчи, новеллы, рассказа, бытующие у многих авторов, в том числе и в киноведении прошлых лет, в корне неверны. Действительно, отбирая драматический материал для анимационного фильма, сценарист ориентируется на: фантастичность сюжета, одухотворение неодушевленного,

⁹ Хитрук Ф. С. Профессия – аниматор. Т. 1. С. 78.

¹⁰ Там же. С. 79.

очеловечивание его, способность любой среды и героя к трансформации. Казалось бы, всё просто: сценарист приносит готовый сказочный сюжет, а режиссер как бы продолжает в мультипликации работу, аналогичную той, что производит читатель, рассматривая книжные иллюстрации, сопровождающие текст. Тогда вербальный текст-сюжет и является единственным источником действия. Такое осмысление драматургии анимационного фильма бытовало достаточно долго.

Однако к середине прошлого века создатели анимационных фильмов всё чаще стали обращаться к усилению участия изображения в мультипликационной трактовке сюжета. Дело в том, что изображение в любой анимации имеет отчетливо выраженный адрес в изобразительной и, шире, культурной традиции. Поэтому рисунок, живопись, карикатура в нашем сознании выступают в условной функции. Это не сам предмет, а изобразительный знак его, уже исторически определенный, обнаруживающий круг ассоциативных связей автора, включая его философскую концепцию мира и культурную традицию. Иными словами, «изображение <...> есть не столько копия какого-то отдельного реального объекта, <...> сколько символическое указание на его место в изобразительном мире»¹¹. Само изображение предметно-персонажного мира в анимации является мощным драматургическим средством воплощения авторского замысла именно в этом виде кино. Поэтому вопрос, в какой технике будут выполнены персонаж и среда, здесь является одним из важнейших и для драматурга.

Фактура персонажно-предметного мира анимационного фильма может быть подчеркнута или приглушена, формализована. Однако именно фактура того или иного изображения, являясь значимым компонентом фильма, становится основой для ряда новых драматургических построений в анимации. Благодаря ее осмыслению в драматургии иначе осваивается сама категория характера персонажей, сюжета, жанра¹².

Действительно, персонажи, вылепленные из пластилина, потребуют для раскрытия своего сюжета трансформацию, как основополагающий прием в фильме А. Татарского «А может быть, ворона?». Персонажи-спички в фильме Г. Бардина «Гра-

¹¹ Успенский Б. А. К исследованию языка древней живописи // Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М., 1970. С. 16.

¹² Историю вопроса можно подробнее проследить в кн.: Евтеева И. В. Взаимодействие киновидов. СПб., 2011.

ница» благодаря своей фактуре способны «рассказать» притчу о войне, буквально сгорая в борьбе за границу. А жадный персонаж, сделанный из проволоки, в фильме «Выкрутасы» Г. Бардина, вывязывает себе территорию жизни из этого материала и становится пленником колючей проволоки.

Как мы видим, материал фильма непосредственно влияет на рассказывание истории.

4.3. Взаимосвязь и взаимодействие сюжета, фабулы, композиции и фактуры в анимации

Анализ драматургических построений фильмов.

Повествовательные новации в анимационных работах рубежа 1980–1990-х гг.

Проследим драматургическое взаимодействие сюжета, фабулы, композиции и фактуры в фильмах, которые обладают сложной образной формой («Окно» Б. Степанцева (1966), «Человек в рамке» Ф. Хитрука (1966), «Клубок» Н. Серебрякова (1968)). Эти фильмы относятся к яркому художественному направлению притч-парадоксов, ознаменовавшему существенную веху в развитии отечественной анимации.

Под термином «фактура» будем понимать не только и не столько фактуру того или иного материала как таковую, но и всё множество способов и техник, которые существуют в изобразительном ряде фильма, обеспечивая особую материальность вымышленному персонажному и предметному миру произведения, а следовательно, способных иметь художественное задание¹³.

По нашему мнению, правомерность и теоретическая целесообразность для анимации термина «фактура» объясняется следующим: фактура – это художественный слой, достаточно точно соотносимый с общей структурой картины и, разумеется, с ее драматургией.

Попробуем проследить, как воздействие вербального повествования, ведущее историю, в нашем случае литературного и поэтому наиболее ощутимого в слое фабулы и сюжета, преобразуется в слое фактуры. Как эта изобразительная компонента в драматургии фильма становится сюжетобразующей и отра-

¹³ См.: *Евтеева И. В.* Процесс жанрообразования в советской мультипликации 60–80-х гг.: От притчи – к полифоническим структурам: Дис. <...> канд. иск. Л., 1990. С. 49. (Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова.)

жается в композиции картины, меняя свои изначальные качества и приобретая новые.

Возьмем для сравнения вышеназванные фильмы, имеющие ярко выраженную фактуру, которая ощущается как драматургически активный слой. Тогда изобразительное решение фильма «**Окно**» предстанет как драматургическое осмысление в анимации живописных трансформаций; коллажное сочетание традиционной анимации с фотографиями выявит драматический конфликт в фильме «**Человек в рамке**»; а сюжет «**Клубка**», где персонажи и среда вывязаны из шерсти, получит свое решение именно в драматической ситуации оборванной нити.

Рассмотрим внимательно построение каждого из них. Фабула фильма «**Окно**» кратко сводится к следующему.

Юноша из своего окна видит ярко освещенное окно Девушки.

Девушка становится для него воплощением Мечты. Через живописные трансформации авторы показывают мечтания героя. Юноша понимает, что значит для него окно напротив, – ведь если окно опустеет, то разрушится всё. Юноша знакомится с Девушкой. Заканчивается фильм двумя силуэтами в окне Юноши. Девушка стала его женой. Он обнимает ее, и тут взгляд случайно падает на знакомое окно, где раньше жила его Мечта, а теперь жена. Юноша снова видит в окне напротив ту же Девушку – Мечту. Реальная Девушка пробует овладеть его вниманием, но тщетно. Мечта сильнее реальности.

Итак, в оппозиционной паре «вербальное – иконическое повествование» – наиболее явственно выявляются следующие противопоставления.

Эпизоды, в которых фабульная активность героев высока, становились инертными в слое фактуры; напротив, те из них, где первостепенную нагрузку несла фактура, оказывались лишёнными привычного линейно-драматического действия. Таким образом, простые по рисунку кадры – нейтральные к фактуре – не мешали последней иметь собственную логику развития, которая в этом фильме имела еще и тесную связь с музыкой. За персонажами закреплялась функция ведения истории – они отвечали за развитие центрального конфликта с помощью вопроса: «что произошло?»; их активность проявлялась в эпизодах завязки, кульминации и развязки. Эпизоды (экспозиция, развитие действия) выявляли лирическую тему, связанную с вариациями чувств Юноши, и отвечали на вопрос: «как произошло?»

Следовательно, эмоциональная атмосфера картины создавалась благодаря использованию возможностей анимационной

живописи (фактуры). Композиция имела две жанровые линии, выраженные в лирическом и драматическом ведении действия. Причем эти линии существовали как параллельные, имея лишь логические точки пересечения: мечта обыгрывалась фактурой, а реальность – сюжетным действием. Герои – носители событийного ряда выполняли задачу, во многом сходную с задачей либретто в балете; главными для фильма становились изобретения на уровне фактуры.

Более «выдержанную» фильтрацию фактуры – через сюжет – можно наблюдать в композиции кукольного фильма **«Клубок»** Н. Серебрякова. Этот фильм, поставленный по сказке О. Дриза о жадной старухе, повторяет мораль пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке». Здесь старуха находит волшебный клубок, который становится барашком. Старуха обретает дар чудесного вязания (напомним, персонажи этого фильма буквально связаны из шерсти). Уже связаны вещи, дом, и старуха «вяжет» себе новое лицо, красивое и молодое, но нитка внезапно кончается – барашек голый. Старуха выкидывает его на мороз. Вот тут жадная и жестокая старуха наказана: убегая, барашек тянет за собой нитку, и всё связанное старухино благополучие исчезает.

В этом фильме непримиримое, конфликтное столкновение противоречивых начал: творческого, доброго и красивого, воплощенного в волшебном барашке, – и властного, жестокого, эгоистического, олицетворенного в деревянной старухе, – подчеркивалось именно столкновением фактур. Таким образом, доминирующие в композиционной организации фильма эпизоды (завязка – возникновение творческого, связанного мира, кульминация и развязка – его исчезновение) совпадали и на уровне сюжета, и на уровне фактуры. Фактура давала возможность извлечь максимум образности из сюжета, оставаясь при этом в его пределах.

Иную картину взаимодействия рассматриваемых слоев мы видим в фильме Ф. Хитрука **«Человек в рамке»** (1966).

В этом фильме мир солнца, детства противопоставлен миру чиновников и деловых бумаг; фактура фотографий синонимична здесь понятию живой жизни. Герой – портрет, заключенный в золоченую рамку (фактура – карикатурная плоская марионетка). По мере продвижения по служебной лестнице к чиновным высотам его рамка становится всё массивнее и массивнее, пока не погребает под своей массой ее обладателя. Сцена смерти человека в рамке, которой завершается лента, знаменует возвращение мира живых, солнца, детства. В «Окне» и «Клубке» соотношение фабулы, фактуры и сюжета приобретало, с одной стороны, стремление к максимальному упрощению сюжетного

изложения главной идеи, а с другой – к максимальному изобразительному усложнению. Драматургия фильма «Человек в рамке» строилась по-другому. Коллажное взаимодействие разных фактур в этом фильме резко меняло привычную фабульную формулу и давало иное композиционное решение всей вещи в целом: именно композиция становилась активной в сюжетосложении.

Особую роль в системе выразительных средств «**Человека в рамке**» играет повтор. Принцип повтора, удвоения, утроения темы (мир жизни – мир бумаг) здесь не равнозначен простому перечислению одного и того же; повтор несет драматургическую нагрузку. Так, например, решена ситуация с бумажным змеем, случайно залетевшим в рамку из мира жизни (завязка картины). Главный герой привычным жестом «подшивает» его к деловым конвертам, обрубив у змея всё яркое, что не входит в стандарт ведомственных бумаг. Гибель бумажного змея повторяется и усиливается в эпизоде крика о помощи. Теперь уже человек гибнет за бюрократическими рамками дверей. Его крик о помощи разрастается до метафоры. Тема гибели живого возводится в степень и приобретает новый смысл.

О своем замысле режиссер рассказывает: «...в моем воображении вызревал этот образ человека, который создал себе рамку и всю жизнь удерживался в ней, благодаря чему постепенно возвышался – вместе со своей рамой. Идея заключалась в том, чтобы литературную идиому («держаться в рамках») выразить в визуальной формуле <...> Человека мы сделали условно: вместо лица – блин и два глаза, черта и на щеках отпечатки пальцев. Просто как знак личности. А рамка фотографическая. Рамка – это реальность <...> Герой складывается из анкетных вопросов, вернее, из ответов на них: «Нет», «Не был», «Не состоял», «Не участвовал», «Не привлекался»... Он был «человек Не» <...> С каждым таким «Нет» на экране возникают фрагменты его лица: лоб, глаза, уши и т. д., пока не образуется полностью его портрет. Потом накладывается печать – и человек оживает...»¹⁴

Ранее, говоря о диалектике взаимодействия сюжета и фабулы в игровом кинематографе шестидесятых годов, мы отметили, что характерной особенностью данного периода кинодраматургии «было умаление, снижение прежней главенствующей роли фабулы, чью сюжетообразующую роль сегодня, в пору зрелого кинематографа, могут частично или даже полностью принять

¹⁴ Хитрук Ф. С. Профессия – аниматор. Т. 1. С. 174.

на себя другие выразительные средства»¹⁵. Думается, что в анимации этот тезис выразился еще ярче, так как в число «других выразительных средств», под которыми Демин понимал прежде всего эпические, лирические, описательные элементы действия (в контрасте с главенствующими прежде драматическими элементами), в анимации прибавляются еще и сюжетообразующее свойства самой фактуры.

Как уже было отмечено, в драматургическом решении фильма «Человек в рамке» особое место занимает коллаж фактур, ибо именно в этом слое выявляется весьма существенное свойство материала, которое можно записать следующим образом:

Фактуру в анимации можно рассмотреть как своеобразное отношение, связь, устанавливаемую между разными изобразительными материалами. Смена фактур, их «стыки» оказывают на зрителя смысловое воздействие. Для того чтобы воспринимать смысл фильма, зрителю важно «прочитывать» его стилистико-пластический уровень. На это своеобразие иконического ряда в анимации впервые обратил внимание Ю. М. Лотман в статье «О языке мультипликационного фильма»: «...исходное свойство языка мультипликации состоит в том, что он оперирует знаками знаков: то, что проплывает перед зрителями на экране, представляет собой изображение изображения. При этом если движение удваивает иллюзорность фотографии, то оно же удваивает условность рисованного кадра. Характерно, что мультипликационный фильм, как правило, ориентируется на рисунок с отчетливо выраженной спецификой языка: на карикатуру, детский рисунок, фреску. Таким образом, зрителю предлагается не какой-то образ внешнего мира, а образ внешнего мира на языке, например, детского рисунка в переводе на язык мультипликации»¹⁶. Фотографию Лотман рассматривает как синоним точности (репродуцирования), следовательно, кино как «движущаяся фотография» продолжает это исходное свойство материала. Поэтому иллюзия реальности становится одним из ведущих элементов языка фотографического кино. «Причем на фоне этой иллюзии особенно значимой делается условность, – подчеркивает автор статьи. – Монтаж, комбинированные съемки получа-

¹⁵ Демин В. П. Диалектика сюжета и фабулы в современной кинодраматургии: Автореф. дис. <...> канд. иск. М., 1973. С. 3. (Всероссийский гос. ин-т кинематографии.)

¹⁶ Лотман Ю. М. О языке мультипликационных фильмов // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 324.

ют контрастное звучание, а весь язык располагается в поле игры между незнаковой реальностью и знаковым ее изображением»¹⁷. А поскольку движение естественно гармонирует с природой точной фотографии, то искусственному рисованно-живописному изображению оно противопоставлено. Живопись и рисунок в паре с фотографией воспринимаются как условные, и внесение движения не уменьшает, как это было с фотографией, а увеличивает степень условности исходного материала, которым пользуется анимация как искусство.

В этой связи весьма полезно рассмотреть строение фильма А. Хржановского «Стеклянная гармоника» (1968), где ужасные существа с полотен Сальвадора Дали, Иеронима Босха, живущие в страшном мире стяжательства и рабства, благодаря музыке Мастера перерождаются буквально: в каждом открывается прекрасный лик картин Ренессанса.

Само изображение персонажей и среды в этом фильме имело значение той изобразительной системы, которую в данный момент представляло. Именно стилевая компонента, имеющая определенный адрес в истории изобразительных искусств, становится ведущей в разработке драматического конфликта¹⁸.

По этим избранным примерам видно, что в драматургии фильмов рубежа 60–70-х гг. меняется роль персонажей, чей характер проявляется не столько через динамическое осмысление их черт, сколько через динамическое взаимодействие с иконически насыщенной средой. Благодаря этому в драматургии фильма переосмысливается сама функция «оживления» персонажей. Кроме того, кинокадр становится многовременным, объединяя в себе разнотекущие временные процессы¹⁹.

Так, в фильмах эстонского режиссера Рейна Раамата «Стрелок» (1976) и «Антенны среди льдов» (1977) можно наблюдать иное укрупнение значения моментальной кинофазы – уже зафиксированное (в данном случае нарисованное) изображение в соответствии с художественным замыслом. Технически этот

¹⁷ Лотман Ю. М. О языке мультипликационных фильмов. С. 324.

¹⁸ В ряду фильмов этого направления можно назвать следующие: «Ваня Датский» (1974), «Поезд памяти» (1975) Н. Серебрякова; «Сеча при Керженце» (1971) И. Иванов-Вано и Ю. Норштейна; «Лиса и заяц» (1973), «Цапля и журавль» (1974) Ю. Норштейна.

¹⁹ Например, в фильме «Сеча при Керженце» И. Иванов-Вано и Ю. Норштейн переносят трещины икон и фресок в свой мультипликат, делая таким образом акцент на сегодняшней авторской оценке старого предания.

эффект достигался следующим образом: режиссер и художники снимали актера на пленку, затем в снятых кусках отмечались наиболее выразительные фазы движения, которые переносились особым путем на большие ацетатные листы и расписывались масляными красками. Потом их снимали методом напыла, получая новое, скорректированное движение.

Рисунок в этих фильмах задан как изначально статичный, что позволило осуществить технику «напыла», когда каждая фаза движения дает себя рассмотреть во всей неповторимости, чтобы затем незаметно перейти (переплыть) в последующую фазу, столь же неповторимую, как и предыдущая. Зритель одновременно воспринимал фильм и как явно разделенный на отдельные части, и как единое, неделимое целое. Причем иллюзия движения не только не исчезала, но, напротив, ощущалась как управляемое, необыденное, дающее дополнительную семантику кадра движение²⁰.

Выявляя особые достижения в драматургическом построении анимационных фильмов 70–80-х гг., нужно выделить «Пушкиниану» Андрея Хржановского: «Я к вам лечу воспоминаньем» (1977), «И с вами снова я» (1980), «Осень» (1982). Надо сказать, что фильмы этого цикла не только стали достаточно характерными примерами происшедших изменений в драматургии анимации, но и позволили говорить об иных возможностях киноязыка, а также раздвинуть рамки сугубо видовой специфики анимации. Как уже говорилось, все эти картины воспроизводят структуру научно-популярного биографического фильма, где присутствуют в том числе и текстологические интерпретации авторских рисунков Пушкина для комментирования его жизни и творчества²¹. Эта форма довольно известна в киноведении: жизнь и творчество выдающегося человека изучают путем внимательного, буквально построчного прочтения его рукописей, набросков и рисунков, которые становятся весьма плодотворным иллюстративным материалом. В «Пушкиниане» Хржановский, с одной стороны, сохраняет присущую текстологическому фильму канву – рассказ о творчестве художника во всей

²⁰ См.: *Евтеева И. В.* Изо-вербальное повествование в отечественной анимации (1960–1970-е гг.) // Проблемы киноповествования. СПб., 2010. С. 125 (Российский ин-т истории искусств).

²¹ См.: *Евтеева И. В.* «Пушкиниана» А. Хржановского (изо-вербальные отношения текстов анимации) // Современный экран: Теория. Методология. Процесс. СПб., 2002. Вып. 2. С. 74–92 (Российский ин-т истории искусств).

совокупности его компонентов, включающих биографические факты, но решает ее при помощи уникальных лексико-кинематографических средств, подчеркивающих стремление автора к полифоническому взаимодействию разных видов кино.

Прежде всего отметим, что «главным героем и средой» является рукопись Пушкина. Причем «рукопись» здесь рассматривается как метадокумент, объемлющий документальное наследие великого поэта, то, что подлинно хранит отпечаток его личности, – словом, любой след его пера. В киноповествование органично включены «реплики реальности» существования поэта на земле, такие как предметы быта, обстановки, описания мест, где он бывал. Эти кадры натурные, однако натурное соотношение здесь иное, чем в биографических картинах с использованием иллюстративного материала: в научно-популярном кино и в биографических фильмах анимационные кадры чаще всего строятся как вставка в основное повествование. Еще раз подчеркнем: фильмы решены в едином изобразительном стиле (фактуре) – рукописи одного человека, однако именно рукопись Пушкина и станет местом сцепления разнородных понятийных систем, разных способов ведения действия в фильме. Напомним немаловажное для восприятия фильма обстоятельство: это укоренившееся, во многом мифологизированное представление о жизни Пушкина, твердо вошедшее в наше сознание со школьной скамьи. Для россиян Пушкин не просто поэт – это фигура еще и всевязующая в отечественной литературе и культуре, выходящая за рамки конкретного исторического времени, мифологическая, легендарная, несущая в себе черты народного идеала. Мы без труда назовем темы, известные нам с самого детства: Пушкин и декабристы, Пушкин и няня, Пушкин и царь... эти темы можно легко выявить и в фильме А. Хржановского. Но посмотрим, как режиссер, отталкиваясь от этого мифа, преображает его. Прежде всего, вернемся к фактуре. В этом слое очевидна параллель, точно подмеченная М. Ямпольским в статье «Пространство мультипликации»: Пушкин – творец рисунков, режиссер – создатель мультипликата и фильма²², с его полифонией, многоголосьем различных точек зрения, имеющих пространственную организацию, где пушкинская рукопись, напомним, выступает в качестве метадокумента.

В многоярусной технике перекладки (плоские объекты перемещаются аниматором на стеклянных ярусах мультипликаци-

²² Ямпольский М. Пространство мультипликации // Искусство кино. 1982. № 3. С. 96.

онного станка, чтобы создать иллюзию особого пространственного объема) великолепно передано стремление показать только что родившееся чувство: ожившие вымарки и наброски несут в себе непосредственное бытие пушкинской мысли. Рукопись словно сама себя «прочитывает». Иными словами, изображения изображений выступают своеобразным местом отложения различных текстов – рисунков, набросков стихов, – в которых композиция вещи строится на циклической повторяемости ролей и ситуаций. В фильме господствует внутреннее действие, внутренняя жизнь личности, ее подчеркнута документальная жизненность, выраженная соседством видимых и осязаемых предметов. Важно отметить и своеобразие пространственно-временной организации фильмов. Во всех фильмах присутствует деление на вертикальную (вневременную) и горизонтальную (пространственную) оси. Вертикальную ось здесь составляет оппозиция культурного «верха» (лицей) и «низа» (высший свет). Горизонтальную – дом поэта в соотнесенности с внешней средой: миром журналов, редакций, «общественным мнением» (о котором Пушкин отзывался насмешливо и едко)...

Анализируя строение «Пушкинианы» с точки зрения изобразительного эссе, мы видим, что части фильмов не связаны временным или причинно-следственным взаимодействием. Они соположены как варианты единого замысла и вынесены в заглавную строку фильмов: «И снова с Вами я», «Я к вам лечу воспоминаньем», «Осень». А значимые сцены действия, которые режиссер выбирает из сюжета «ожившей рукописи» при его анализе, наглядно выступают как формирующие – в композиционной схеме изобразительного эссе. Основной драматургический прием – это непрерывный поиск жанра внутри очередного изобразительного «образца», чуть ли не отдельно взятого движения. Каждый фильм цикла демонстрирует и сам процесс жанрообразования, где определяется не только само высказывание, но и тип его: научный, художественный, публицистический. На наш взгляд, такие «эссе» возникают на подвижной основе, на которой могут объединяться и переходить один в другой разные способы человеческого освоения мира, что связано с ключевой особенностью такого жанра, как эссе²³. Каждый крупный режиссер выстраивает свой художественный мир, который представляет собой самобытный образ.

²³ Подробнее см.: *Евтеева И. В.* «Пушкиниана» А. Хржановского (изо-вербальные отношения текстов анимации). С. 74–92.

Разговор об особенностях драматургии в анимации был бы неполон без просмотров и обсуждений фильмов Ю. Норштейна.

Режиссерская деятельность Ю. Норштейна прошла за довольно короткое время стремительную эволюцию, однако заметно и то, что некоторые фундаментальные черты его художественной системы оказались на редкость стабильными. Прежде всего это касается оппозиции «среда – герой», играющей в драматургии его фильмов основополагающую роль²⁴. Так было в первом его самостоятельном фильме «Лиса и заяц»²⁵, где каждый персонаж (Лиса, Заяц, Волк, Медведь, Бык) имел точно определенную среду своего обитания, стилизованную под роспись на деревянных прялках. Каждая такая среда монтировалась с единым местом действия – избушкой зайца, той самой, откуда его прогнала хитрая лисица. Сам «выход» персонажей за пределы «родных» сред-досок и поведение в центральном пространстве – избушке Зайца – стали своего рода их характеристикой, моральной оценкой. Своей среды не имел Петух, который был удивительно похож на бравого солдата (служивого), хитрого и умного персонажа русских сказок. Именно он помог Зайцу выгнать Лису и зажил с ним припеваючи. В следующем фильме Норштейна, «Цапля и журавль», происходит смещение ролей: герои и среда словно меняются местами. В фильме определяется конкретная «географическая» обстановка «дома» Цапли и Журавля – беседка и плетень, но значительно возрастает роль пейзажа, той космически-сказочной среды, в чьих безграничных просторах и разыгрывается эта бесконечная история. Действие построено на следующем лейтмотиве: капризные птицы никак не могут пожениться. То Журавль не гош, то Цапля не та. В этом фильме четко определяется временная ось: бескрайний пейзаж, существующий словно вне времени, и старая, разрушенная беседка, дом Цапли – слой быта, подчеркивающий мимолетность этой житейской ситуации, в которой бесконечно оказываются два ломких существа. Подчеркивая механистическое движение этих персонажей как воплощение их капризов, режиссер показывает, что никакого любовного чувства эти мотыльки-однодневки не испытывают и во взаимодействие с вневременным пространством не вступают, попросту не замечая, что окружены им и с ним соприкасаются. Следующий фильм, «Ежик

²⁴ См.: *Евтеева И. В.* Взаимодействие киновидов. С. 94–101.

²⁵ Ранее вышедшая на экран картина «Сеча при Керженце» была сделана Ю. Норштейном в соавторстве с И. Ивановым-Вано, старейшим режиссером-мультипликатором нашей страны.

в тумане», строится на соприкосновении бытового и бытийного. Маленький Ежик, который ходит к Медвежонку звезды считать, попадает в таинственный туман. Это уже поистине космическая встреча с бытием! Очарованный иным своим существованием в тумане, Ежик испытывает состояние просветления и совершенно другим приходит к Медвежонку.

Проявление внутреннего конфликта происходит здесь на всех уровнях: и сюжетном, и композиционном, и на уровне фактуры – какого-то светящегося и всеохватывающего первовещества. В фильме «Сказка сказок»²⁶ Ю. Норштейн создает иное взаимодействие в оппозиции «герой – среда». В картине наблюдается несколько точно осознаваемых времен-сред, каждая из которых имеет своих героев и свои места пересечения: загородный дом, фонарь, скамейка. Все времена не только отчетливо представлены в фильме, но и сопоставлены: и слой войны, и сказочный слой, и современное время рассказываемой истории, и вневременной слой. Движение героя в среде и движение среды к герою становится сюжетообразующим фактором.

Во многих своих работах я писала об особенностях творческого почерка Ю. Норштейна: для режиссера чрезвычайно важно взаимопроникновение героя и среды, причем герой всегда становится синонимом слабого, маленького существа (всё равно, будь то Заяц, Цапля и Журавль, Ежик, Волчок или Акакий Акакиевич), а среда будто бы расслаивается, и в ее палитре непременно есть слой неизведанного. Поэтому событийное движение героев всегда образует внутренний драматический конфликт, который вычитывается в слое композиции.

«Придет Серенький Волчок...» Все дети, теперешние и бывшие, знают эту колыбельную песенку про Волчка, но, наверное, никогда не думали, каков он. Волчку из «Сказки сказок», по интуитивному чувству режиссера, дано проходить сквозь любое время, видеть разные семьи. Этот персонаж – родной для каждой семьи. Детство – вот главное слово-код для восприятия этого фильма.

При всей сложности временного построения пространства, Норштейн использует предметные детали описываемой среды: замкнутое, бытовое, локализованное, психологизированное пространство имеет в своем значимом ряду дом с зингеровской

²⁶ «Сказка сказок» – последняя работа Ю. Норштейна. «Шинель», снимаемая Мастером с 1979 г., до сих пор не завершена, так как он получил право работать над этой картиной столько, сколько ему понадобится.

машинкой, стол с белой скатертью, печь-буржуйку. Эти детали, характеризующие бытовое современное (1979 год) и военное время, создают контраст жизни – и светлой фантазии сказочного мира, где живут Девочка, Поэт, Рыбак, Бык. Эта среда дает возможность определить такую пространственную оппозицию как «вертикальную». Именно в ней реализуются важные для режиссера темы: противоречие между духовными устремлениями личности и ее эмпирическим бытием, психологическая и духовная двойственность человека. Но пространственная конструкция в «Сказке сказок» не исчерпывается вертикальной моделью. В фильме есть и другая оппозиция: на одном конце оси находится дом автора-повествователя, а на другом – пространство современной городской улицы, куда Волчок совершает побеги в разные времена. Эта оппозиция представляет горизонтальную модель фильма и содержит тему противопоставления зла и добра в разных временных напластованиях.

Две временные подсистемы фильма, а именно их мы условно называем космическим и психологическим временем, являются собой оппозицию большого, внеисторического времени фантастического мира (откуда родом и Волчок), с одной стороны, и «малого» времени воспоминаний-ассоциаций автора-повествователя – с другой. Воспоминание – преодоление сиюминутного времени, выпадение из безостановочного потока – растягивается в фильме, восстанавливая движение в прошлом. Конкретные образы картины находятся в этом движении, в этой временной протяженности. В центре повествования – субъективное и многоплановое время, выстраиваемое автором фильма. Но, конечно, исходная временная позиция, входящая в общее течение времени и организующая фабулу фильма, – настоящее. В наблюдениях автора фильма рождаются воспоминания о прошлом и видение будущего. Настоящее входит в общее течение времени как организующий элемент повествования. Сказочный пласт – вневременной, именно в нем совмещаются авторские впечатления детства автора и его точка зрения – уже взрослого повествователя, поэтому он представляется нравственной мерой человека, чье детство пришлось на годы войны.

Автор-повествователь в своем времени-воспоминании переживает то, что в средневековой философии называлось «иллюминацией»: просветление души, время великого прозрения. Сразу замечу, что «космогоническое» время в фильме соотносится с пространственно-«вертикальной» моделью.

Психологическая временная подсистема содержит противопоставление: мир сказки – время жизни повествователя. Фантастический мир сказки разомкнут в будущее. Психологическое

время включает многообразие прошлого и будущего повествователя, открытого сострадательной и деятельной любви, очищенной и просветленной детством. В сущности, это время течения фильма, смены событий, ассоциативных переживаний, настроений автора. Эта подсистема сопряжена с пространственно-«горизонтальной» координатой. Обе пространственно-временные координаты и образуют единую модель, обнимающую целое мировоззрение.

В «Сказке сказок» основным акцентом, лейтмотивом, выступает начальная длительность – тема матери и ее ребенка, которой аккомпанирует сказочная тема Волчка. Именно она становится акцентной и неоднократно повторяется в повествовании картины, подчеркивая каждый виток движения эпизодов, многократного наложения сказки на сказку. Следуя четкой композиционной последовательности, эти эпизоды и образуют своего рода «нерв» каждой истории – мотивы, связь опорных предметов, составляя своего рода каркас, который держит всё целое. Ритмический ряд создает повтор одного и того же предмета-персонажа (предметами-персонажами здесь будут: младенец, сосущий грудь матери, вспышки костра, скатерть, взлетающая на ветру, фонарь, падающие яблоки) и отделяет его от своего видимого обозначения, подчеркивая отвлеченные значения, которые и заставляют сюжет определенным образом «крутиться» вокруг указанной понятийной оси, разъясняя на новом уровне самое себя. Большое значение имеет и фактура персонажей из фантастического слоя – графика, стилизующая рисунки Пушкина и Пикассо.

Такая ритмическая организация картины, с одной стороны, придает ей композиционную целостность, а с другой – подразумевает переход в иные, еще не обозначенные космические слои (эпизод с путником, уходящим вдаль в фантастическом мире).

В повествовании Норштейна есть и традиционные метафоры, такие как треуголка Наполеона, летящие похоронки, листья, мчащийся поезд, фонарь, – но в соотнесенности с целым эти определяющие настроение предметы имеют не главенствующее, а функциональное значение: они меняются столь стремительно, что зритель не успевает исчерпывающе рассмотреть их, однако оставляют эмоциональный след, «расшифровываясь» лишь частично. Именно здесь разворачивается художественная система, основанная не столько на логических предметно-понятийных связях, сколько на ассоциативном взаимопереходе дополнительных смысловых и интонационных оттенков. Зритель лишь догадывается, каким будет следующий виток повествования, ведь каждый новый эпизод несет в себе момент неожиданности.

Иными словами, художественный мир этого фильма строится на тончайших импрессионистических и даже алогичных переходах, в своих длительностях зачаровывающих зрителя. В целом решение фильма, где пространство-среда обретает сюжетообразующую функцию, полифонично. Полифония организует различные пространственно-временные миры, единственным жителем которых становится Волчок из детской колыбельной. Таким образом, простой сюжет песенки, с младенчества известный всем ребятам, преобразуется в этой картине в вечную тему борьбы света и мрака. Смысловую нагрузку получает внутренний свет, организующий основную тему: память поколений, совесть и детство – именно он становится особой мыслепроводящей средой, которую создает здесь автор фильма.

Взаимодействие разных изобразительных пространств (фактур) ярко проявляется в фильмах другого крупного отечественного мастера анимации – Александра Петрова.

Дело не только в его виртуозном владении техникой живописи на стекле, не только в сугубо авторском исполнении фильмов (А. Петров и сценарист, и режиссер, и художник-постановщик, и художник-аниматор), но и в своеобразном драматургическом строении его работ. Остановимся на разборе его экранизации фантастического рассказа Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» (1991).

Один из важных компонентов этой картины – соразмещение времен. Их три: **настоящее**, происходящее с героем и совпадающее с рассказыванием истории, **прошлое**, о котором герой вспоминает (бытовой пласт), и **время сна** (пласт инобытия). Нужно отметить, что оригинал – рассказ Достоевского во многом питается библейскими, христианскими истоками. Здесь есть люди из сна, не согрешившие, живущие на той светлой земле, под которой подразумевается рай, – в любви и гармонии с природой. И есть люди греха, от которых бежит Смешной человек, как и от себя самого, – «ад». В рассказе происходит проникновение «ада» в «рай» через восприятие сублимирующего героя – Смешного человека. Он говорит о себе: «...кончилось тем, что я развратил их всех!.. я разорил всю эту счастливую, безгрешную до меня землю. Они научились лгать и полюбили ложь... затем быстро родилось сладострастие, сладострастие породило ревность, ревность – жестокость... скоро, очень скоро брызнула первая кровь». Но происходит и «очищение». Фабула содержит следующую цепь событий: герой не стал спасать Девочку, которая нуждалась в помощи, так как решил застрелиться. Однако вместо выстрела он заснул и во сне пережил просветление души, – увидев рай и ад, в котором оказался. После пробужде-

ния он идет и спасает ребенка, в конечном счете – спасает самого себя. В рассказе поднимается одна из центральных тем творчества Достоевского – тема перерождения и обновления человека в ходе мучительных и исцеляющих духовных переживаний.

Посмотрим, как данная тема решается в фильме, как работает фактура и какова ее роль в драматургии «Смешного человека». Подчеркнем, что авторский слой – движение живописи – воспринимается здесь и как драматургически значимый. У А. Петрова «фактура» авторского слоя – это классическая живопись²⁷. Поэтому такая живопись, являясь понятийным компонентом фильма, становится и основой для ряда новых драматургических прочтений. Семантика кадров по отношению к фабуле рассказа меняется в зависимости от того, в каком окружении они находятся: это и близкое соседство в пределах одной сцены или эпизода, и художественное целое фильма, характер повествования в котором придает изображению дополнительные смыслы. В своей статье о выразительной подвижности авторского слоя в анимации А. Прохоров замечает: «Пастозное письмо, в котором мазок художника и фактура живописного слоя нарочито “предъявлены” зрителю и составляют такую же существенную часть художественного эффекта, как и изменение впечатления от персонажного мира, производимое такой техникой. Здесь утолщение авторского слоя, выразившееся прежде всего в “оживлении” самого живописного слоя, постепенно доходит до его доминантности (импрессионизм, пуантилизм, ташизм, лучизм, экспрессионизм и т. д.). Пастозное письмо, переходя от “что нарисовано” и “как нарисовано”, организует акцент зрительского восприятия на рисунке, т. е. на факте существования художественно обработанной плоскости, на выразительно оформленной субстанции (краска-плоскость)»²⁸. В фильмах Петрова переосмысливается само анимационное оживление персонажей. Функция живописного движения дифференцируется, делится на зоны статики и зоны подчеркнутой динамики. Причем «статика» приобретает психологическое и структурирующее значение, так как стилистически-насыщенный кадр

²⁷ «В авторский слой входит сам живописный слой, и манера художника, и композиция рисунка-кадра (в частности, проблемы ракурса, точки и поля зрения), и приемы временного развертывания всех этих компонентов – <...> все, сквозь что зритель видит персонажный мир». *Прохоров А. В.* О выразительной подвижности рисунка // Проблемы синтеза в художественной культуре. М., 1985. С. 44.

²⁸ Там же. С. 48.

рассчитан на «прочтение». Если внимательно взглядеться в целое фильма, то мы заметим, что подобные зоны статики приходятся на сцены, где герой прорисован наиболее подробно²⁹. Мы можем ясно увидеть его субъективное переживание, как, впрочем, и портреты Девочки. Для разбора повествования приведем литературную запись по фильму.

Картина начинается с раскачивающегося в черноте фонаря, внимание зрителей привлечено к пламени свечи, потом к спящей на лавке Девочке, покачивание взад-вперед изображения согласно движению фонаря материализует ощущение движения поезда. Вступает рассказчик, и это **настоящее время**.

«Все было точно так, как у нас, но всюду сияло каким-то великим, святым торжеством, никогда я не видывал на нашей земле такой красоты в человеке, разве только в детях наших в самые первые годы их возраста... Я тогда же, при первом взгляде на их лица, понял все».

На этом тексте Петров сопоставляет контрастное по отношению к смыслу сказанного изображение. **Слой быта** представлен в эскизных живописных зарисовках пассажиров поезда – спящих в общем вагоне темных, несимпатичных мужчин. В проеме между лавками мы видим героя рассказа, звучащая в это время речь обращена к попутчику, который, посмеиваясь, встает со словами: «Сон, батенька мой, бред, галлюцинация» – и отправляется на свою лавку. Рассказчик сидит у окна, свет фонарей объемно рисует его портреты. Цвет охристо-черный. Речь продолжает звучать, уже как внутренняя. В этой работе режиссер строит взаимодействие внутрикадровой и закадровой речи следующим образом: артист (А. Кайдановский) не делает специального интонирования, его голос органично ложится как на синхронный эпизод, так и поверх описываемого изображения. Далее в **настоящее** время вступают **воспоминания**.

Сполохи желтого света ложатся извивающимися огненными фигурами-вспышками, высвечивающими мифических людей из огня: вот стоящий на коленях человек, с горящей головой, в темноте, резко встык прикладывает дуло револьвера к виску.

²⁹ «Использование психологической окраски “подвижности” авторского слоя (АС), наличие которой означает, что данная совокупность приемов АС начинает подчиняться, помимо обычной композиционной логики, еще и дополнительно выстраиваемой автором причинно-следственной логике АС» // Прохоров А. В. О выразительной подвижности рисунка. С. 55.

Взрыв – и планеты разлетаются, точно огненные шарики. Отметим этот изобразительный, «огненный», ряд кадров как один из конструктивных, в смысловом отношении ассоциирующийся с «адам».

«Истину я узнал в прошлом ноябре», – продолжает рассказчик. В этот момент и начинается экспозиция рассказа Достоевского: герой, Смешной человек, решает на самоубийство, к которому тщательно готовится – покупает револьвер и сам себе выносит приговор. Однако тут случается событие, которое всё меняет. «В эту ночь я порешил убить себя, и совершил бы это, если бы не та девочка», – произносит рассказчик в мультфильме. И мы видим, как Петров на фоне замороженного, сероголубого, мутного петербургского вечера показывает своего героя под фонарем, освещающим мерзлую булыжную мостовую. Фонарь, человек под ним. Четко отброшенная им тень – как стрелка часов. Девочка подбегает к человеку. Всё четко прорисовано: черные силуэты и слабый желтый, бутылочный свет. Этот слой живописи, если можно так сказать о живописи, предельно графичен, назовем его **«прошлое героя, город»**. Девочка просит помочь: «Там, мамочка, Барин!» Но человек отталкивает полуодетого ребенка и уходит. Девочка падает. Подбирает ножки под платьишко, жметя к фонарю. Человек оглядывается. Слова за кадром: **«Но ведь мне теперь все равно»**. Поднимает с мостовой ее ботиночек. Смотрит на девочку, бросает башмачок и убегает. **«Я ведь теперь обращаюсь в нуль, в нуль абсолютный»**. Прямо на него бежит толпа, зритель видит искаженные лица людей из городских низов. Какая-то низменная, бредовая жизнь наваливается на него волной – мазками в живописном слое. Герой будто бы продирается сквозь плотные живописные мазки искаженных гримасами лиц, они дразнят его на лестнице и в коридоре, а человек в рыжей маске, смеясь, закрывает свою дверь с воплем: «Кто здесь?!» Там, в этой комнате, вскользь заметно какое-то непрigлядное веселье.

Чернота. Свеча, в оплывшем от воска подсвечнике, стоит на столе, смутно освещая комод. Вокруг подсвечника валяется несколько обгоревших спичек. В целом композиция «стол с подсвечником» рифмуется с композицией «у фонарного столба». Здесь, в своей комнате, герой подвергается искушению. **«Застрелюсь – и жизнь, и мир погаснет, по крайней мере, для меня»**. По столу – панорама к герою. **«Я еще тогда подумал. Если бы я жил на Луне или на Марсе и сделал какой-то постыдный поступок. Было бы мне все равно, здесь, или нет?»** Портрет героя сменяют кадры, выполненные в живописной технике **«огненный ряд»**, такие же по стилистике, как и в поезде.

Ими будут: раскрытые карманные часы, просящая помощи девочка и, крупно, дуло пистолета у его виска. Они проносятся быстро, как сполохи. **«Вот тут-то я и заснул»**, – сообщает герой **(время сна)**. Из-под тряпки выползает револьвер, движется прямо к руке героя, человек раскрывает полу сюртука, закрывает ею оружие. Крупно – неровный свет огарка свечи... панорама вниз, к подножию подсвечника, а вокруг подсвечника, как вокруг фонарного столба, ходит маленькая девочка, на ее пути – огромные спички (изобразительная отсылка-ассоциация к андерсоновской сказке «Девочка со спичками»). Девочка обходит вокруг «подсвечника – фонаря», оборачивается – и видит на одной с ней плоскости, продолжении стола, улицу с удаляющимся в ночь человеком. Снято со спины. Неожиданно он поворачивается – страшной маской с длинным носом. Встык – кадр с героем в комнате: он, сидящий за столом, хватается за сердце и падает вниз, проваливается в туннель, светящиеся сполохи сопровождают его, смеющиеся голоса, хихикающий страшный шепот: **«Кто здесь?!»** – и крики ворон.

Его полет устремлен строго вниз, вплоть до прямоугольника выкопанной могилы; герой пролетает сквозь нее – и движение резко меняется, устремляясь вверх, в космос. Летящие на нас звезды собираются в голове Смешного человека и сопровождаются тихими словами узнавания, что за гробом есть жизнь. Навстречу движутся планеты, их вспышки медленно приближают голубой шар. Белый свет, яркий, чистый. Человек оказывается внутри этого света, оборачивается вокруг. К его ногам подкатывает волна, словно из бесконечности, еще одна. Слышны чистые голоса птиц. Цветная стайка птиц садится к нему на плечи, голове, руки. На бесконечном берегу бескрайнего моря Девочка строит песочные замки, Человек идет к ней навстречу, но по дороге проваливается в песочную яму.

Девочка оглядывается, видит человека и подбегает к нему. Он стоит перед ней на коленях, их взгляды встречаются. Она раскрывает полу его сюртука, глядит на его испачканную кровью рубашку. Прикладывает к его сердцу ручонку. Девочка смотрит на него ясными, чистыми глазами, затем поверх и чуть выше, улыбается – пред ней предстают две библейские фигуры. Они подхватывают героя и возносят его вверх, наверное, в рай. Ибо жизнь, в которую его приняли, – догреховная.

Далее Петров деликатно показывает таинство любви. В этой сцене важны все обитатели чудесного мира, они красивы и бескорыстны. Деревья, рыбы, животные, дети. Они не притворяются, а просто любят друг друга. Петров создает удивительные по живописной красоте арабески. Размеры и пропорции заведо-

мо нарушаются. Младенцы здесь пьют нектар из пестиков цветов, люди изумительно радостны. Их библейские одежды светлы, единственное темное пятно в этом мире – наш герой. Старик омывает ему ноги – вновь библейский мотив. Маленькая девочка набрала из источника воду в ладошки, медленно пошла, по мере шагов приближаясь к Смешному человеку и становясь всё старше. Вот прекрасная Девушка выливает эту воду в руку человека. Он разжал пальцы, и у него на ладони закопошился ребенок. Он встает на ножки, падает, оглядывается. По ладони тенями пролетают птицы, ребенок оборачивается воробышком и тоже улетает. Пальцы продолжаютя стволами деревьев, их ветки упираются в голубизну высокого неба. Там величественно парят птицы. Синева неба становится синей материей платья беременной женщины (живописная отсылка к образу Богородицы), к чьему животу подносят младенца.

«И неужели важно, сон это или нет, если этот сон возвестил мне истину. Я любил их, я познал их, я страдал за них потом» – этот закадровый текст, положенный на вышперечисленные вневременные кадры рая (сна), отсылает зрителя к рассказу в поезде (настоящее время). В этом эпизоде проявляется мотив «подпольного человека» Достоевского, а также традиционная для его творчества тема мучения уединением, ощущения бездны под собой; выход писатель видел в необходимом для героя очистительном страдании, в глубокой религиозной вере – «духовном веселии» (старец Зосима из «Братьев Карамазовых»).

Снова действие переходит в сон. Петров продолжает живописать рай, где природа и люди пребывают в гармонии. Черная собака выделена художником как особый персонаж. Ее щенок и младенец вместе сосут молоко. Люди катаются на льве, деревья дарят им свои плоды. И уходят, умирают здесь с любовью – и это тоже таинство, свидетелем которого становятся живущие в этом мире люди, и среди них – Смешной человек.

Вот старец с жезлом останавливается, машет всем рукой. Свет исходит из его посоха. Он втыкает его в землю. Посох четко отбрасывает стрелку – тень. Старик движется к солнцу, к яркому, чистому свету. Стоя на горе и вознося руки к кругу света, он приобщается к светилу. Люди с восхищением простирают руки к теплу. Чудо! Посох, воткнутый стариком в землю, превращается в цветущее дерево. Музыка чудесного пейзажа, подчеркнутая живописью анимации, удаляется и словно зачеркивается тенями черных деревьев; гудит поезд, и мы видим унылый пейзаж, проносящийся за окном. Герой снова в поезде, в **настоящем времени**.

Развернутая экспозиция (столь характерная для бесфабульного кино) закончилась, началась завязка. *«Они теперь дразнят меня, говоря, что это сон»*, – продолжает голос за кадром. Мы видим героя, всматривающегося в проезжающий пейзаж – или в себя самого, отраженного в оконном стекле. За ним видна спящая Девочка, и зритель понимает, что тогда, проснувшись, герой отыскал ее и теперь заботится о ней. Но зритель лишь догадывается, к чему привели переживания Смешного человека. *«Я знаю, что люди могут быть счастливы, не потеряв способности жить на земле»*. Человек садится возле девочки и произносит: *«А над этой верой они и смеются»*. И далее: *«Дело в том, что я развратил их всех»*.

По вагону в это время проходит кондуктор, прерывая высокие размышления героя бытовой фразой: *«Свой багаж просим не оставлять»*. Взгляд героя в поезде монтируется с его же взглядом из сна, осуществляя тем самым переход в другое время. Во сне он, в маске и платке, разыгрывает Девушку. Она, целомудренная в своей наготе, спит в сени дерева. Герой снимает маску, улыбается розыгрышу, как бы говоря: *«Я – это Не-я. Мое “Я” скрывается под маской, поэтому в данный момент – могу слукавить»*. Герой здесь выступает в роли змея-искусителя. Девушка долго не понимает, что к чему, а потом, улыбнувшись, выхватывает его маску и убегает. Эта вроде бы невинная сценка становится смыслообразующей для прочтения фильма. Герой, долго сидя на коленях, вслушивается в смех Девушки, затем к смеху прибавляются мужские голоса. Поднимают головы и животные, спящие в этот полдень под деревьями, первой среди них оказывается черная собака, лежащая около громадных волов. Человек не понимает, что происходит, но чувствует: что-то нарушилось в укладе этих людей, и причина этому – он сам. По его руке ползет паучок, искажаясь в мазках; он стряхивает насекомое, встает и давит его ногой. Убивает живое! На него с воем оскаливается черная собака. Люди, смеясь, нарушают таинство соединения с солнцем. Они в каком-то языческом танце, словно вакханки и сатиры, проносятся мимо других людей, увлекая их за собой. Звенит бубен. Два человека остаются в кадре: один из них собирается последовать за толпой, другой хочет остановить его, но брат последнего отталкивает его. Оскорбленный брат сжимает кулаки. Толпа, словно вылепленная из языков пламени, движется на героя. Это движение четко рифмуется с подобным движением в начале картины, когда человек, оттолкнувший Девочку, пробежал через толпу петербургских простолюдинов. Как подтверждение этой метафоры мы видим, что завершает бесовскую круговерть человек в чер-

ной одежде, в капюшоне и в маске, маска оборачивается другой маской, с длинным носом. Чернота ее глазниц закрывает экран. Далее – запоминающийся своей четкостью план: посреди желтого поля стоит убийца, а возле его ног распростерто тело брата, тень убийцы с невероятной быстротой движется против часовой стрелки; повтор, еще повтор. Время будто останавливается. Пауза. Дальше видим камни, составленные в громадный забор. Всюду заборы-крепости. Люди вышвыривают человека с черепом козла в руках. Тот падает, злобно смотря на окружающих. Затем он надевает череп козла на голову, тоже своеобразную маску, и с ужасным криком пытается разрушить весь этот мир. Плач детей. Из разбитого горшка вытекает вода. Следующий план. Люди на обломках своего рая находят виновного в своих бедах, они обращены к человеку с черепом козла на голове. Они бросают в него камни, кричат, обвиняя: «Он!»

Смешной человек пытается остановить их, но поздно. Казнь свершилась. Это уже не таинство – это убийство, грех.

Поэтому вместо чистого неба – страшный глаз затмения солнца. Люди со страхом взирают вверх. Огонь кострищ внизу искажает их лица. Это антимир тех, кому так счастливо удавалось жить в любви. Старец поднимает горящий посох (здесь явно параллель с картиной ухода старца в светлом мире), и через него, как через горящий обруч, начинают прыгать люди, выполняя языческий обряд посвящения во зло. Огненные люди (вспомним заданный в начале фильма ряд) – в крошечной темноте, догорают в огромном кострище.

Лицо смешного человека очень печально, и особенно четко прорисовано. Он словно переживает момент просветления. Герой неподвижен, а вокруг мутно проносятся люди в диком танце, в дыму пожарищ. Далее, в средневековых развалинах, сидит, раскачиваясь точно маятник, темный человек в маске с длинным носом-клювом. Люди в черных средневековых одеждах сидят среди хаоса храмовых стен. Их лица устремлены вверх. Они смотрят на старца в черной монашеской рясе, который со своего возвышения поучает их:

«Хоть мы лживы, злы и несправедливы, и мы знаем это, но у нас есть наука».

Старец-монах играет в живые шахматы. На шахматной доске скопирован такой же мир, только в миниатюре, с такой же башней, на вершине которой сидит такой же старец.

«И через нее мы отыщем вновь истину».

Панорама движется по этой удивительной башне, сотканной из человеческих тел, сверху вниз. Переплетенные человеческие тела становятся многочисленнее, каждая такая плат-

форма держит вышестоящую платформу. В самом низу из-под ног живых «атлантов» выкатывается фигура в черной одежде, в маске с длинным носом, и выбивает камешек из-под плиты, на которой стояла вся пирамида. Сооружение с грохотом осыпается. Клубы дыма и невнятная речь. Герой оглядывается, замечая, что на руках держит своего уменьшенного двойника. Вокруг носятся перекошенные, искаженные лица, словно сошедшие с полотен Гойи. Ибо ад – это ненависть друг к другу. Вот калека, держащий в руках собственную голову, преследует грешницу. Весь этот людской прах движется в бесовском танце, последним выбегает какой-то человек, на плечах он держит седока в носатой маске: «*Кто здесь?*» – кричит он. Клюет в голову несущего – и уносится в пыль-прах. Кругом хаотичное движение людей-калек, ползающих в этом прахе. Смешной человек опускает голову и смотрит на своего двойника – хихикающую химеру. Этот песочный двойник представляет палец к виску: «*Пух!*» – и рассыпается. Человек проваливается в воронку песка. Вокруг бушуют страшные песчаные волны, они угрожают Девочке с ее песочными замками. Она по-прежнему строит их на берегу моря. Человек из ямы кричит: «*Кто здесь?!*» И песчаная планета отлетает в черноту.

Желтые круги превращаются в свет улетающих фонарей. Девочка, одетая добротно, но недорого, просыпается в своем вагоне и с тревогой смотрит на человека, обхватившего голову. За окном тьма и свет проносящихся фонарей. Он опять мучается вопросом, что важнее: сон или жизнь? Девочка, на которую падает свет, обнимает его. И, как в начале фильма, мы видим среди булыжной мостовой черный столб фонаря и две фигуры (девочки и Смешного человека), идущие на его свет. Они оглядываются, смотрят в небо со множеством звезд и планет, затем уходят – чтобы начать новую жизнь.

В этой анимационной экранизации мы постарались проследить, как художественное время теряет однонаправленность и становится обратимым; как идея произведения выражается через трансформацию пространства и ритмическую организацию времени в живописных лессировках А. Петрова.

Мы увидели, как техника живописи на стекле влияет на строение сюжета в целом. Автор фильма создает через фактуру своей анимации движущуюся картину психологической разорванности героя, построенную как «калейдоскоп» его внутренней жизни, мучительного процесса обретения своего истинного «Я».

В рассмотренном ряде фильмов сюжет построен в соответствии с драматургической функцией изобразительного языка, фактурой, формирующей время и пространство в анимации.

ГЛАВА 5

Фабула, сюжет, композиция как целостная система

5.1. Проблемы структуры художественного текста

Понятие о художественной структуре фильма

В предыдущих главах мы рассмотрели понятия «фабула», «сюжет» и «композиция» по отношению к драматургической организации произведений игрового, документального, научно-популярного и анимационного кинематографа. Настоящая глава посвящена другим сторонам драматургического строя, а именно – их системному взаимодействию.

Известно, что в системном методе специфичен еще один уровень анализа – уровень целостности. Поэтому здесь мы будем уделять основное внимание форме взаимодействия всех составляющих кинодраматургии фильма.

Как мы видели, сам характер повествования зависит от различных факторов. Однако определяющими для всех видов искусства являются индивидуальные особенности художественного опыта автора и контекст. Контекст в данном случае подразумевает влияние на автора общекультурной ситуации, учет повествователем аудитории, возможностей и особенностей зрительского восприятия картины.

Категория композиции на всех уровнях строения фильма – от принципа чередования эпизодов до организации пространства кадра – всегда имеет конкретную **структуру**. Именно в логике построения целого как определенной системы мы и пытаемся разобраться.

Во многих определениях композиция – это соотношение целого и частей произведения, а также частей между собой. В композиции фильма соотносятся вербальная и иконическая компоненты, драматургия и стиль. Рассматривая композицию того или иного фильма, ее, как правило, делят на более или менее законченные части и находят закономерности соотношения между ними с точки зрения раскрытия сюжета, образа, темы и идеи. Каждая из частей, в свою очередь, может подразделяться на более мелкие составляющие ее элементы (например, эпизод состоит из того или иного количества сцен, сцены из планов, между которыми также могут быть найдены закономерности в чередовании). Понятия сюжета и композиции (в практике они, естественно, существуют слитно) не отождествляются. Об этом мы подробно говорили ранее, рассматривая, как ряд факторов общекультурного и технологического характера заметно влиял

на композиционное построение многих фильмов, и делали вывод о том, что содержательно-смысловая сторона изо-вербального повествования в фильме задает логические связи между его эпизодами, сценами и отдельными изображениями (уровень композиции), мотивирует поведение персонажей (уровень конфликта – сюжет), выбирает вектор времени, соответствующий данному рассказыванию истории (уровень фабулы – простой или сплетенной).

В своей работе «Морфология сказки» В. Я. Пропп отмечал: важной **особенностью композиции** является то, что **одна и та же композиция может лежать в основе разных сюжетов**. В практике кинематографа конца двадцатого – начала двадцать первого веков это положение находит новые подтверждения. Появляются фильмы, где общая композиционная схема служит основой для различных сюжетных интерпретаций. Можно назвать ряд современных кинопроизведений, чьи авторы разрабатывают возможности вариативного повествования, характерной особенностью которого становится нелинейное развитие событий, изображение действий, разворачивающихся одновременно в сопредельных реальностях. Такая драматургия получает возможность строить действие за счет дискретной, эпизодической структуры композиции, а главное – за счет особой системы связей между ее элементами.

Время повествования в этих произведениях представляет собой такую длительность, при которой соотношенность кадров, сцен, эпизодов фильма, а также мизансценическая расстановка предметно-персонажного мира в кадре играют решающую роль. Мы знаем, что время повествования в кино **условно** и в нем можно проследить как минимум несколько слоев, или уровней. Время осознается и на уровне кадра, и на уровне сцены или эпизода, и на уровне целого кинопроизведения. Мы не будем сейчас обращать внимание на тот общеизвестный факт, что длительность художественного киноповествования качественно отличается от реального времени просмотра фильма: действие в фильме можно сжимать или растягивать, причем эта повествовательная возможность, пришедшая в кино из литературы и театра, реализуется в экранном искусстве уже с самых первых лет его существования.

Можно отметить в качестве нейтральной форму **прямой последовательности**, характеризуемую полным совпадением времени просмотра фильма и действия в фильме. Однако наиболее распространенным типом прямой временной последовательности является эллиптическая форма. Принцип движения повествования от прошлого к будущему здесь сохраняется, но между

событиями или их фазами **возникают интервалы той или иной протяженности.**

Прямой временной последовательности противостоят более сложные структуры: **вневременные интроспекции** – параллельный показ одновременных событий; наконец, **ретроспекции**, т. е. события, предшествовавшие показанным ранее. Также отмечается, что наибольшая свобода временной организации характерна для таких структур, где фрагменты соплагаются по логике авторской мысли. В таких случаях связь между содержанием кадров во времени может и не задаваться¹. Кроме того, **движение в кадре** образует ритмическую структуру времени, оно напрямую связано с музыкой, диалогом, шумами и другими звуковыми компонентами фильма.

Можно предположить, что использование тех или иных временных характеристик действия влияет на изо-вербальное повествование в фильме, приобретая тем самым яркое стилевое выражение. Особое внимание здесь уделяется построению **субъективного времени**. Условное время становится одним из структурных составляющих фильма. По тому, как работает режиссер с временной компонентой фильма, можно определить конкретный исторический период развития кинематографа в той или иной стране.

Линейная (прямая) временная последовательность в той или иной форме всегда является точкой отсчета **фабульного действия** в фильме. С фабулой связывается настоящее время в фильме. Мы уже говорили об этой особенности драматургии применительно к построению фильма А. Тарковского «Зеркало»: она связана с настоящим временем в квартире главного героя.

Мы знаем, что не всегда легко пересказать фильм словами, ведь связной «истории» в картине может и не быть, но при этом та или иная повествовательная форма, относящаяся к разного рода временным разновидностям, всегда присутствует. В любом случае изо-вербальные структуры создают иллюзию независимости показанного действия от процесса повествования и побуждают зрителя сосредоточивать основное внимание на самих воссоздаваемых событиях, отвлекаясь от наличия разнорядковых «фильтров», будь то материальный носитель звука и изображения или рассказчик как субъект повествования. Однако в разных кинопроизведениях различные повествовательно-

¹ См.: *Разлогов К.* Искусство экрана: Проблемы выразительности. М., 1982. С. 61.

стилевые приемы ярко выделяют композицию этих картин. Художественная мысль реализуется через сцепление – структуру – и не существует вне материала.

Идея художественного произведения не абстрактна, она воплощается в его пропорциях, т. е. в соподчиненности частей по отношению к целому. Для того чтобы лучше разбираться в таких композициях и уметь вычитывать дополнительные смыслы из структуры произведения, приведем конспект основных положений и категорий структурного анализа художественного произведения, сделанный нами на базе работ Ю. М. Лотмана. Речь пойдет о специфике языка искусства, условности в искусстве, понятии параллелизма, со-противопоставлении элементов как принципа анализа композиции. Сюда же войдут понятия ритма, художественного повтора, тезы и антитезы. Остановимся мы и на определении художественного текста и художественного высказывания.

5. 2. Краткий конспект работы Ю. М. Лотмана «О семиотическом механизме культуры»²

*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*

Любой язык является системой, при помощи которой осуществляется акт коммуникации. Различают языки естественные, например русский, немецкий, английский, французский и т. д., и языки искусственные, например математические языки формул. Эти знаковые системы обслуживают узкоспециальные формы человеческой деятельности (в основном обмен информацией строится на условных знаках алгебры, химии, физики).

Вторичные моделирующие системы, к которым относят и языки искусства, имеют свою специфику. Она заключена в **выразительных возможностях материалов** самих искусств. Материалом для писателя является слово, для скульптора – глина

² Лотман Ю. М. О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 326–344.

и камень, для художника – краска, для музыканта – звуки, для кинематографиста – запечатленный на аудиовизуальный носитель организованный кусок реальности. Этот материал влияет на передачу информации, ее содержания. <...> Возьмем одно произведение, например роман «Анна Каренина» Льва Николаевича Толстого, который сам по себе выступает как произведение словесного искусства. Но по нему можно поставить балет, спектакль, написать оперу, картину, снять фильм – и все эти произведения искусств будут одинаково называться. Изменится ли содержание первоначальной вещи? Конечно! Так как структуры и материалы разных видов искусств будут не тождественны.

Структура языка, прежде всего, сводится к механизму сходств и различий.

В искусстве этот принцип имеет более чем универсальный характер. Возникает парадокс, тонко подмеченный Ю. М. Лотманом: «Элементы, которые в общезыковом тексте выступают как несвязанные, принадлежат к разным уровням структур, в поэтическом контексте оказываются сопоставленными или противопоставленными».

Знак всегда замена, это отношение заменяющего к заменяемому. Выражения к содержанию. Из этого следует, что выражение не тождественно содержанию. Знак обладает двуединой сущностью: будучи наделен определенным материальным выражением, которое составляет его формальную сторону, он имеет в пределах данного языка и определенное значение, составляющее его содержание. Для того чтобы акт коммуникации был возможен, выражение должно иметь иную природу, чем содержание. Если выражение и содержание не имеют ничего общего и отождествление их реализуется лишь в пределах данного языка, то такой знак называется **условным**. Если между содержанием и выражением существует определенное подобие, например соотношение местности и географической карты, лица и портрета, то такой знак называется **иконическим**.

Принцип со-противопоставления элементов точно выражен Л. Толстым в ответе критикам по поводу его романа «Анна Каренина». Лотман пишет: «Мысль писателя реализуется в определенной художественной структуре и неотделима от нее. Л. Н. Толстой писал о главной мысли “Анны Карениной”: “Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал сначала. И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю. <...> И если близорукие критики думают, что я хотел

описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно принижается, когда берется одна из того сцепления, в котором находится»³.

Художественная мысль существует через сцепление – структуру, и не существует вне ее. Идея художественного произведения не существует абстрактно, а реализуется в пропорциях его строения.

Повтор – это традиционное название отношения элементов в художественной структуре сопоставления, которое может реализовываться как **антитеза и отождествление**.

Антитеза означает выделение противоположного в сходном. **Отождествление** – совмещение того, что казалось различным. Разновидностью антитезы является **аналогия** – выделение сходного в различном.

Ритм – это циклическое повторение разных элементов в одинаковых позициях, с тем чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового, с тем чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличное в сходном.

Реализация в художественном творчестве способности знаковых систем выражать одно и то же содержание разными структурными средствами называется **условностью в искусстве**.

Любой естественный язык организован по двум структурным осям:

Первая отвечает за падежи данного существительного, синонимы данного слова, предлоги данного языка. Строя какую-либо фразу на данном языке, мы выбираем из каждого класса эквивалентностей одно необходимое слово или форму. Такая упорядоченность элементов языка называется **парадигматической**.

Для того чтобы выбранные нами языковые единицы образовали правильную с точки зрения данного языка цепочку, их надо построить определенным способом – т. е. образовать **синтагматическую связь** – вторую ось.

Всякий языковой текст упорядочен по этим двум осям: парадигматической (или ассоциативной) и синтагматической

³ *Лотман Ю. М. Искусство как язык // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 23.*

(или фабулярной). Одни элементы повторяются, другие варьируются. Например, повторяются 33 буквы русского алфавита, варьируются шрифты. Здесь уместно сказать и об инварианте. **Инвариант** – такая структура, сколько бы ни имел он вариантов в реальных текстах, все они будут иметь лишь одно – его значение.

В отличие от синтагматической связи, соединяющей по контрасту различные элементы текста, парадигматика дает сопоставление элементов. Таким образом, парадигматическое отношение – это отношение между элементом, реально существующим в тексте, и потенциальной множественностью других форм. В искусстве дело обстоит несколько иначе.

Лотман пишет: «Вторичная поэтическая структура, накладываясь на язык, создает более сложное отношение: то или иное стихотворение как факт русского языка представляет собой речевой текст – не систему, а ее частичную реализацию. Однако как поэтическая картина мира она дает систему полностью, выступает уже как язык. Вторичная смысловая парадигма целиком реализуется в тексте». Лотман приводит поэтический текст, основным механизмом построения которого является параллелизм:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

А. Пушкин. «Моцарт и Сальери»

Отрывок пронизан параллелизмами. Дважды повторенное: «Мне не смешно, когда...» создает единство интонационной инерции. Синонимичны пары «маляр – фигляр», «негодный – презренный». Но «маляр» и «фигляр» – синонимы в ином смысле, чем «негодный» и «презренный». Во втором случае мы можем говорить об определенной синонимии в общезыковом смысле. В первом же параллелизм проявляется в общности «ремесленник»; «Рафаэль» и «Алигьери» в этом контексте – также синонимы, благодаря обнажению общего принципа сравнения – «высокий художник». Таким образом, семантическая конструкция типа «Мне не смешно, когда бездарность оскорбляет гения» оказывается инвариантной для обеих частей отрывка. Однако, сопоставляя разные типы поэзии в истории мировой культуры, мы можем убедиться в том, что совпадения между сегментами поэтического произведения могут очень существенно варьироваться, захватывая самые разные уровни языка в весьма различных комбинациях⁴.

Рассматривая это, мы выделяем в коммуникативной системе ее **инвариантный аспект структуры**, который, вслед за Ю. М. Лотманом, называем языком, а в вариативных ее реализациях в различных текстах – речью.

5.3. Изо-вербальное повествование в кинематографе

*Роль пластического ряда в общей структуре фильма.
Реализация в тексте вторичного ассоциативного плана
(на примере структурного разбора фильма
Г. М. Козинцева «Гамлет»)*

Проведем структурный анализ на примере сравнения действия в трагедии У. Шекспира «Гамлет» и в одноименном фильме-экранизации Г. Козинцева⁵.

Прежде всего **разберем пьесу по событийно-композиционным узлам действия**. Для этого составим таблицу⁶. В первом столбце отметим номера актов, сцен, обозначим места действия. Во втором перечислим участвующих в действии персонажей. В третьем очень кратко опишем содержание значимых для сюжета моментов действия, выпишем ключевые для них реплики. В четвертом будут находиться примечания. В примечаниях надо обратить внимание на значимые описательные элементы, зафиксировать важные для понимания пьесы сопоставления. Проводя эту работу, студенты **выписывают основные темы и находят сопоставимые в той или иной ситуации пары персонажей**.

Например, тема мести имеет для сопоставления как минимум троих героев: Гамлета, Лаэрта и Фортинбраса. Все вышеперечисленные персонажи – сыновья, у которых был убит отец. Все они могут быть на вершине власти. Гамлет и Фортинбрас – принцы. Лаэрт – первый вельможа при дворе. Как мы видим, они **отождествляются сходностью ситуации**. Однако все они очень **разные люди**. Лаэрт импульсивен, горяч, его месть «кричит»; Гамлет мучается вопросом, «быть или не быть»; Фортинбрас всегда наготове, он бродит «войной» вокруг Дании. Таким образом, здесь налицо и **антитеза**.

⁴ См.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 50–54.

⁵ Это задание получают студенты 3-го курса, на их работы я и буду опираться.

⁶ Пример таблицы представлен в Приложении к настоящему изданию.

Если составлять со-противопоставленные пары, то любопытно рассмотреть в этой связи друзей Гамлета. Заметим, что это круг студентов, которые в пьесе пытаются разрешить сложнейшие проблемы, связанные и с властью, и с нравственностью. Их понятия о дружбе и чести различны. В примечаниях к пьесе мы прочтем, что принц датский и его ближайший друг Горацио – студенты Виттенбергского университета. Товарищи детства Гамлета, его школьные друзья – Розенкранц и Гильденстерн. Лаэрт – студент Парижского университета. Рассматривая этих персонажей в парах **друзья-враги** по отношению к Гамлету, мы можем выявить сложную структуру пьесы. Дополним разбор еще одной парой персонажей, которых можно сравнить между собой. Ими будут король Клавдий и его брат – старший Гамлет.

А. Чернова в своей книге, посвященной костюмам в шекспировских произведениях – «Все краски мира, кроме желтой», – замечает такое со-противопоставление:

«Контраст обликов двух братьев, двух королей, двух мужей Гертруды буквально преследует воображение Гамлета. С первого же появления на сцене из реплик принца явствует, какое терзание для него – это сравнение.

Два месяца, как умер! Меньше даже.
Такой достойнейший король! Сравнить их –
Феб и Сатир...

.....

...замужем за дядей,
Который на отца похож не боле,
Чем я на Геркулеса (I, 2).

С обликом Клавдия у Гамлета ассоциируются образы брутального разгула, пестрых тряпок, жира, кучи сала, грязи, болота. И вместе с тем – колдовское обаяние ума, могущественная обольстительность обхождения. Это тем более интересно потому, что, по предположению исследователей, Клавдия играл тот же актер, что и Фальстафа, – Лоуин. Что ж! Ум и обаяние были свойственны Фальстафу. А также толщина, которая, вероятно, отличала и Клавдия. И ему-то в стихах и в сценической яви был противопоставлен облик Гамлета-старшего, которого играл, по преданию, сам Шекспир.

И нижеследующий стихотворный портрет дает нам редкую возможность представить Шекспира-актера в облике идеального правителя, таким, каким он сам его описал в речи Гамлета:

Как несравненна прелесть этих черт:
Чело Зевеса; кудри Аполлона;

Взгляд как у Марса – властная гроза;
Осанкою – то сам гонец Меркурий...

.....

Поистине, такое сочетание,
Где каждый бог вдавил свою печать,
Чтоб дать вселенной образ человека (III, 4)⁷.

Как мы видим, такие сравнения персонажей (и наблюдения за ними) можно плодотворно продолжить и дальше. Например, сравнивая еще одну пару – королеву Гертруду и Офелию, – можно понять мотивацию их поведения в пьесе. Или рассмотреть причину появления в Эльсиноре Горацио и Лаэрта. Горацио приехал на похороны короля Гамлета, а Лаэрт – на коронацию Клавдия.

Горацио появляется в самом начале пьесы и предстает перед принцем только после встречи с Призраком. Горацио искренне скорбит по умершему королю. Его неподдельное чувство горечи отягощает то, что Клавдий спешит снять траур по безвременно ушедшему брату и надевает его корону, взяв в жены его вдову. Именно Горацио выбран принцем для рассказа о трагедии в Эльсиноре. Он и становится повествователем этих событий для потомков, и выполнит последнюю волю Гамлета – назначить приемником датского трона Фортинбраса.

Горацио – книжник, знающий латынь, поэтому к нему обращаются офицеры стражи (по средневековым поверьям, латынь была необходима для изгнания злых духов). Горацио мог «заговорить с Призраком», так как, согласно древнему поверью, призраки не могли заговорить первыми. Однако с появлением Призрака Горацио цепенеет («Я в страхе и смятенье!»), и его побуждают к разговору те, кого еще совсем недавно он не воспринимал всерьез.

Итак, Горацио противопоставлены двуличные сверстники Гамлета со школьных лет – Розенкранц и Гильденстерн. Следя за действием в пьесе, мы видим, как школьные друзья легко подчиняются воле короля и соглашаются шпионить за своим другом, чтоб разузнать:

Какая тайна мучает его
И нет ли от нее у нас лекарства (II, 2).

Если Клавдий относится к «друзьям» как к рабам, подчиненным его воле, то королева, вероятно, верит в искреннюю помощь его друзей:

⁷ Чернова А. Все краски мира, кроме желтой. М., 1987. С. 136.

Он часто вспоминал вас, господа.
Я больше никого не знаю в мире,
Кому б он был так предан (II, 2).

Для Гамлета, ценящего внутреннюю свободу, не важен тот факт, что Розенкранц и Гильденстерн не способны противостоять воле Клавдия. Однако, когда Гамлет испытывает истинную причину их появления в Эльсиноре, они все же признаются в этом принцу:

– Но только заклиная вас былой дружбой, любовью, единомыслием и другими, еще более убедительными доводами:
без изворотов со мной. Посылали за вами или нет?

От напора Гамлета и его заклинаний Розенкранц и Гильденстерн не могут отмахнуться и признают, что за ними посылали. Могли ли друзья остаться друзьями? Наверное, могли. Но Розенкранц и Гильденстерн делают иной выбор...

Здесь мы только **обозначили некоторые противопоставления в парах героев**. Но не только персонажи составляют определенную тезу. В пьесе Шекспира также сопоставлены действия героев, события и места их «обитания». Например, «мышеловка» Гамлета. Знаменитая пьеса в пьесе. Гамлет видит в поведении короля подтверждение слов Призрака. Клавдия выдает бурная реакция. Его переполняет поток эмоций и бросает к Розенкранцу и Гильденстерну, они идут «успокаивать» Гамлета.

В этой сцене Гамлет произносит знаменитый монолог о флейте. Он не прячет свое здравомыслие в диалоге с Гильденстерном, предлагая ему прекратить манипулировать им, как если бы он был флейтой, а тот – музыкантом:

– Смотрите же, с какою грязью вы меня смешали.
Вы собираетесь играть на мне.
Вы приписываете себе знание моих клапанов.
Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны.
Вы воображаете, будто все мои ноты снизу доверху вам открыты.
А эта маленькая вещица нарочно приспособлена для игры,
у нее чудный тон, и тем не менее вы не можете заставить ее говорить.
Что ж вы думаете, со мной это легче, чем с флейтой?
Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя (III, 3).

Во второй сцене четвертого акта в ответ на вопрос, куда Гамлет спрятал тело Полония, он открыто грубит Розенкранцу и Гильденстерну. После, узнав о ловушке Клавдия, Гамлет говорит матери:

Скрепляют грамоты. Два школьных друга,
По верности не лучше двух гадюк.
Везут пакет и стелют мне дорогу
К расставленным сетям.
Пускай, пускай. Забавно будет, если сам подрывник
Взлетит на воздух. Я под их подкоп,
Будь я неладен, вруюсь ярдом глубже.
И их взорву. Ну и переполох,
Когда подвох наткнется на подвох! (III, 4).

Теперь, когда принц узнает, что они конвоируют его для казни в Англию, он испытывает к бывшим друзьям неприкрытую вражду.

Другой персонаж, Лаэрт, – вероятно, тоже студент. К сожалению, нам мало что известно о занятиях Лаэрта во Франции. Понятно, что в нашем исследовании можно противопоставить Париж, светскую столицу Европы, немецкому университетскому Виттенбергу. Так как разница – в смыслообразующем противопоставлении: учености, связанной с познанием мира, – и великосветского этикета.

В наставлениях сыну Полоний говорит, как следует себя вести и одеваться в парижском обществе:

По платью познается человек,
Во Франции ж на этот счет средь знати
Особенно хороший глаз (I, 3).

Предложим студентам самостоятельно разработать ряд оппозиционных пар персонажей, который даст им дополнительную информацию по сюжетно-композиционному строению пьесы.

Читая пьесу, мы понимаем внутреннее состояние Гамлета по его глубоко поэтичным и философским монологам. А диалоги Гамлета, в которых он прикидывается безумцем, показывают его глубокую совесть и чувство ответственности за жизнь человека. На этом контрапункте тем **совести и мести** можно рассмотреть и последовательность развития драматического конфликта, главного предмета сюжета. Очень существенна для этого разбора и тема **яда**. Клавдий вливает яд в ухо брату. Далее яд, предназначенный для Гамлета, выпивает Гертруда, королева-мать. Лаэрт погибает от укола своим же отравленным клинком, предназначенным для Гамлета. Гамлет убивает коро-

ля-братоубийцу Клавдия, организатора всех убийств, и умирает от этого же яда. Убийств в пьесе много, в том числе случайных. Гамлет якобы случайно убивает Полония, отца своей возлюбленной Офелии. Однако мы понимаем, что безумие Офелии и ее самоубийство вытекают из этой смерти. Узнав о предательстве Розенкранца и Гильденстерна, Гамлет хладнокровно мстит им, отправляя на казнь в Англию. Как мы видим, месть беспощадна и к правым, и к виноватым. Она губительна, даже если и справедлива, а сам мститель – ученый и совестливый человек. Не случайно свою корону Гамлет завещает норвежскому принцу Фортинбрасу, который, в свою очередь, был вынужден **отказаться от мести за отца**, но готов предъявить претензии на отобранные отцом Гамлета норвежские земли.

Выписав основные коллизии пьесы Шекспира в определенной последовательности, сравнив и сопоставив их, перейдем к изучению экранизации.

Важно обратить внимание на пластический ряд фильма, композицию мизансцен, парность эпизодов, в которых реализуются свойственные режиссеру художественные уровни-слои прочтения шекспировской пьесы. Каждый из них представляет собой определенную модель пространственно-временного проживания пьесы в фильме.

Найдем отражение вышеназванных компонентов в следующих слоях:

1. Слой истории и рамки фабулы.
2. Слой психологический, через перипетии внутреннего мира персонажей, и прежде всего Гамлета.
3. Слой изучения среды, места действия и конкретной обстановки в фильме.
4. Выбор облика персонажного мира, который предстает в виде диалога культурных кодов (в фильме это, как правило, сфера рефлексирования о классических произведениях искусства).

Указанные слои пронизывают художественный мир фильма, и характер их взаимопроникновения определяет особенности авторской интерпретации Шекспира Григорием Козинцевым.

Как пишет В. Кузнецова, рассматривая роль кинохудожника и образную среду обитания в фильме, «Эльсинор – это хорошо укрепленный дворец. И это каменный кошмар, непосильной тяжестью придавивший землю. У замка приземистый, расплущенный силуэт. Даже многочисленные башни не придают ему стройность и легкость»⁸.

«Камень, железо, огонь – зрительные образы, проходящие через весь фильм, – говорил Козинцев, – это не символы; мы снимали на старинных улицах Таллина, датский принц поднимался по ступеням средневекового города в Крыму; столетия оставили следы на камне, однако это не только исторические места, но и к а м е н ь: холод, неподвижность, бездушие... На капитанах Фортинбраса – кирасы и шлемы из коллекции Эрмитажа. Но это не только подлинные предметы, а и ж е л е з о: насилие, бесчеловечность. В эльсиноровских камнях пышет пламя: в руках Гамлета – факел. Так отапливали, освещали помещения. Но это и о г о н ь; движение, свет. Мы стремились к совершению жизненной и одновременно трагической поэзии образов». Пытаясь разгадать секрет шекспировского окрыления жизни поэзией, пишет В. А. Кузнецова, Козинцев заметил, что Шекспир нередко «выражает суть событий формами, противоречащими этой сути. Фантастика служит выражением самого реального жизненного содержания. Мысли и образы, связанные вполне определенной страной и исторической эпохой, облекаются в причудливый и крайне условный хронологический и географический наряд. Там, где художник, пренебрегая требованиями убого понятного реализма, брал шекспировские образы в единстве их противоречий, – ему сопутствовал успех. Где он вставал на путь однозначной трактовки – терпел неудачу»⁹. С. Эйзенштейн полагал, что кадр обладает «синтаксическим значением», которое воздействует на связь кадров, их монтажное соединение. Такая синтактика связывается с содержанием кадра и во многом предопределяется им¹⁰. При этом структурная особенность фильма, а также особая, глубинная музыкальность картины Г. Козинцева дают очевидную возможность анализа этого произведения, дополняя его толкованием структуры и семантики его аудиовизуального единства. Отдавая должное особой роли музыки Д. Шостаковича, мы видим очевидную новаторскую связь сюжетно-композиционного процесса с логикой построения музыкального единства. Поэтому интересно проследить и формирование фонограммы фильма, роль шумов, музыки и пауз. Тогда станет очевидно, что действие в фильме имеет и яркие музыкальные темы, и паузы, где звука вообще нет (эпизоды с внутренними монологами Гамлета).

⁸ Кузнецова В. А. Евгений Еней. Л.; М., 1966. С. 98.

⁹ Там же.

¹⁰ Подробнее см.: *Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. М. Избр. произв.: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 159.*

Одновременно с просмотром фильма студенты читают статьи Г. М. Козинцева «Гамлет, принц Датский», «Наш современник Вильям Шекспир» и «Камень, железо и огонь», в которых режиссер описывает процесс работы над картиной¹¹.

5.4. Вариативные и гипертекстовые структуры повествования в кинематографе

Разбор фильмов со сложной, вариативной структурой.

Схемы композиционных построений фильмов¹²

Хотя последний раздел, сугубо практический, и посвящен структурному разбору сложных, нелинейных композиций фильмов, нам показалось возможным и в этих пределах практикума наметить некий абрис процесса, который сегодня имеет весьма заметное проявление в кинематографе и связан с воздействием СМК и СМИ на современную культуру. Интерактивность, фрагментарность, серийность, т. е. основные принципы, соответствующие определенному этапу передачи и обработки информации, оказываются сюжетообразующими для многих фильмов последнего десятилетия. Если переводить разговор в практическую плоскость, то вышесказанное означает способность режиссеров к имитации в кинематографе структуры фильмов, способных воспроизводить особое построение, известное как гипертекст. «В традиционном, культурологическом понимании гипертекст – текст, устроенный таким образом, что он одновременно составляет единство и множество текстов, систему, иерархию текстов. Простым примером гипертекста является любой словарь или энциклопедия, где каждая статья имеет отсылки к другим статьям этого же словаря. В результате читать такой текст можно по-разному: от одной статьи к другой, по мере надобности, игнорируя гипертекстовые отсылки; читать статьи подряд, справляясь с отсылками; наконец, пуститься в гипертекстовое “плавание”, т. е. переходить от одной отсылки к другой»¹³.

В фильмах последних лет отразился процесс подмены реальности виртуальными сетями и, что весьма характерно, – истон-

¹¹ См.: Козинцев Г. М. Собр. соч.: В 5 т. М., 1982. Т. 5.

¹² Схемы выполнены студентами кафедры кинофотоискусства СПбГИК.

¹³ Гусев А. О. Вариативные повествовательные структуры: гипертекстовая и игровая // Проблемы киноповествования. СПб., 2010. С. 16–18 (Российский ин-т истории искусств).

чения грани между тем и другим. Что теперь возможно воспринимать как документ? «Производители» реальности каждую секунду транслируют «прямые репортажи», возможно, «срежиссированные» для сенсационного представления того или иного драматического события, происходящего здесь и теперь в мире. Таких событий множество, они разнообразны по темам происшествий и должны ошеломлять зрителя. Как я писала в своей работе «Взаимодействие киновидов», «создается иллюзия всеохватности происходящего в мире, ведь события фиксируются и передаются каждую секунду. Такой СМК-контекст, в свою очередь, влияет и на построение кинофильмов. Дело в том, что СМК предстают в нашем сознании как некие константные структуры. Они порождают своим содержанием типовые произведения, фабульный состав которых, так или иначе, оперирует событиями запечатленной ТВ-реальности. Кроме ТВ-реальности на всеохватность мира претендуют и сетевые, глобальные компьютерные технологии»¹⁴.

Всё это повлияло на построение фабулы в зрелищном кинематографе. Виртуальная реальность становится значимой, среда и персонажи, сгенерированные при помощи компьютерных технологий, получают особое место в такой драматургии. А возможность вариативности действия, имитирующего ролевые компьютерные игры, становится формирующим принципом разработки сюжета¹⁵. Если это направление было ведущим в коммерческом кино прошедшего десятилетия, то в последнее время приходит к заметному кризису. Отсюда следует, что гораздо важнее рассматривать не вербальную составляющую гипертекста (драматургию), а как раз тезис о полифонизме гипертекста – как визуального диалога в кино, ведь разные кинематографические жанры основных видов кино мало-помалу накапливают смысл, на основе длительного опыта, наслаивают одну оценку на другую, интонацию на интонацию. Полифонизм современного кинопроизведения видится не только и не столько в подвижном монтаже некоторого визуально-текстового пространства, которое составляет автор, но и в вариативности сюжетных установок. В такой форме имитируется плавающее пространство сюжета, где нет жестко установленных начала, середины и конца («Мертвец» Д. Джармуша).

Фабула – как состав событий в их причинно-временной последовательности – теряет свою раз и навсегда данную установ-

¹⁴ Евтеева И. В. Взаимодействие киновидов. С. 148.

¹⁵ Там же.

ку («Карты, деньги, два ствола», «Револьвер» Г. Ричи, «Любовники Полярного круга» Х. Медема, «Убить Билла» К. Тарантино, и мн. др.). Возможность появления равновероятного эпизода рассматривается в этой связи как имитация выбора равновероятного события, но не столько в контексте компьютерной игры, сколько в контексте мировой культуры. Тогда важными становятся альтернативы, которые на уровне эпизодов осознаются как со-возможные (фильмы Тома Тыквера «Беги Лола, беги», «Принцесса и воин»). Художественной компонентой становится сама мера возможности выбора, а совокупность вероятностей образует сюжет, стилевую форму, ограничивая комбинационное число задействованных элементов. В морфологии повествования вариативных структур важное значение имеет фактор случайного. Конечно, в кино понятие «случайного» носит условный характер. Без воли авторов фильма на экран ничего попадать не может.

Разбор фильмов со сложной, вариативной структурой

Студенты должны разобраться в сложном, вариативном сплетении фабулы, сюжета и композиции. Понять, как произведение организовано в соответствии с авторской логикой, идеей, основными темами, общим стилем и ритмом. Выявить конструктивные принципы повествования. Во время просмотра преподаватель отмечает вместе со студентами структуру ведения действия, построения событий, соотношения эпизодов, особенности художественного времени фильма. В некоторых произведениях происходит повторение ситуаций или действий на новом уровне. Повтора изображения предмета может быть достаточно для основания эпизода или нового сюжетного поворота фильма. Также студенты должны выявить особенности роли повествователя в композиции фильма.

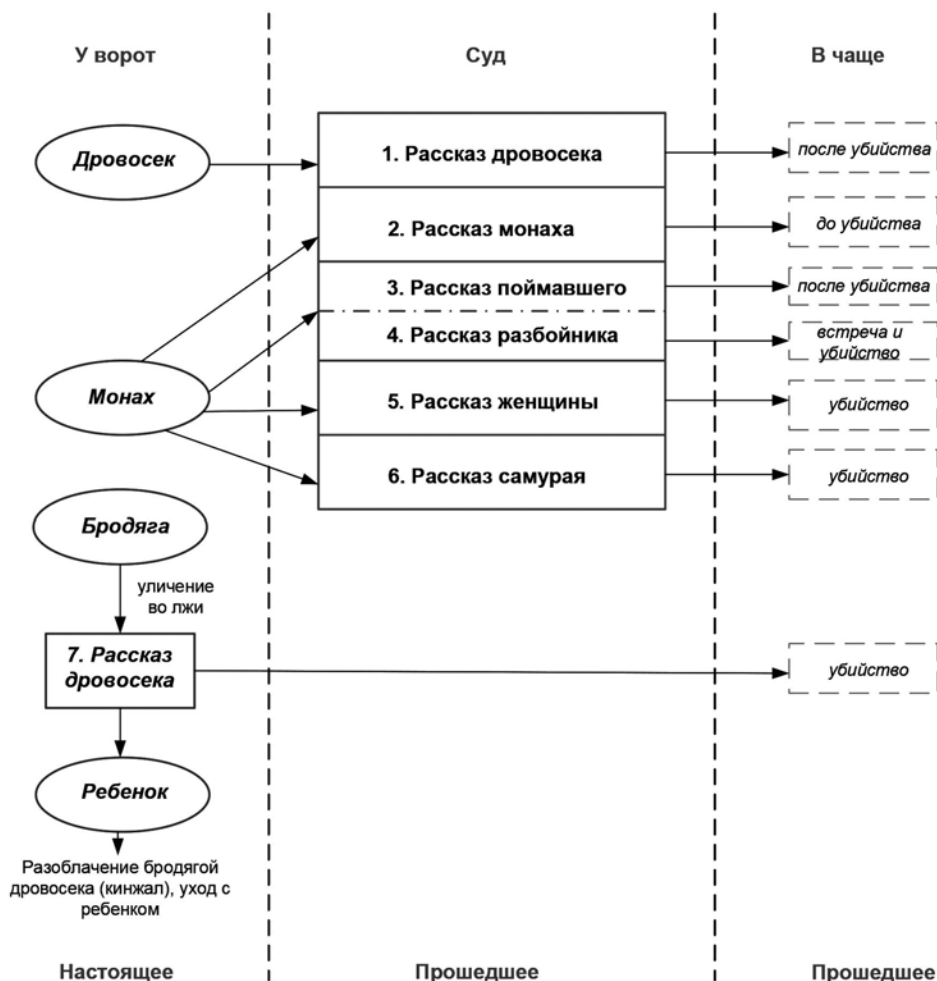
После совместного устного анализа произведений авторского кино из списка, предложенного ниже, студенты представляют на бумаге схемы композиционного построения того или иного фильма. Для анализа выбраны следующие фильмы: «Расёмон» А. Куросавы, «Мольба» Т. Абуладзе, «В прошлом году в Мариенбаде» А. Рене, «Орфей» Ж. Кокто, «Скромное обаяние буржуазии» Л. Бунюэля, «Пес-призрак, или Путь самурая» Дж. Джармуша, «Беги, Лола, беги» Т. Тыквера, «Контракт рисовальщика», «Книга Просперо» П. Гринуэя.

Выбор способа повествования, художественного времени, ритма, предметно-персонажной среды фильма имеет большее значение, чем традиционно переданная история.

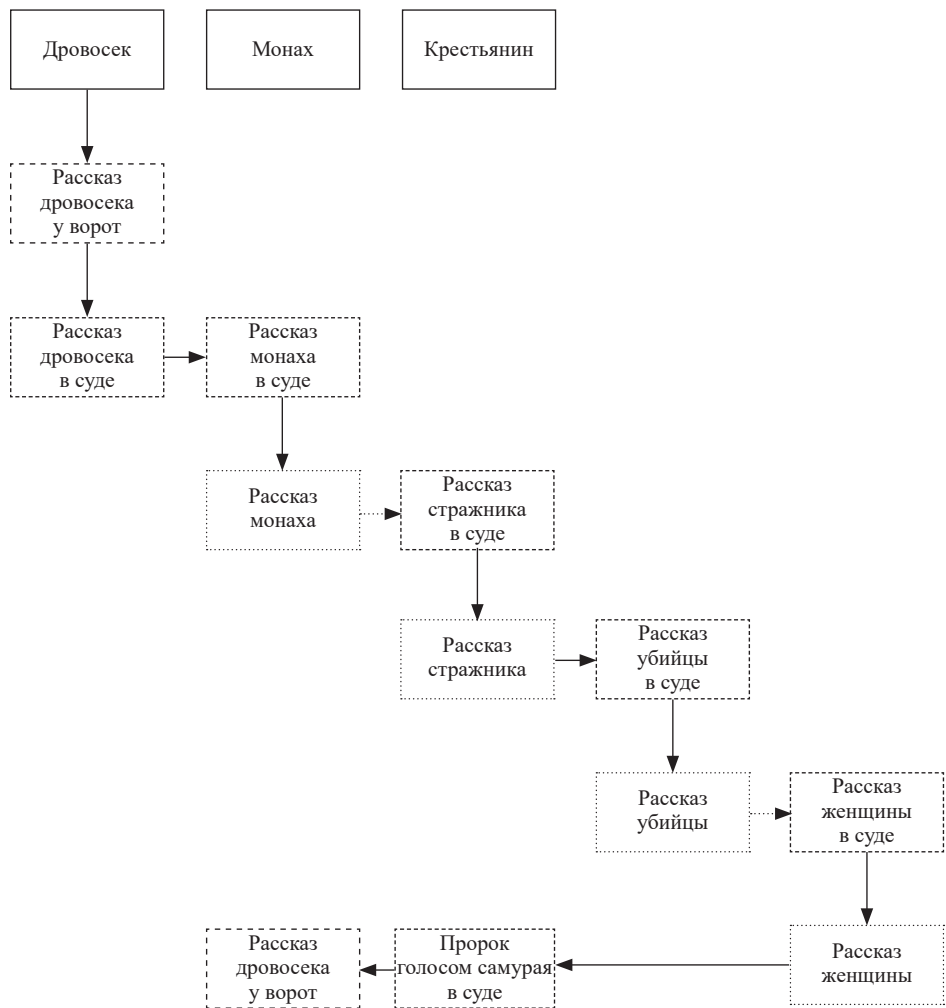
Все фильмы, предложенные для просмотра, нельзя свести к некоему общему смысловому знаменателю, поскольку они предполагают разные толкования. Все эти фильмы нуждаются в активном зрительском соучастии. Существенно, что сам характер соединения и повторения вышеупомянутых элементов, установление между ними ассоциативных и/или логических связей позволяют по-новому прочесть фильм, увидеть в нем новые смысловые глубины.

Схемы композиционных построений фильмов, выполненные студентами кино- фотоотделения СПбГИК

«Расёмон» А. Куросавы. Выполнила М. Николаева, 2009 г.

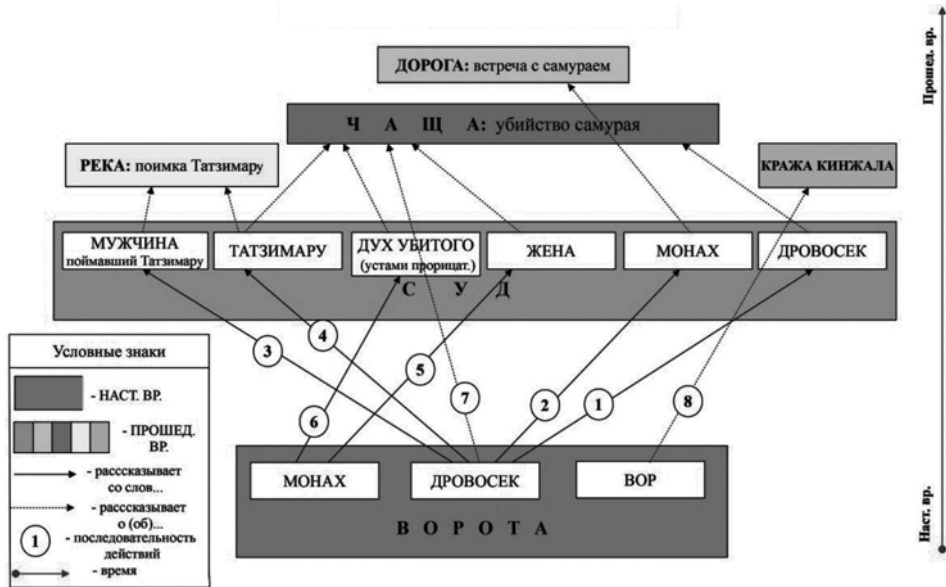


«Расёмон» А. Куросавы. Выполнила А. Кулак, 2010 г.

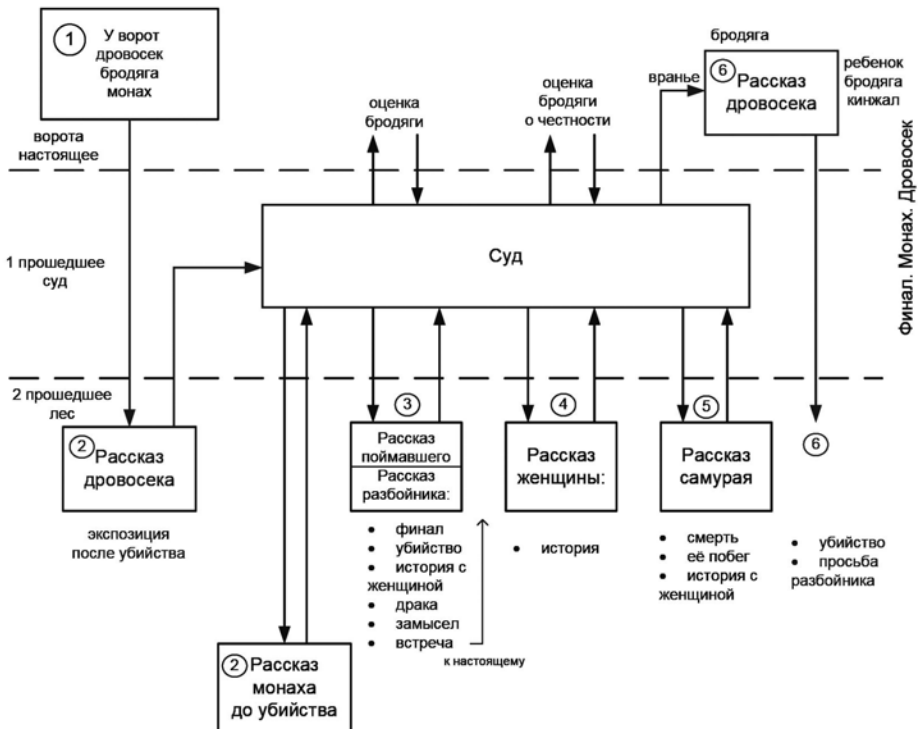


- Люди у ворот
- У ворот
- В суде
- В чаше

«Расёмон» А. Куросавы. Выполнила О. Андриевская, 2016 г.

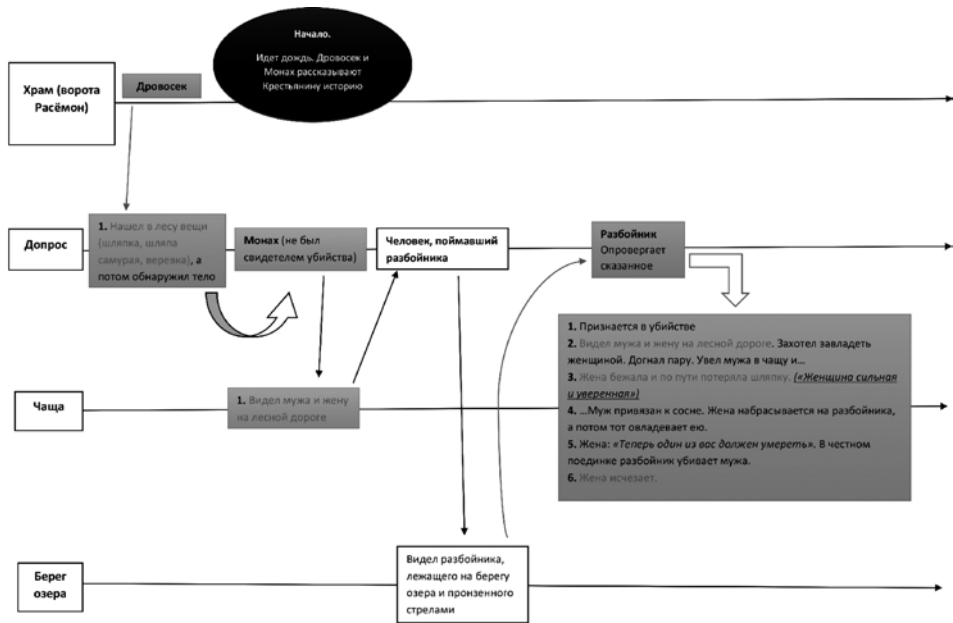


«Расёмон» А. Куросавы. Выполнила Д. Барсукова, 2016 г.

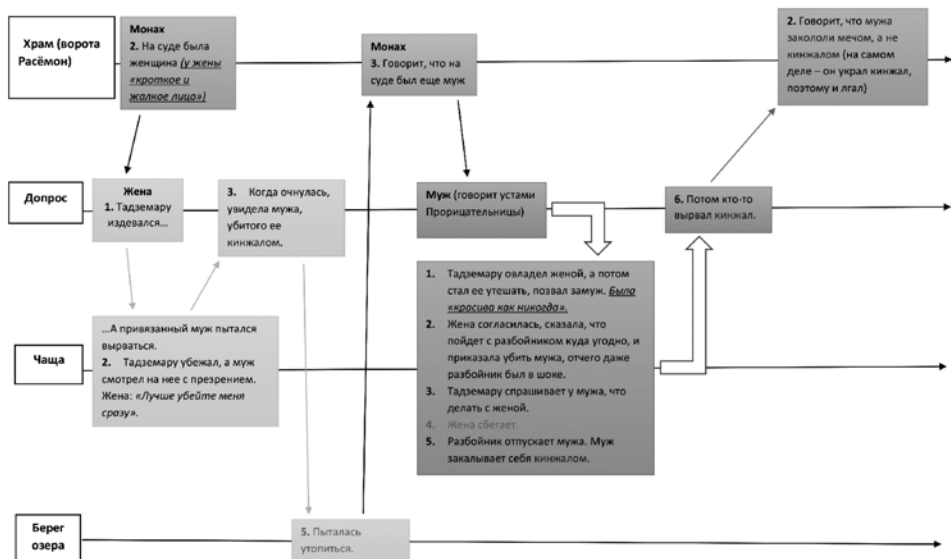


«Расёмон» А. Куросавы. Выполнила О. Минаева, 2017 г.

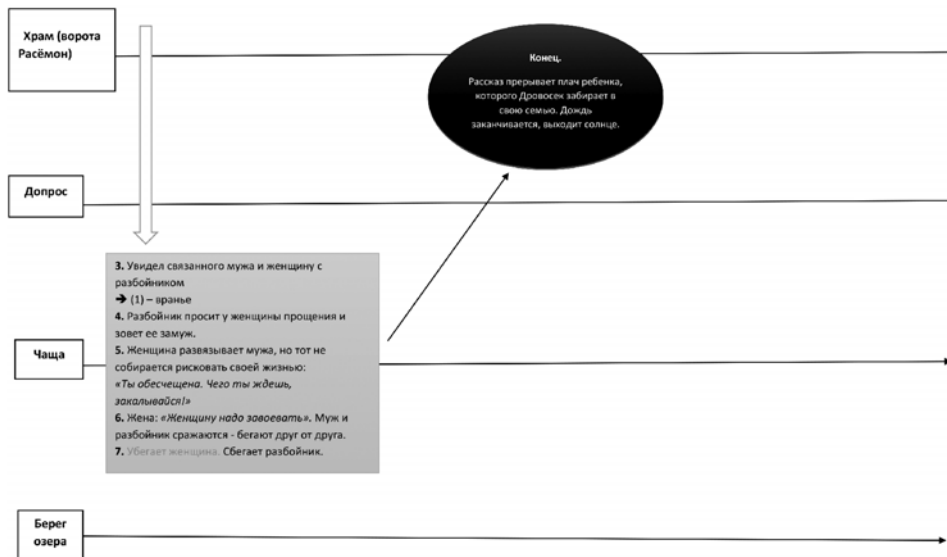
I



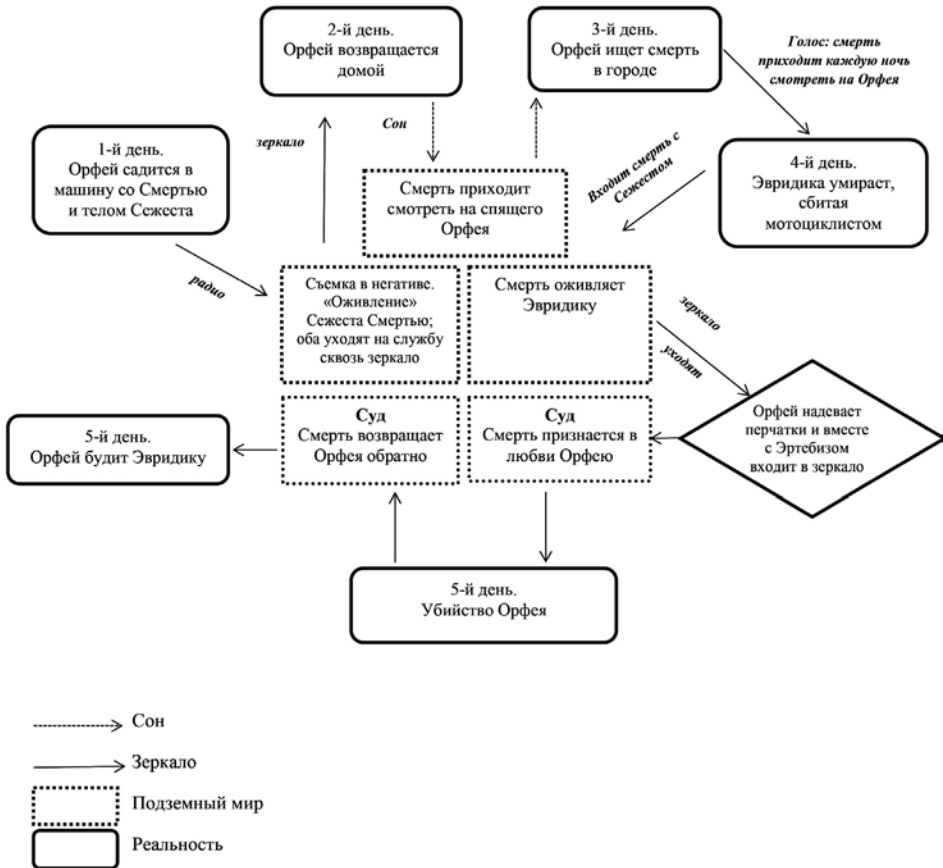
II



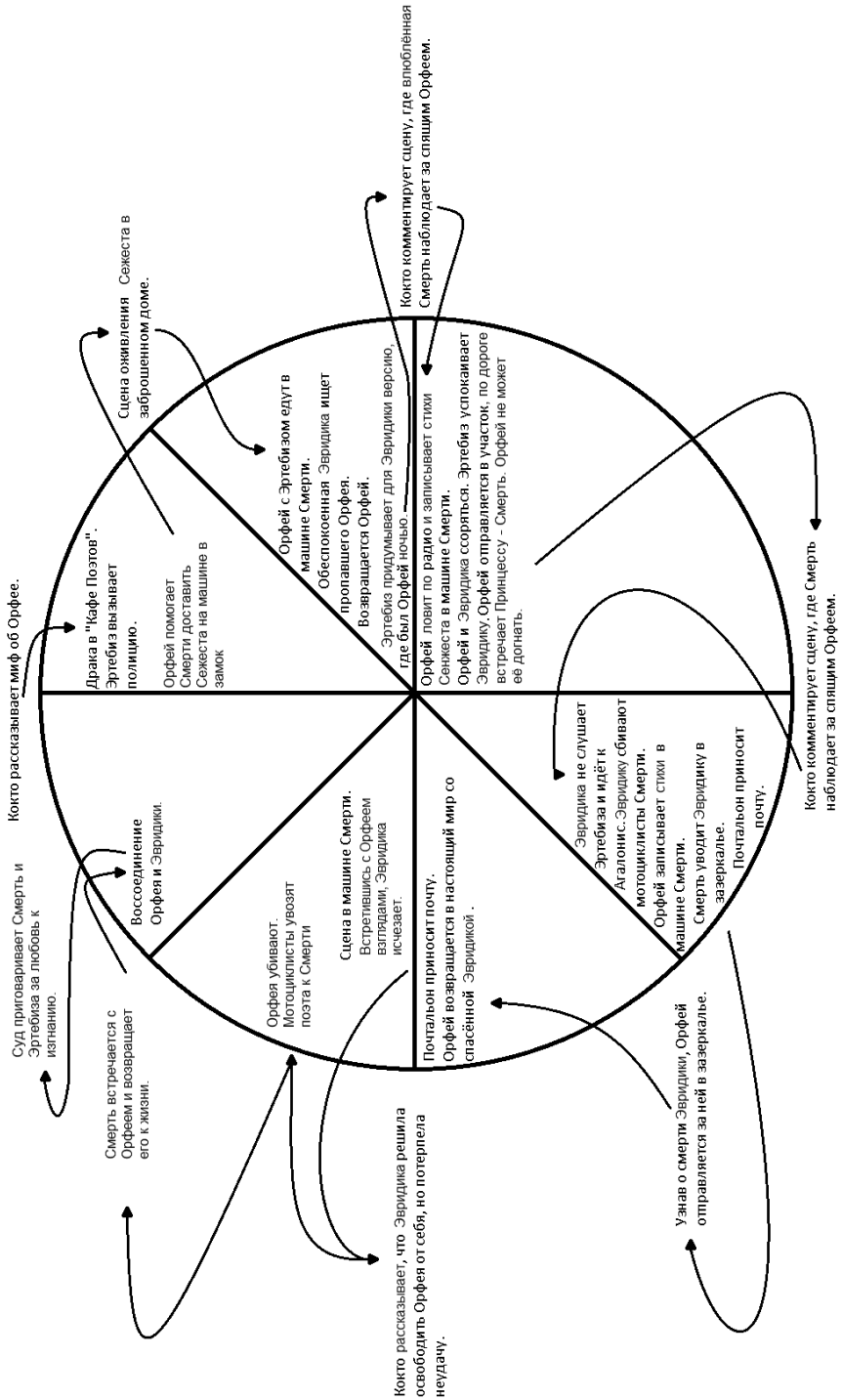
III



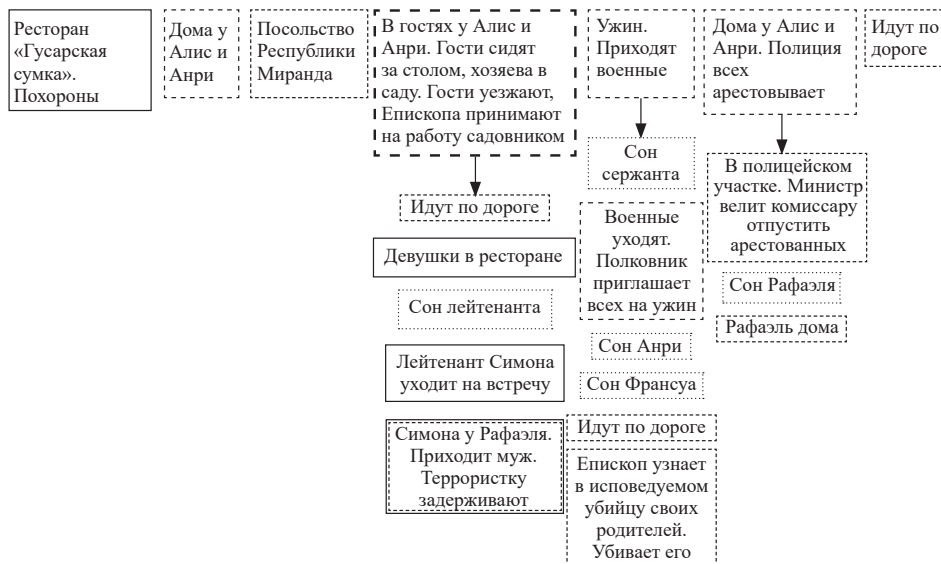
«Орфей» Ж. Кокто. Выполнила А. Кулак, 2010 г.



«Орфей» Ж. Кокто. Выполнил С. Черкасов, 2018 г.

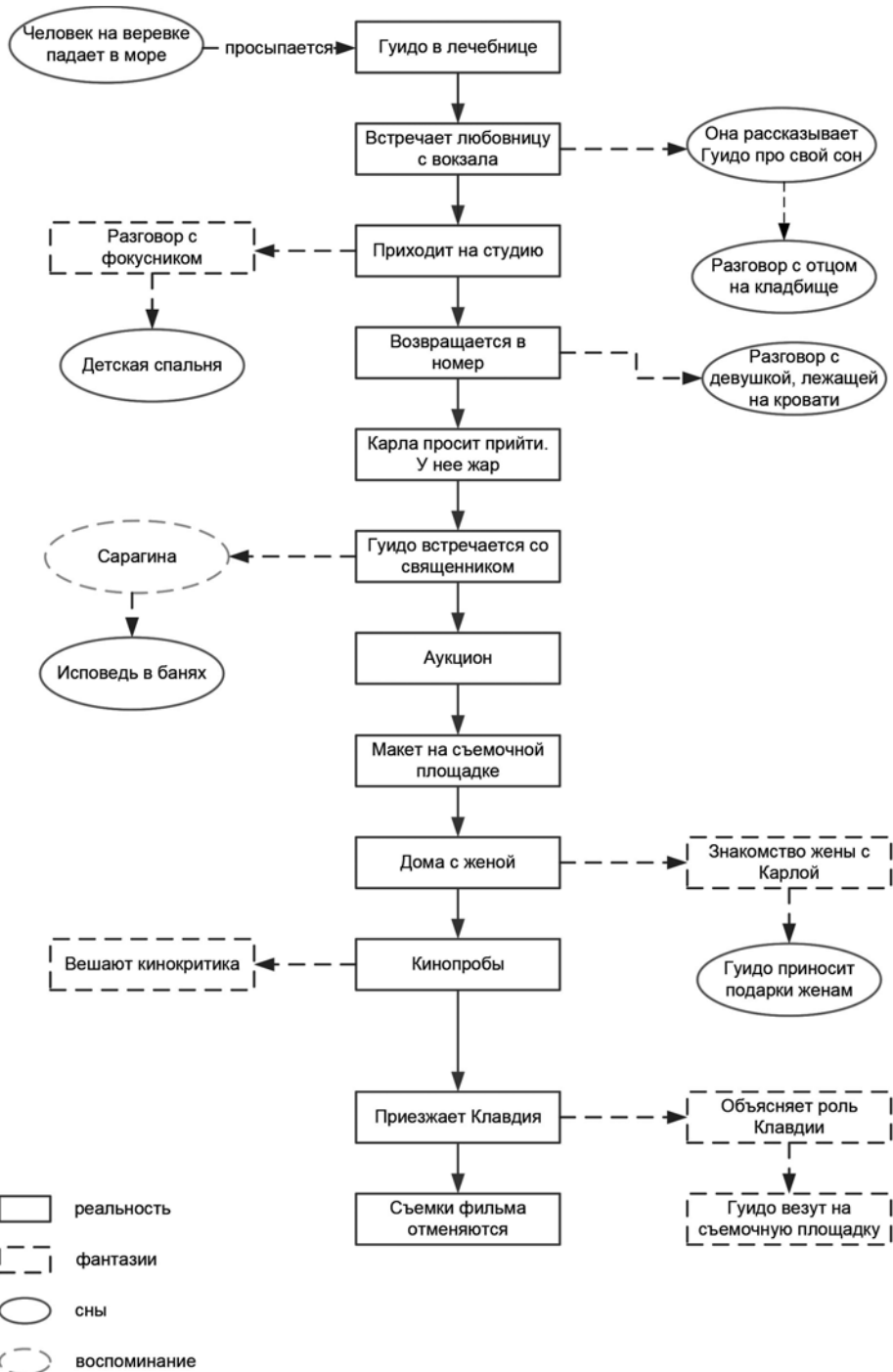


**«Скромное обаяние буржуазии» Л. Бунюэля.
Выполнила М. Николаева, 2009 г.**

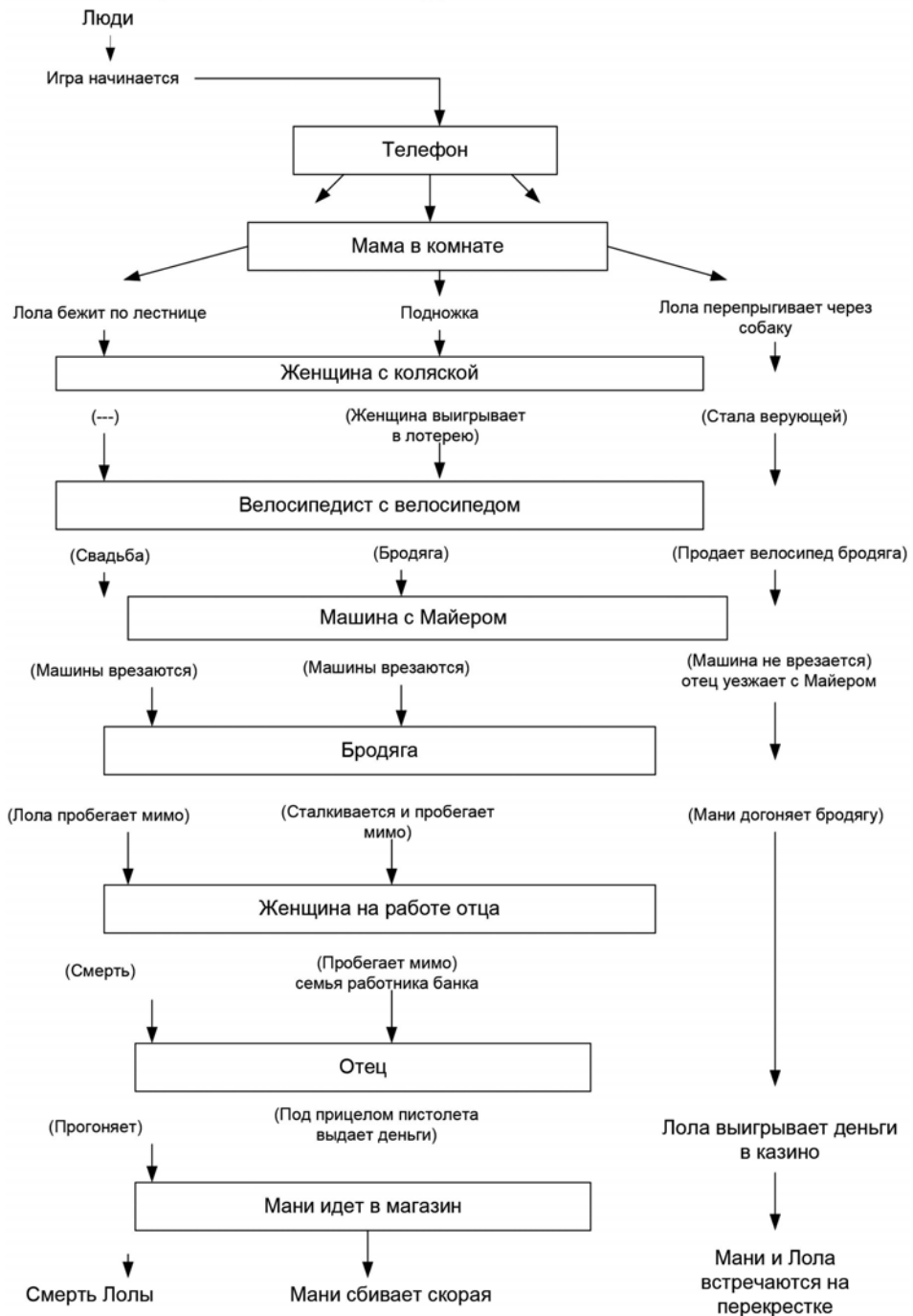


- Дорога и квартиры
- Приемы дома
- Сны
- Приемы в гостях

«8/2» Ф. Феллини. Выполнила А. Кулак, 2010 г.



«Беги, Лола, беги» Т. Тыквера. Выполнила А. Кулак, 2010 г.



**«Пес-призрак: Путь самурая» Дж. Джармуша.
Выполнил Э. Хафизов, 2012 г.**

I

Хагакурэ Надписи	Пёс-самурай	Бандиты	Мультфильмы
Каждый день думай о смерти. <...> В этом путь самурая.	Читает книгу «Хагакуре»		
С каждым днём всё больше постигает свой собственный путь.	Угоняет автомобиль		
			Бандит смотрит мультфильм, где девушка гоняет голубей, а рядом с ней сидит собака.
	Убивает бандита. Не убивает девушку. Берёт у неё книгу Расёмон.		
Душой и телом служи своему господину			Луи отправляет сообщение Псу-Призраку о опасности
Мир — сновидение	Гоняет голубей		
			Ругаются с ребёнком
	Наблюдает как прохожий умело защищается от нападения грабителя		
К важным делам относись легко. К неважным — серьезно.			Решают, что нужно убить Пса-призрака. Луи рассказывает, как спас жизнь Псу-призраку.
	Тренируется. Встречает Пса, который понимает его. Встречает девочку, которая читает книги. Знакомит её с лучшим другом, который не говорит по-английски. При этом они отлично понимают друг друга.		
			Ходят по крышам, ищут Пса-призрака
	Готовит оружие		
Сокол из тысячи птиц видит только ту, которая должна стать его добычей			
			Принимают какого-то человека за Пса-призрака и убивают его
			Встречается с Луи, тот предупреждает об опасности

II

<p>Самурай принимает решение в течении семи вдохов и выдохов. Для этого нужно быть решительным и готовым сокрушить на своём пути всё.</p>	<p>Торговец мороженым ведёт Пса-призрака на крыши и показывает человека, который строит там ковчег. Возвращается домой — там всё разрушено, голуби убиты. Только один голубь выжил.</p>
<p>Если самураю отрубить голову, он способен на ещё одно решающее действие.</p>	<p>Угоняет автомобиль, отбирает костюм, меняет номера автомобиля</p>
<p>Может случиться так, что после отдыха вид у самурая будет не важным. В таком случае, следует нарумянить лицо.</p>	<p>Спрятался у особняка бандитов, чтобы убить главаря. Замечает на дереве дятла.</p>
<p>Самурай не ходит окольными путями. Он действует с непосредственностью.</p>	<p>Не удается убить главаря до его входа в особняк.</p>
<p></p>	<p>Въезжает к особняку через главные ворота.</p>
<p></p>	<p>Заходит в дом и убивает всех кроме девушки и Луи Встречает охотников с метрвым медведем. Убивает их за это.</p>
<p>Рэй Варго смотрит мультфильм о злом профессоре и о коте с чемоданом Прилетает голубь с посланием-цитатой из Хагакурэ</p>	<p>Рэй Варго смотрит мультфильм, где к дятлу приходит смерть. Все собрались в особняке</p>
<p></p>	<p>Девушка смотрит мультфильм с перестрелкой</p>

III

Форма есть пустота. Пусто
есть форма. Не следует
полагать, что это две
разные вещи.

Девушка в машине смотрит
мультфильм, где мышь взрывает
могилу и оттуда вылетает горящий

Луи везёт в больницу
раненного Винни. Тот
убивает полицейского и
умирает сам.

Приходит к Рэймонду (торговец
мороженым)

Нет ничего, кроме
подлинной цели
настоящего мгновения.
Если человек понимает
настоящее мгновение —
ему ничего не нужно
больше делать и не к чему
больше стремиться.

Попав под дождь, ты всё
равно промокнешь,
поэтому не стоит
суетиться. Точно также
стоит поступать в других
обстоятельствах

Приезжает к Сони Валерио

Его охранник смотрит
мультфильм, где пес
полицейский через
водопровод стреляет по
псу злодею,
спрятавшемуся в доме.

Убивает охранника, а потом
Сони Валерио выстрелом
через трубу

Дух времени уходит
безвозвратно

Встречает другого такого же
самурая
Прощается с Рэймондом.
Отдаёт девочке книгу Хакагурэ

Дуэль Луи и Пса-призрака. Пёс с разряженным пистолетом.
Погибая отдаёт Луи книгу Расёмон.
Девочка поднимает пистолет

Девушка в машине
смотрит мультфильм о
дуэли

Девочка читает Хакагурэ

Во всех вещах важен
конец

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ ПО КИНОДРАМАТУРГИИ

В этом разделе приведены задания по сценарному тренингу и некоторые работы студентов разных лет.

1. Драматургия игрового кино

Ассоциативный ряд. Е. И. Замятин пишет: «Мысль человека в обыкновенном состоянии работает логическим путем, путем силлогизмов. При творческой работе – мысль, как и во сне, идет путем ассоциаций. В связи со словом, вещью, цветом, отвлеченным понятием, о которых идет речь в повести, романе, рассказе у писателя возникает целый рой ассоциаций. Чем богаче способность к ассоциации – тем богаче образы автора, тем они оригинальней и неожиданней»¹.

С. М. Эйзенштейн, проводя параллель между словом и конкретным его изображением в кадре, замечал, что кадр многомерен: «Действительно, если мы имеем даже ряд монтажных кусков: 1) седой старик, 2) седая старуха, 3) белая лошадь, 4) занесенная снегом крыша, то далеко еще не известно, работает ли этот ряд на «старость» или на «белизну». И этот ряд может продолжаться очень долго, пока наконец не попадет кусок-указатель, который сразу «окрестит» весь ряд в тот или другой «признак». Вот почему и рекомендуется подобный индикатор ставить как можно ближе к началу»².

Студентам предлагается в течение пяти минут написать цепочку изобразительных ассоциаций на предложенные слова и словосочетания.

1. Старый дом.
2. Черный снег.
3. Лыжня.
4. Рыжий остров.
5. Круги на воде.
6. Бокалов звон.
7. Белый, белый день.

При выполнении этого задания важно представлять пластически и чувствовать последовательность образов в кадре. Они могут быть произвольными, с доминантой по действию, цвету, временной протяженности, звуковому решению.

¹ Замятин Е. И. Избранное. М., 2009. С. 177.

² Эйзенштейн С. М. Четвертое измерение в кино. Избр. произв.: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 46.

1.1. Задания на написание сценарной ремарки

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».

«Немой этюд» должен продемонстрировать умение студента монтажно строить разноплановое действие без диалога (через пластический ряд). Задание считается выполненным, если студенту удастся придумать ситуацию, раскрывающую характер персонажей, внятно изложить историю, найти набор деталей и подробностей (обстановка–среда), передающих общее настроение этюда (объем до 1,5 страниц).

Письменная работа на тему: «Параллельное действие на заданную фабулу».

Задание считается выполненным, если студенту удастся наполнить содержанием заданную фабулу, т. е. превратить ее в сюжет, придумав характеры героев, атмосферу происходящего, конкретное время и т. д., организовав в композиции параллельность действия (объем до 3 страниц).

Письменная работа на тему: «Этюд на использование пластической детали».

Это задание считается выполненным, если студенту удастся придумать ситуацию, в которой через функциональную деталь выражается суть истории (объем до 3 страниц).

(Просмотр фильмов «Красный шар», «Зонтик», «Кувшин».)

Письменная работа на тему: «Мотивация характера».

Задание предполагает наполнение студентом предложенной преподавателем фабулы, где избранные им мотивы поведения персонажей образуют основной драматический конфликт сценария (объем 3–5 страниц).

(Просмотр фильмов «Дорога», «Ночи Кабирии».)

1.2. Задание по переводу литературного произведения в киносценарий (Рассказ И. Бунина «Руся»; 20 мин.)

Основные вопросы по экранизации:

- В чем замысел первоисточника?
- Отличается ли, и если да, то чем композиция действия в вашем сценарии от плана экранизируемого произведения?

– Есть ли в рассказе «Руся» места, не вошедшие в ваш сценарий? Почему вы решили в сценарии сделать именно эти купюры?

– Что из авторского текста можно вложить в уста персонажей сценария?

– Какие места рассказа легко экранизируются, а какие, на ваш взгляд, требуют поиска особых кинематографических решений?

– Нужно ли заострять основной образ-характер героя, и если да, то в каких сценах?

– Нужно ли обострять действие фильма по сравнению с рассказом, и если да, то в каких сценах и эпизодах?

– Использован ли в вашей экранизации прием контаминации?³

Задание ставит целью выявить у студента способность грамотного кинематографического изложения описательного ряда и диалога, с одной стороны, и умения находить кинематографический эквивалент литературному произведению – с другой (объем до 15 страниц).

1.3. Разбор предложенного преподавателем сценария по основным элементам сюжетного действия.

Композиционная разбивка сценария на сцены и эпизоды

(Сценарий «Начало» Е. Габриловича, Г. Панфилова)⁴

Студенты должны выявить характер связи между частями композиции и соотношение элементов сюжета и фабулы. Так как от принципов связи между частями композиции и сюжетного действия зависит также и выявление основных идей сценария и фильма.

2. Просмотр и обсуждение фильмов по соответствующим разделам предмета

Рекомендованные фильмы

Короткометражные:

«Свадьба», «Зонтик» (реж. М. Кобахидзе);

«Кувшин» (реж. И. Квирикадзе);

«Красный шар» (реж. А. Ламорис).

³ Контаминация – это смешение двух или нескольких событий при рассказе, вкрапление подробностей одного события в другое. Этот прием часто применяется при переводе литературной формы в кинематографическую.

⁴ Габрилович Е. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Сценарии. М., 1983. С. 73.

Полнометражные:

- «Дорога», «Ночи Кабирии» (реж. Ф. Феллини);
- «Зеркало», «Андрей Рублев», «Иваново детство» (реж. А. Тарковский);
- «Жил певчий дрозд» (реж. О. Иоселиани);
- «Земляничная поляна» (реж. И. Бергман);
- «Был месяц май» (реж. М. Хуциев);
- «Начало» (реж. Г. Панфилов).

3. Драматургия неигрового кино

3.1. Просмотр и обсуждение фильмов по основным сюжетообразующим элементам

Студенты должны уметь определить основную проблему фильма. Понять и обосновать, какую форму постановки проблемы выбирает автор (открытую или закрытую);

– какой тип героев (индивидуальный, коллективный, собирательный) использовал в своем повествовании режиссер и драматург;

– найти тип развития драматической ситуации (сравнительный, веерный или многомерный);

– определить метод воплощения фильма (реконструкция, наблюдение, провокация, эксперимент, инсценировка).

3.2. Обсуждение предложенного преподавателем образца закадрового текста.

Студенты должны понимать соотношение изображения и закадрового текста (от автора, героев или диктора).

3.3. Обсуждение дикторского текста кинорепортажа

Для выполнения этого задания преподаватель показывает фильм без звука и распечатку дикторского текста. Студентам нужно связать изобразительный ряд с дикторским текстом.

3.4. Просмотр и обсуждение фильмов по соответствующим разделам предмета

Студенты должны ответить на следующие вопросы:

Назовите основную проблему этого фильма (сценария).

Какой способ постановки проблемы был выбран авторами (закрытый или открытый)? Пояснить.

Какие активные методы исследования проблемы выбраны авторами (эксперимент, провокация и т. д.)?

Какой тип фабулы использовали авторы (простой или сплетенный)?

Какой тип героев (действующих лиц) соответствует этому фильму или сценарию (индивидуальный, коллективный, автор, антигерой, собирательный)?

Определить драматическую ситуацию каждого эпизода.

Определить завязку, кульминацию и развязку в каждом эпизоде.

Какой способ развертывания ситуации использован (сравнительный – строится на сопоставлении ситуаций или героев в фильмах; веерный – ситуация разворачивается одновременно в нескольких гранях; многомерный – ситуация разворачивается за счет столкновения разных мнений в каждом эпизоде, где накопление информации о проблеме идет в виде своеобразной спирали)?

3.5. Выбор статьи из периодической печати и «перевод» ее в сценарий неигрового фильма

Одновременно с просмотром фильмов и определением их строения студенты овладевают навыками работы над сценарием документального и научно-познавательного фильма. В качестве учебного задания студентам предлагается следующее: найти в периодике статью с интересующей студента тематикой, героем, проблемой и «перевести» ее в сценарий неигрового фильма.

Учащиеся должны знать, где искать проблему, как обострить ситуацию, найти драматизм в той или иной жизненной ситуации. Какие факты следует отбирать, а какие опустить, так как они будут тормозить развитие истории.

3.6. Рецензирование сценариев и фильмов

На первом этапе рецензия считается удовлетворительной, если студент верно понял идейно-художественное содержание произведения, сумел выделить в нем тему, идею, проблему, драматическую ситуацию и метод воплощения, определил основные образные модели сценариев и их жанровую природу.

На втором этапе к этим требованиям прибавляется разбор произведения в ряду сходных по проблеме и теме произведений, суждение о замысле и его воплощении по отдельным элементам киноязыка. Работы должны быть выполнены с точным пониманием специальной терминологии.

Рекомендованные фильмы:

«Обыкновенный фашизм» (реж. М. Ромм);

«Взгляните на лицо», «Военной музыки оркестр» (реж. П. Коган);

«Личное дело Анны Ахматовой», «Я служил в охране Сталина» (реж. С. Аранович);
«Хлебный день» (реж. С. Дворцовой);
«Как человек запряг Идею» (реж. П. Печёнкин);
«Фрески» (реж. А. Гутман);
«Времена года», «Мы», «Мой век» (реж. А. Пелешян);
«Восточная элегия» (реж. А. Сокуров);
«Что такое теория относительности», «Этот правый левый мир», «Кто за стеной?» (реж. С. Райбурт);
«Павел и Ляля», «Тише» (реж. В. Косаковский);
«Целуй меня крепче» (реж. А. Рудницкая).

4. Драматургия анимационных фильмов

4.1. Анализ трилогии Андрея Хржановского «Пушкиниана»

Вопросы к структурному разбору фильмов:

Каким образом строится драматургия всех трех фильмов?

Найдите основной драматический конфликт каждого фильма в отдельности и во всей трилогии. Какие темы или линии ведения действия здесь переплетаются?

Как работает в этом повествовании принцип ассоциативной связи между персонажами и эпизодами?

Найдите во всей трилогии подобные или контрастные по значению эпизоды.

Обозначьте оппозиционные пары в эпизодах.

Как проявляется в композиции фильмов роль натуральных кадров?

4.2. Анализ фильма Ю. Норштейна «Сказка сказок»

Вопросы к структурному разбору фильмов:

Сколько форм времени задействовано в фильме «Сказка сказок»?

Назовите места действия, персонажей, участников каждого из вышеперечисленных форм времени. Как они соотносятся друг с другом?

Какая предметная среда несет смысловую и ассоциативную нагрузку? Перечислите ряд ассоциаций.

Что повторяется в повествовании, и какое значение имеет повтор?

Как проявляется драматический конфликт «Сказки сказок»?

Почему фильм называется «Сказка сказок»?

4.3. Написание сценария анимационного фильма.

Студенты должны написать сценарий анимационного фильма на любую тему (5–10 минут). Задание считается выполненным, если студентам удастся придумать историю с учетом использования той или иной фактуры материала, из которой будет выполнен предметно-персонажный мир (объем до 3 страниц).

Рекомендованные фильмы:

«История одного преступления», «Фильм, фильм, фильм», «Человек в рамке» (реж. Ф. Хитрук);

«Жил-был Козявин», «Стеклянная гармоника», «Пушкиниана» (реж. А. Хржановский);

«Окно» (реж. Б. Степанцев);

«Клубок» (реж. Н. Серебряков);

«Сеча при Керженце», «Лиса и заяц», «Цапля и журавль», «Ежик в тумане», «Сказка сказок» (реж. Ю. Норштейн);

«Выкрутасы», «Конфликт», «Брек» (реж. Г. Бардин);

«Кошки под дождем» (реж. А. Дёмин);

«Корова», «Сон смешного человека» (реж. А. Петров).

Сценарное мастерство

Практический курс «Сценарное мастерство» вводится на два семестра позже курса «теория кинодраматургии», в котором излагаются основы специальности. Учебный процесс составляют следующие основные положения:

1. Развитие творческого воображения, способности наблюдать, собирать факты, сопоставлять и обобщать их, выявлять в них главное.

2. Работа над курсовыми сценариями (в соответствии с программой по режиссуре) под руководством педагога.

3. Координация занятий по сценарному мастерству с учебными съемками по режиссуре и мастерству кинооператора. В соответствии с планом координации съемочных работ устанавливаются сроки представления сценариев, по которым сами студенты снимают фильмы.

4. Курс включает ряд обязательных заданий. При условии неукоснительного выполнения данных заданий возможно обучение по индивидуальному плану, учитывающему жизненный и литературный опыт конкретного студента, его способностей и дарования.

5. Утверждение тем курсовых и дипломных фильмов производится согласно поданным студентами заявкам руководителям курсов при обязательном участии педагога, ведущего курс сценарного мастерства.

Тесты

Студентам нужно внимательно прочесть определения, указанные под цифрами, и найти им соответствующие названия в буквенном ряду.

Тест № 1

1. Противоречия, которые являются результатом столкновения противоположных взглядов, целей и отношений персонажей к событиям.

2. <...> мы называем не всякий факт, случай, происшествие, а именно <...> которое приводит к нарушению повседневных, привычных связей изображаемых характеров, выводит героев драмы из состояния жизненного равновесия и побуждает к активным, целеустремленным действиям.

3. Психологическое потрясение героя, встреча с новым лицом или группой лиц, влияющих на его судьбу.

4. Совокупность обстоятельств, в которые попадают основные действующие лица, создают <...> которая имеет две стороны: субъективную, связанную с индивидуальными чертами, личностью героя, и объективную – отражающую жизненные противоречия, окружающие героя, в той или иной мере формирующие его характер.

5. Основа сюжетного построения, столкновение противоречий, составляющих художественное единство и передающих авторскую мысль.

6. Сюжетная линия, отличающаяся запутанностью и напряженностью действия.

7. Резко выраженная противоположность.

А. – Драматическое событие.

Б. – Интрига.

В. – Контраст.

Г. – Драматическая ситуация.

Д. – Драматический конфликт.

Е. – Коллизия.

Тест № 2

1. Сложное сплетение основных противоречий, кульминационные этапы действия.

2. <...> – как момент действия, происходящий в одном месте.

3. <...> – завершенная часть сценария, состоящая из одной или нескольких <...> объединенных темой и драматическим противоречием, развивающая общую тему и основной драматический конфликт сценария.

4. Обозначение способа организации материала. Это не форма, а способ ее создания, это отношение между элементами формы.

- А. – Композиция.
- Б. – Драматический узел.
- В. – Сцена.
- Г. – Эпизод.

Тест № 3

1. Под <...> понимается отражение динамики действительности в форме последовательно развертывающихся в произведении событий и действий, внутренне объединенных причинно-временной связью и образующих известное единство.

2. <...> – чаще всего встречающийся способ реализации сюжета в драме.

3. Другую область драматургии, где торжествует скрытое, внутреннее движение, а состав событий, упрощаясь до предела, становится пунктирным, едва прослеживаемым, распадается на «блоки» и «звенья», не связанные друг с другом прямой причинно-следственной зависимостью, можно было бы назвать....

4. <...> – это связи, противоречия, симпатии, антипатии, и вообще взаимоотношения людей – история роста и организация того или иного характера.

5. <...> – произведение основано на динамической форме развития конфликта, <...> – на статичной.

6. <.....> – главное содержание произведения, анализированное через сопоставления действий и взаимоотношения персонажей.

- А. – Фабула.
- Б. – Сюжет.
- В. – Фабульный сюжет.
- Г. – Нефабульный сюжет.

Тест № 4

1. Объективная реальность заметно преобразована, «организована», трансформирована авторской мыслью. Здесь главное – передача автором своего видения жизни. Здесь художник свободно «дробит» впечатления реальности, с тем, чтобы впоследствии из разнообразного калейдоскопа этих впечатлений сложить «картину» собственного поэтического переживания.

2. Главное место занимают события и характеры, показанные через авторское восприятие. Наличие рассказчика-повествователя, определенного авторского взгляда, который по-

своему преломляет образы и события, оценивает их. Однако здесь автор не заслоняет собой логики развертывания характеров и обстоятельств, а будто бы дает ей свободно развиваться, он не трансформирует характеры и обстоятельства, а проникает в них. Время и пространство в таких произведениях не подвержено значительным деформациям.

3. Своеобразный канон – развитие характеров персонажей либо их образов, взятых как бы в *«самопроизвольном действии»*. Действие без *героев* здесь невозможно, именно через их реплики и скрытые за ними поступки мы узнаем о событиях. **Время** в таких произведениях разворачивается на наших глазах и *течет*, как правило, *от настоящего к будущему*.

А. Драматический род.

Б. Лирический род.

В. Эпический род.

ПРИМЕРЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ ПО ОСНОВАМ КИНОДРАМАТУРГИИ

Композиционная схема фильма «Жил певчий дрозд»
Выполнила студентка 1 курса Ольга Минаева, 2016 г.

Повторяющиеся темы:

- (А) – Опоздание и конфликт с дирижером
- (В) – Знакомство и общение с девушками;
- (В.1) – Друзья
- (В.2) – Семья, родственники
- (С) – Опасность (+ итог)
- (D) – Мечта написать симфонию
- (Е) – Ускользящее время
- (F) – Герой смотрит через окуляр микроскопа, визир кинокамеры; наблюдает, подглядывает, подслушивает и т. д.

Главная тема:

Мимолетность и ценность жизни

Жирным шрифтом выделены места действия (в том числе повторяющиеся):

1. Пролог. Над городом
2. Улица
3. Концертный зал
4. Квартира ГИИ
5. Филармония
6. Сцена
7. Часовая лавка
8. Квартира Тети
9. Библиотека
10. Химическая лаборатория
11. Баня
12. Больница
13. Ресторан
14. У художника
15. Комната мальчика Нико

ПЕРВЫЙ ДЕНЬ

Пролог. Над городом

(D) – Где-то наверху, над городом, ГИЯ пишет симфонию.

Улица (день)

(B) – ГИЯ идет с девушкой ЛИЕЙ.

Концертный зал

(B) – ГИЯ заходит в вестибюль уже с другой девушкой.

Она остается его ждать.

(A) – Спешит к оркестру на концерт – успевает к своей партии.

(B) – После концерта обменивается парой слов с БАЛЕРИНОЙ.

Улица (вечер)

(B.1) – За ГИЕЙ на машине скорой помощи приезжают друзья.

(B) – Две девушки ждут ГИЮ.

(B.1) – ГИЯ с ДРУЗЬЯМИ ищут место, где можно остановиться и поговорить.

(B.1) – ГИЯ пытается уговорить БАЛЕРИНУ впустить компанию, но она отказывается.

Квартира ГИИ

(B.1) – Идут к ГИЕ домой. Друзья уходят, так как у ГИИ дома ничего нет. ГИЯ собирается спать.

ВТОРОЙ ДЕНЬ

Квартира ГИИ

(D) – Утром ГИЯ (прячется от очередного посетителя).

Пытается писать симфонию. Мешают соседские дети и мать:
«Мама, можно человеку поработать?»

(B.2) – СЕМЕЙНАЯ ПАРА с Валдая (от общего знакомого) на какое-то время приезжает к ГИЕ пожить. Приходится прерваться.

Улица

(C) – На ГИЮ чуть не падает один из горшков, стоящих на подоконнике.

(F) – Подходит к знакомому на улице, смотрит в нивелир (геодезический прибор).

Толпа на улице, толпа в автобусе.

(C) – Перебегает дорогу.

Концертный зал

(A) – На репетицию Гия пришел вовремя, но ДИРИЖЕР предупреждает его об увольнении.

Филармония

(А) – Гия ждет очереди к ДИРЕКТОРУ: «Не успел».

(В) – Делает ДЕВУШКЕ-СЕКРЕТАРЮ ожерелье из скрепок.

Сцена театра

(В) – Ссора с БАЛЕРИНОЙ: «...он мне мешает!» Гия – своему ДРУГУ: «Почему это я всегда и перед всеми бываю виноват?»

Улица

(В) – Звонит из телефонной будки. Мимо проходит НЕЗНАКОМКА. Затем обменивается парой слов с двумя знакомыми девушками на улице.

Часовая лавка

(В.1) – ДРУГ ГИИ пришел чинить флейту.

ГИЯ: «У меня все рассчитано по минутам, я никогда никуда не опаздываю».

(В) – В окне снова появляется НЕЗНАКОМКА.

(Е) – Прибивает гвоздь, на который вешает кепку одного из часовщиков.

Библиотека

(В) – ГИЯ берет заказанные книги, садится за стол; осматривает сидящих вокруг девушек, достает сигарету и уходит курить. Внезапный грохот на улице – паника.

Улица

(F) – Съемки фильма. ГИЯ подсматривает за происходящим через объектив. Ему: «Отойди, не мешай!»

(В) – Встреча с ЛИЕЙ (она теперь замужем); ГИЯ провожает ее на работу.

Химическая лаборатория

(F) – Подглядывает в микроскоп

(В) – Кокетничает с девушкой НИНОЙ

(С) – Чуть не выпивает из стакана, который используется для химикатов и ядов, – ГИЮ выгоняют.

(F) – На несколько секунд заходит послушать лекцию (выглядывает из-за двери).

Улица

(С) – На стройке около ГИИ что-то падает, поднимается столб пыли.

(В) – Мимолетная встреча с МАРИНЭ. Потом вместе с ЛИЕЙ идут куда-то.

Филармония

(В) – ГИЯ – незнакомой девушке, спускающейся по лестнице: «Ты меня не узнала?»

(F) – Заглядывает на репетицию к мальчику, играющему на скрипке. Затем – к ДИРЕКТОРУ («...через пять минут...»).
(F) – Заходит на репетицию хора. Помогает всем взять правильные ноты.
ДИРЕКТОР снова ушел.

Улица

(B.1) – Просит знакомого подвезти его.
(B) – Едет к знакомой девушке: «Соскучился я».

Баня

(A) – В душевой ГИЕ удается поговорить с ДИРИЖЕРОМ.
ГИЯ: «Простите меня».
ДИРИЖЕР: «Да, но от этого ничего не изменится».

Больница

(B.1) – ГИЯ приводит своего соседа ТИТО к знакомому ВРАЧУ
(F) – Рентген.
(B.1) – Разговор с врачом. ГИЯ: «Дел много, а толку мало. Времени не хватает... Весь день бегаю, а так посмотришь – ничего не сделано». Слышен детский плач.
(F) – Наблюдает за проходящей операцией.

Улица

(B.1) – Встречает на улице ДРУЗЕЙ (будут ждать его вечером в ресторане).

Концертный зал

(A) – ГИЯ снимает у одного из музыкантов галстук во время концерта и уходит.

Квартира Тети

(B.2) – День рождения ТЕТИ. Приходит с сильным опозданием.
Аккомпанирует ей на рояле.
В это время в Театре
(A) – Собрание по поводу ГИИ – несоблюдения им дисциплины.

Концертный зал

(A) – ГИЯ бежит в оркестровую яму и успевает к своей партии.

Сцена

(B) – Все поздравляют БАЛЕРИНУ после удачного выступления.
(C) – ГИЯ чуть не проваливается под сцену, в незакрытый люк.

Библиотека

(E) – ГИЯ сдает книги, так и не прочитав. Просит отложить до завтрашнего дня.

Ресторан

(В.1) – Снова сильно опоздал. Весь вечер бегает между двумя столами – от одних друзей к другим.

У художника

(F) – Подсматривает из-за спины ХУДОЖНИКА за его работой.

Комната мальчика НИКО

(F) – Через телескоп заглядывает в чужие окна, а затем – в окно своей квартиры. Деталь – маленькая пружина

(F) – Футбол по телевизору. ГИЯ стоит позади всех. Идет один домой по темной улице в темную квартиру.

ТРЕТИЙ ДЕНЬ

Улица

(С) – ГИЯ выходит на улицу. Второй горшок с подоконника не падает, но...

(Е) (С) – Перебегает дорогу и попадает под машину (происшедшее видит девушка, с которой он пытался познакомиться на лестнице в филармонии).

Часовая лавка

(Е) (D) – ЧАСОВЩИК, придя на работу, вешает кепи на прибитой ГИЕЙ гвоздь. Это все, что осталось полезного после смерти ГИИ.

На фоне – разговор об огороде, домашнем хозяйстве. Деталь – запуск часового механизма

Схема фильма, показывает, как внешний конфликт с дирижером (А), уступает место внутреннему конфликту Гии – ощущению ускользающего времени (Е). Он не может написать симфонию (D), так как не может отказать себе в общении со своими друзьями, девушками и родственниками (В) (В.1) (В.2). Но это жизнь Певчего дрозда! Как отмечает в своей статье Ю. Богомолов: «И Йоселиани и зритель ценят Гию за другое – за импровизационный стиль жизни. И вся-то его жизнь есть игра с сиюминутностью. Его день, подобно циферблату часов, исчерчен делениями. Он сам не то как минутная, не то как секундная стрелка, прыгает с деления на деление, чтобы оказаться в назначенное время в условленном месте, встретиться с приятелями. Успеть на свидание, заскочить к маме на день рождения и, наконец, в нужный момент ударить в литавры»¹.

¹ Богомолов Ю. У времени в гостях? // Искусство кино, 1993, № 4. С. 20.

Задания по драматургии анимационного кино

Анализ анимационной трилогии А. Хржановского «Пушкиниана».

Выполнила Дарья Барсукова (2015)

Трилогия А. Хржановского «Пушкиниана» необычна количеством разнообразных художественных средств, которые не просто создают интересное изображение, но и являются важной составляющей драматургии картины. Здесь используются «ожившие» рисунки из рукописей Пушкина (рисованная мультипликация), гравюры, портреты и натурные фотографии. Всё разнообразие техник призвано создать определенную атмосферу, настроение, задать отношение героя к событиям и другим людям.

На протяжении цикла герой меняется, взрослеет, меняются его отношения с обществом, царем, женщинами. В первой части – «Я к Вам лечу воспоминаньем...» – чувства переполняют героя, его окружает сонм женщин, многие из них ему нравятся, и он в них, кажется, влюблен. Наброски профилей сменяются один за другим: на одних взгляд зрителя останавливается, другие же портреты мелькают, почти как видения. Выделяется из них один, более остальных любимый, в котором можно узнать А. П. Керн, но она отворачивается и уходит, омытая дождем из строк, посвященных ей. Во второй части – «И с вами снова я» – мы видим легкие, веселые отношения Пушкина с «прекрасным хитрым слабым полом», художественно реализованные через альбом уездной барышни, который не нарисован, а снят, и читают его две девушки-«гравюры». Но здесь же музыка меняется, и герой, будучи вдали от великосветских салонов, вспоминает своих «богинь» с грустью и нежностью: они снова появляются – в виде набросков, Пушкин вспоминает их прелестные ножки, которые и теперь он, «безумец», не может забыть. Воспоминанию об этой поре в жизни поэта присваивается знак – цветочек из альбома уездной барышни, который будет появляться и в третьей части – «Осень»: по нему зритель определит, на какой момент из жизни героя хочет указать автор. В этом же фильме, как показывает Хржановский, Пушкин обретает глубокое чувство, страдает из-за невозможности увидеть свою Натали.

Есть образы, которые проходят через всю трилогию, появляясь в различных эпизодах. Например, образ лошади символизирует нечто свободное, неукротимое, стремительное. В начале трилогии лошади вольно несутся, летят, как и слово поэта – страстное, порывистое, острое. В «Сцена из “Фауста”» лошадь

попадает в самое пекло и отчаянно пытается выбраться из него, а к концу третьей части она превращается в старую кобылу, которая едва плетется. Такое превращение созвучно состоянию героя. Ему приходится усмирять свои искренние порывы, чтобы сохранить отношения с властью и обществом.

Рисунок лица, благодаря которому мы сразу вспоминаем светлую дружбу, связывающую Пушкина с будущими декабристами, возникает как образ далекого, невозвратимого прошлого.

Сцена повешения пятерых декабристов дается через один небольшой рисунок: виселица на полях страницы и тени казненных, падающие на портрет Пушкина. Изображение становится красным, вводятся языки пламени, дым. Продолжающая этот эпизод «Сцена из “Фауста”» развивает тему смерти и безумия. Здесь снова появляются изображения лошадей, на этот раз бешено несущихся от пламени. Сильное эмоциональное потрясение поэта, его негодование передается через бурлящее цветом изображение. Отголоски этого эпизода будут в дальнейшем появляться в картине: таковы, например, рисунки тел на виселице; густое, красное небо; сумеречная тень, падающая на портрет Пушкина. Тема смерти появится и в «Осени», в связи с эпидемией холеры. Там же во время вьюги снова закружится хоровод духов и бесов.

Разговор с Николаем I – один из главных эпизодов в картине. Для изображения царя использованы как рисунок, так и гравюра. Когда царь разговаривает с поэтом о «возмущении» 14 декабря, резкий переход к крупному плану царя производит впечатление значительности этого человека. Его движения медленны, величественны, в то время как Пушкин суетлив и не уверен в себе. В этом эпизоде происходит кульминационное для второй части трилогии событие – рождение «нового» Пушкина. «Новый» поэт выходит в общество и, чтобы предстать пред ним в лучезарном свете, прячет себя «старого», но вдруг поскользывается, и мы видим, как «старый» Пушкин сразу же поддерживает его, не давая упасть. Это «раздвоение» героя помогает зрителю понять переживания поэта, озвучить его внутренний монолог, – тем более что прежний Пушкин сделан озорным, энергичным и очень обаятельным. «Старый» и «новый» Пушкины будут идти вместе на протяжении всей картины.

С героем происходят необратимые изменения. Из пылкого юноши-вольнодумца, любящего балы и приемы, вырастает зрелый, глубоко мыслящий, усталый от суеты человек. Настроение героя передают его стихотворения, озвученные С. Юрским и И. Смектуновским, причем разделение текста между акте-

рами происходит неслучайно. Смоктуновский озвучивает «романтического» Пушкина, он читает стихи о любви и чувствах, в то время как Пушкин – реалист и скептик «говорит» голосом Юрского. Если в первом фильме текст делился между ними приблизительно поровну, то в «Осени» голоса Смоктуновского почти не осталось. Этот переход подчеркивает конфликт в самом герое. В нем борются эмоциональная натура и холодный разум, заставляющий его усмирять «души прекрасные порывы» («К Чаадаеву», 1818) и творить «с оглядкой» на строгие рамки, установленные государством – и лично царем, взявшим на себя роль цензора поздних пушкинских сочинений.

«Пушкиниана» строится как сложное, разнообразное сплетение образов и ассоциаций, объединенных режиссерским замыслом. Взятая за основу хронологическая последовательность событий из жизни поэта окружена воспоминаниями, отрывками из произведений, размышлениями, что придает картине многомерность и глубину. Погружаясь в художественный мир трилогии, зритель не сразу расшифровывает все знаки и указатели, заботливо расставленные автором. Медленно двигаясь по пути познания непривычного авторского языка, мы приближаемся к пониманию личности Пушкина, такого, каким его увидел и создал Хржановский. Благодаря комплексу художественных средств и приемов, использованных в картине, она становится предметом неисчерпаемых размышлений и благодатной почвой для развернутого анализа.

Анализ трилогии А. Хржановского «Пушкиниана».
Выполнила Ирина Гильметдинова (2015)

Каким образом строится драматургия трилогии А. Хржановского «Пушкиниана»?

В основе сюжета лежат мечты, размышления, воспоминания поэта о счастливой жизни и свободном творчестве, но на протяжении всей трилогии он сталкивается с такими обстоятельствами, которые не дают ему обрести гармонию. Одним из главных событий является подавление восстания декабристов, из-за которого поэт лишается близких друзей. События постоянно изменяются от счастья к несчастью, происходит рождение «нового» Пушкина, разлука с возлюбленной Натали, разговор с царем. Мечты героя о счастливой жизни постоянно разбиваются о суровую реальность. Если в начале трилогии герой энергичен, воинствен и прямолинеен, то жизнь заставляет его искать дру-

гие способы противостояния власти и высшему свету. «Новый» Пушкин более рассудителен и гибок в отношениях с властью, хотя «старый», язвительный и задиристый, остается постоянным его спутником. В «Осени» чувствуется усталость и желание поэта отойти от действительности в мир воспоминаний и размышлений. Один из заключительных эпизодов – сцена наводнения, неукротимой стихии – передает трагическую неотвратимость судьбы Пушкина, силу обстоятельств, которые в итоге и убивают поэта. Последние кадры, возвращающие нас в любимые Пушкиным места, оставляют надежду, что развязка сюжета означает не поражение героя в борьбе с действительностью, а, напротив, обретение им покоя и умиротворения, которых он так долго искал.

Основной драматический конфликт трилогии состоит в столкновении двух противоборствующих стихий: с одной стороны, это поиски героем творческой свободы, его желание избавиться от житейских проблем и соединиться со своей возлюбленной; с другой – те препятствия, которые не дают осуществиться его мечтам.

В первой части («Я к Вам лечу воспоминаньем») конфликт заключается в противопоставлении мечты и действительности. В сцене разговора с царем Николай I с интересом читает пушкинские стихи, но тут же признает, что за них поэта отправили бы в Сибирь, и в его устах это звучит зловеще. Герой рисует свою возлюбленную, в которой можно узнать А. П. Керн, но она отворачивается и уходит, омытая дождем из строк, посвященных ей. В воспоминаниях Пушкин встречается с лицейскими друзьями, поэтами своего круга и другими литераторами, добрыми знакомцами, среди которых и те, кто после восстания на Сенатской окажутся в петле, на каторге или в ссылке.

Во второй части («И с вами снова я...») возникает конфликт между желанием поэта – и необходимостью. Этот конфликт кинематографически выражен в «раздвоении» Пушкина, своего рода метаморфозе (метафоре -?), которую можно рассматривать как художественный прием: в «старом» Пушкине воплощен молодой, задорный, вольнолюбивый поэт, еще не примеривший на себя великосветскую, холодно-рассудочную «маску» поэта «нового», познавшего разного рода горести и разочарования; «новый» Пушкин, зрелый и мудрый, пытается быть таким, каким его хочет видеть общество.

В третьей части («Осень») конфликт имеет философский характер: личность героя, со всем кругом мыслей и связей, противопоставлена необратимому течению времени. В этой картине герой уже не так энергичен и воинствен, как в предыдущих

фильмах, до предела обостряются его отношения с высшим светом, что создает у зрителя предчувствие близящейся трагедии; к поэту приходит осознание бессмысленности борьбы. Здесь конфликт разрешается не в пользу героя, побежденного временем и стихией.

Как здесь работает принцип ассоциативной связи между персонажами и между эпизодами?

Некоторым изображениям присваивается определенный образ, который в ходе развития сюжета приобретает те или иные очертания (размышление, воспоминание, полет фантазии и пр.), и каждый раз, когда мы видим эти изображения на экране, сразу вспоминаем связанные с ними эпизоды. Например, карандашный рисунок лица становится напоминанием о юности Пушкина и о его лицейских друзьях. набросок птицы, пролетающей над рукописью, символизирует свободу творчества и полет фантазии, а изображение лошади – эмоциональное, страстное, вольное начало, которое впоследствии получает совсем иную трактовку: в первом фильме дается образ резво скачущих лошадей, а в третьем – старой кобылы, еле бредущего «одра».

Ярким знаком становится тень, падающая на портрет Пушкина от тела казненного на виселице декабриста; в других эпизодах подобная тень ложится на чело поэта в разговоре с царем и при воспоминании о лицейских друзьях.

Персонажи, проходящие через всю трилогию, связывают три самостоятельные картины в единое целое. Это главный герой – поэт и его верные спутники «старый Пушкин» и «новый Пушкин», лицейские друзья, узнаваемые господа из общества, дамы, царь, а также хоровод бесов, отсылающий к трагедии Гете, – все они имеют характерные графические черты, по которым мы их узнаем: технику, в которой они изображены, цвет, тени, особенности движений; единую сюжетную организацию эти персонажи-рисунки, с которыми связывается хронологически выстроенная последовательность событий, обретают в их взаимоотношениях с остальным художественным миром.

«Сцена из “Фауста”» и эпидемия холеры: в сцене безумного хоровода использованы красный цвет, огонь, дым.

Рауты появляются во второй и третьей частях, здесь изображение целиком состоит из рисунков и карикатур Пушкина.

Рисунки в альбомах сельских барышень и воспоминания о «богинях».

Натурные кадры деревни и карикатурные изображения высшего света.

Дождь из строк, посвященных А. П. Керн, – пламя и дым «Сцен из “Фауста”».

Оппозиционные пары в эпизодах следующие:

Город – деревня. Здесь противопоставляется веселье, суэта и шум светских приемов – и спокойствие, умиротворение, одиночество в деревне.

Поэт – общество.

Поэт – власть. К последней относятся царь, чиновники и цензоры. Декабристы – политический авангард дворян-реформаторов, со многими из которых был знаком Пушкин, – авангард, потерпевший крушение.

Желание творить – житейская суэта.

Серьезное – легкомысленное. В основном, в отношениях с женщинами.

«Старый» и «новый» Пушкин. Любовь – трагические обстоятельства (эпидемия холеры).

Особенность драматургической роли фактуры в трилогии Хржановского состоит в следующем. Разнообразие фактуры делает картину интересной и необычной, при том что изображение здесь работает как центральный элемент драматургии. С одной стороны, при помощи разных фактур подчеркиваются контрасты и выявляются конфликты, например карикатурная фигурка Пушкина противопоставляется реалистичному портрету Николая I. С другой стороны, благодаря разным техникам изображения задается многообразие тем пушкинского творчества. А благодаря различиям в изображении мы понимаем связь между эпизодами: так, размышления автора о женщинах сопровождаются бесконечными набросками профилей, фигур и ножек прекрасных дам.

Важно и то, что фактура создает настроение, атмосферу фильмов и позволяет выявить авторское отношение к изображаемым событиям. В «Сценах из “Фауста”» использованы как рисованные изображения, так и реальные съемки огня и дыма. За счет них у зрителя возникает чувство волнения, предчувствие беды, ощущение безумия происходящего. Автор комбинирует различные техники и фактуры, добываясь необходимого ему зрительского впечатления.

Натурные кадры появляются и в моменты, когда герой возвращается воспоминанием в любимые места, где чувствует себя спокойным и счастливым. Природа для Пушкина – это единственно настоящее – естественное, созданное без вмешательства человека, – та стихия, к которой он устремляется душой. Это земной рай, «благословенный предел». Пушкинские воспоми-

нения о любимых местах показаны через рисунки поэта – в противовес карикатурам на светских господ, многочисленным рисункам прекрасных дам и даже ироничному изображению самого себя.

На фоне натуральных кадров звучат стихотворения, исполненные философской рефлексии на темы жизни и творчества поэта. В финале трилогии, разворачивающемся после смерти Пушкина, мы снова видим прекрасные, родные для поэта пейзажи. Его душа, наконец, обрела покой и умиротворение.

Анализ трилогии А. Хржановского «Пушкиниана».
Выполнил Сергей Черкасов (2017).

Как строится драматургия всех трех фильмов?

Корень данного многостебельного произведения составляют отделенные хронологически или ассоциативно выстроенные факты из биографии Пушкина, начиная с его пребывания в Болдино и до Царского Села. Фильмы словно прорастают из почвы определенного рода документов – стихотворений, рисунков, писем, из самого образа рукописи Пушкина.

Найдите основной драматический конфликт каждого фильма в отдельности и всей трилогии. Какие темы или линии ведения действия здесь переплетаются?

В первых фильмах воспоминания относятся к годам счастья и дружбы Пушкина и друзей-лицеистов, будущих декабристов. Здесь ярко возникает конфликт Поэта и самодержцев: Александра I, Николая I. В третьем фильме конфликт выстраивается на противопоставлении любви и власти рока в судьбе поэта. Также в первой части затронут внутренний конфликт Пушкина в отношении к восстанию 14 декабря, продолжавшийся и после завершения дела о декабристах, противоречие между любовными и промонархическими стихотворениями, написанными после встречи с Николаем I. Во второй и третьей частях проводится мысль об избранности, отверженности и неподкупности творца, обличается стремление толпы искать в поэзии практическую пользу. Творчество и власть – вот основное противоречие, на котором строится действие «Пушкинианы» А. Хржановского.

Как работает в этом повествовании принцип ассоциативной связи между персонажами и эпизодами?

Такие персонажи, как Пегас в первой части, ассоциируются с конем из второй части, на котором сидит Николай I и говорит: «Господа, вот вам новый Пушкин. О старом забудем», а также с конем в третьей части. В ней Пушкин с копьём пытается забраться на коня, чтобы следовать за военными; в середине фильма Пушкин на нем скачет ото всех, а ближе к концу фильма этот конь одиноко мчится сквозь туман. В качестве образной концентрации применяется коллаж, соединение разнородных элементов, таких как тиканье механических часов в течение всего третьего фильма, ассоциирующееся со звуком топота копыт, когда в конце мы вновь видим оседланного Пушкиным коня. *Это тиканье часов, как на воде проявившийся невидимый ветер, как бы окутывает весь эпизод, и в результате возникает огромной силы образ рока Пушкина.*

Найдите в трилогии подобные или контрастные по значению эпизоды. Обозначьте оппозиционные пары в эпизодах.

Эпизод из первой части о встрече Пушкина с Истоминой как с первой женщиной, пробудившей чувства, первой музой – «Она, Одной ногой касаясь...» подобен эпизоду из второй части, с перелистыванием «уездной барышней» альбома, и с эпизодом из третьей части – о последствиях женитьбы Пушкина на Наталии Николаевне.

Эпизод из второй части («Божественная комедия») подобен балу в конце этой части и с «хороводом бесов» в третьей.

Эпизод с игрой «если б я был царем» подобен встрече с царями во второй части.

Общение с толпой о разговоре с Александром I во второй части и общение с толпой в третьей также подобны.



Рис. С. Черкасова

В чем проявляется роль натуральных кадров в композиции фильмов?

В фильме сталкиваются две материи, фактуры, если угодно, два рода документов. Первый – это анимированная рукопись Пушкина, из которой выстраивается образ Поэта. Второй – натурные кадры места, где Пушкин жил. Сталкиваясь, эти две материи образуют третью, метафорическую, благодаря чему натурные кадры прочитываются как живые свидетельства жизни Поэта.

Анализ трилогии А. Хржановского «Пушкиниана».
Выполнила Анастасия Бородина (2017)

Материалом всех трех фильмов, составивших «Пушкиниану» А. Хржановского, выступает иконография – анимированные рисунки и записи Пушкина. Также используются натурные кадры и закадровый голос артистов (И. Смоктуновского, С. Юрского), произведения и фрагменты из рукописей поэта.

Первый фильм «Я к вам лечу воспоминаньем...» посвящен лицейскому периоду в жизни Пушкина и его друзьям, в том числе будущим декабристам. «И с вами снова я...» рассказывает о конфликте художника со светским обществом и властью. Третья картина «Осень» – о любви и смерти.

Во всех трех фильмах есть общие идеи, темы и мотивы, которые перетекают из одного фильма в другой, раскрываясь с разной степенью интенсивности. Таковы темы дружбы, любви, смерти, творчества, музыки, свободы личной и гражданской, отношений с властью и обществом. Особняком стоит тема свободы человека – самоопределения. Кроме них, связующими звеньями фильмов выступают образы птицы, лошади, самого Пушкина – «большого» и «маленького», друзей-лицеистов, дам и др.

Птицы символизируют вечное стремление Пушкина к свободе личной и гражданской – свободе слова и действия. Они часто возникают вместе с портретами пятерых казненных декабристов, погибших в борьбе за свободу, и их сосланных в Сибирь единомышленников. Пушкин будет с горечью вспоминать тех и других, памятуя о том, что на их месте мог бы оказаться и он сам.

Лошади тоже олицетворяют стремление к свободе, но стремление подавленное. Как в пушкинских текстах, так и в кинематографической трилогии присутствуют ассоциативные отсылки к образу лошади, которую запрягли, а ей так хочется вырваться из неволи. «Каждое животное имеет право на свободу», – звучит голос за кадром, и зритель без труда соотносит эти слова с самим

Александром Сергеевичем. Но сам поэт, подобно лошади, должен работать и везти свою ношу, погоняемый хлыстом, как бы ему ни хотелось быть «вольной птицей».

Поэт предстает перед нами в двух ипостасях – большого и маленького. Большой Пушкин представлен разными автопортретами. Одет он по моде, любит появляться на светских раутах и отпускать всякие шутки. Маленький Пушкин (фельдъегерь в фильме) – несуразный, низкий, толстый. Он прислуживает Большому Пушкину. Таким образом создается ощущение, что Пушкин имеет два лица – настоящее и то, которое представляют себе другие. При этом он относится к себе с иронией, любит подшутить над собой. С одной стороны, он знает, что он талантливый художник слова, но с другой – говорит о том, что талант его ничего не значит, что профессия поэта сродни шутовской и ничего серьезного из нее не выйдет. Двойственность Пушкина подчеркивается и тем, что его стихотворения читают будто бы два человека, совершенно по-разному поданные автором трилогии. Один из них эмоционален, вспыльчив, весел. Другой – холоден, рассудителен, меланхоличен. Один Пушкин живет в Петербурге, в имперской столице, где кипит культурная и общественная жизнь. Другой – в Михайловском, в уединении и покое. Первый заглядывается на дамские ножки, второй стремится к семейному очагу; первый стихиен и чувственен, второй – надежен и ищет творческого уединения, и т. д. Пушкин все время противопоставляется сам себе: он и исторический персонаж, неотъемлемо связанный с русской и мировой культурой, – и в то же время персонаж условно-игровой, чей образ создан автором-повествователем и автором-режиссером – Андреем Хржановским – и ориентирован на зрителя. По замыслу создателя трилогии, тот должен понять и прочувствовать всю глубину и многослойность, в том числе трагического свойства, как самого Пушкина, так и исторического времени, в котором ему довелось жить.

В фильмах трилогии помимо анимации используются кадры натуральных съемок. Это места, где жил, учился и творил Пушкин. Они существуют и сегодня. Когда в финале последнего фильма Пушкин умирает, его душа вновь и вновь возвращается в лица, где он когда-то был счастлив, – и хочется верить, что какая-то ее часть остается с нами.

Схема сравнения трех фильмов по основным темам

«Я к вам лечу воспоминаньем»	«И с вами снова я»	«Осень»
Тема дружбы и лица		
<p>Первый эпизод в лице со школьными друзьями – время поэзии (рукописи, муза), дружбы (портреты друзей), свободы (образ птицы, пегас), счастья (рисунок лица, натурные съемки);</p> <p>второй эпизод в лице – прощание с прекрасной порой (натурные съемки);</p> <p>третий эпизод в лице (после смерти декабристов) – портреты, птицы, стихи, письма; «Отечество нам – Царское Село».</p> <p>Эпизод в Петербурге с декабристами – Летний сад (натурные съемки), закрытые статуи, смерть, виселица, «и я бы мог»</p>		<p>Эпизод в лице после смерти – природа (натурные кадры), воспоминания, душа, лицейские друзья, всадник и море</p>
Тема художника и общества		
<p>Первый эпизод на светском рауте – предвзятое отношение к Пушкину, издевка над ним (портреты людей того времени), отношения художника с обществом (они окружают его, загоняют в круг).</p> <p>Второй эпизод на светском рауте – певица, бильярд (как выстрел), толпа людей, все смотрят на Пушкина</p>	<p>Эпизод на базаре (озвучивает alter ego) – Пушкин и простой народ, народные песни, рисунки, сказки, крестьяне; «всякое животное имеет право на свободу».</p> <p>Эпизод на светском рауте – женщины, ножки, пошлые анекдоты, снова толпа вокруг Пушкина, только теперь все смеются, бал у Сатаны, император</p>	<p>Пушкин на светском рауте (вымышленном) с alter ego – он снова в центре толпы, развлекает ее (сатира), конфликт Пушкина с alter ego</p>

Тема человека и власти		
<p>Первый эпизод с царем (царь подразумевается, но не показывается) – тема власти, ограничения свободы; та же птица, но уже на красном фоне; кони, стихи, призывающие к свободе. Второй эпизод с царем (вместо царя Воронцов) – портрет царя на стене, Воронцов посылает его следить за саранчой, портреты начальников, саранча ест начальника.</p> <p>Эпизод с alter ego Пушкина (он в качестве царя) – разговор с самим собой и с императором, портрет императора на стене, самоирония</p>	<p>Эпизод с жандармом и alter ego – няня, волнение, тревога, несколько образов Пушкина.</p> <p>Эпизод в Москве – казнь, виселица.</p> <p>Эпизод с императором Александром, alter ego – разговор с новым императором, Николаем, освобождение от ссылки, воспоминания о декабристах (тема дружбы), новый Пушкин</p>	<p>Эпизод в Петербурге – мысленное повторение разговора с императором, хвала императору, полиция.</p> <p>Эпизод открытия Александровской колонны – конфликт (скрытый) с императором, долг, справедливость, свобода.</p> <p>Эпизод с alter ego – цензура, армия</p>
Тема любви		
<p>Эпизод в петербургском театре – блеск, красота, балет, прекрасные балерины (женские ножки).</p> <p>Эпизод на балу – романтика, любовные письма, свидания (влюбленные пары за окном).</p> <p>Эпизод с женщинами – тема любви, много разных женщин (портреты), замужняя женщина, множество рукописей (письма, стихи)</p>	<p>Эпизод с женщинами – альбом (постановочные съемки), влюбленность, романтика, разные женщины, рисунки (не Пушкина), цветы, женский смех, балерины, ножки, грусть</p>	<p>Эпизод с женой Натальей Николаевной – любовь, свадьба, хлопоты, портрет жены.</p> <p>Эпизод на балу – жена, расходы, время идет, всё заматывает снегом (подобно эпизоду из первого фильма)</p>

**Темы одиночества, уединенности, творчества,
поэзии и роли художника, природы**

Эпизод веселья – всё красное или черное (ночь), что-то дьявольское, обратная сторона веселья, люди веселятся, не обращая внимания на несчастья (веселье до гроба).

Эпизод в Кишиневе (ссылка, относится также к теме Пушкина и власти) – деревенский быт, одиночество (за решеткой), тоска.

Эпизод на Кавказе (тоже ссылка) – кони, кавказские народы, женщины, восточные мотивы, горы.

Эпизод в Михайловском – подальше от суеты, печаль, природа (рисунки домиков, церквей, полей; натурные съемки), дождь из рукописей

Первый эпизод в Тригорском – природа (натурные кадры), уединение;

второй эпизод в Тригорском – натурные кадры, приятные воспоминания

Эпизод в Болдино – разлука с женой, ветер, дождь, грязь, портрет жены, свеча, одиночество;

второй эпизод в Болдино – успокоение, природа, Пушкин на коне, море, стихи, корабль.

Эпизод с alter ego – обсуждение своего творчества, особенно стихов

Эпизод воспоминания о Болдино – природа (натурные кадры).

Эпизод в Михайловском – нет няни, угроза старости, несколько лиц Пушкина.

Эпизод разговора с самим собой – странник, одиночество, сумасшествие, решетка, дождь из рукописей, тюрьма.

Эпизод с наводнением – наводнение в Петербурге, дождь из рукописей, буря, жена, скульптуры, стихия, одиночество, свеча, всадник, пистолет (подобен эпизоду из «Фауста»).

Эпизод смерти – конь, профиль Пушкина, народная песня, разные лица Пушкина, свеча, настоящее, живое лицо Пушкина

Анализ трилогии А. Хржановского «Пушкиниана».
Выполнили Дарья Ивко, Никита Горожанкин, Александра Загоскина (2017)

Каким образом строится драматургия всех трех фильмов?

Драматургия всех трех частей основывается на ключевых событиях биографии Пушкина и транслируется через его рукописи, включая дневниковые записи.

Также присутствует драматургия цвета. Она определяет настроение и выделяет важные для повествования детали (например, оранжевые апельсины, красные кони). Цвет придает эпизодам разную эмоциональную окраску.

Найдите основной драматургический конфликт каждого фильма в отдельности и всей трилогии.

Какие темы и линии ведения действия здесь переплетаются?

«Я к вам лечу воспоминаньем»: главный конфликт первой части – Пушкин и власть (казнь декабристов).

«И с вами снова я»: главный конфликт второй части – Пушкин и общество.

«Осень»: главный конфликт третьей части – Любовь и смерть Поэта.

Линии, которые прослеживаются в каждом из фильмов: взаимоотношения с императором, с женщинами, с обществом, с друзьями-лицеистами (годы юности); природа и пантеизм, казнь декабристов (вечная тень от виселицы на автопортрете), конфликт с самим собой.

Как работает в этом повествовании принцип ассоциативной связи между персонажами и эпизодами?

В каждой картине присутствуют персонажи, которые проходят через всю трилогию. Птицы – символ полета духа, свободы, ушедшей юности. Кони – непрерывное стремительное движение жизни, которая пронесется мимо. Натурные кадры-настроения.

Найдите в трилогии подобные или контрастные по значению эпизоды; обозначьте оппозиционные пары в эпизодах.

Казнь декабристов – появляется автопортрет с тенью от виселицы, разговор с императором (в трилогии несколько разговоров с императором, эмоциональный и смысловой посыл которых возрастает). В последнем разговоре тень от виселицы полностью закрывает автопортрет. Рауты и «Сцена из “Фауста”». Письмо из Болдино, посмертная маска.

В чем проявляется в композиции фильма роль натуральных кадров?

Натурные кадры передают атмосферу происходивших в жизни Пушкина событий, они отсылают зрителя к местам, где поэт действительно бывал. Натура (природа) создает ностальгическое настроение как для Пушкина, так и для зрителей. Пушкин тоскует по своей юности, прошлому, зрители тоскуют по Пушкину. Натурные кадры очень сдержанны – они дают только некий намек, напев, но ничего не расшифровывают.

Анализ трилогии А. Хржановского «Пушкиниана».
Выполнила Ольга Минаева (2017)

Трилогия Хржановского представляет собой своего рода образительное эссе: в фильмах не прослеживаются отчетливые временные и причинно-следственные, фабульно-сюжетные связи, но есть темы и вопросы, волнующие автора, о которых и повествует его фильм. Главный вид связи – ассоциативный.

Можно сказать, что у фильма два автора: Пушкин (как творец рисунков) и Хржановский, как создатель мультипликации, режиссер. Отсюда возникает и полифония точек зрения.

В трилогии используется прием контраста, противопоставления:

– цветовое сочетание:

1. Черно-красные «Сцена из “Фауста”», эпизод «Пушкин в театре», ожившая «Вольность. Ода»;

2. Эпизоды, в которых Пушкин обращается к музе, к Наталье Николаевне, к барышням;

– чтецы (в первом фильме: строгая подача Юрского и мягкий, тихий голос Смоктуновского в эпизодах, связанных с «Евгением Онегиным»);

– высший свет (рауты, балы, сплетни и слухи) и свет духовный (лицейские друзья, любовь к Наталье Николаевне, обращение к музе, возвращение в «пейзажный» мир воспоминаний, ощущений);

– чередование тьмы и света: ночь и день, душевное спокойствие и метания, гармония и опасность/угроза.

Многие эпизоды всей трилогии схожи между собой. Например, разговор Пушкина с императорами в первом и третьем фильме; Пушкин на балах, раутах, в театре; сцены дождя и метели, которые появляются из рукописи. «Сцена из “Фауста”» – хоровод и пляски вокруг огня переплетаются со сценами на балу, превращая эти рауты в страшный хаос. Эпизоды, изображающие всадников: будь то скачущие военные, одино-

кий черный силуэт всадника или замерший на месте император на коне.

Основной драматический конфликт всей трилогии – это Пушкин и власть (цензура), или Поэт и царь.

В первой части трилогии, в фильме «Я к вам лечу воспоминаньем», задаются темы, которые развиваются и в следующих картинах. Тема дружбы и свободы – основа первого фильма; тема Пушкина и власти больше всего развернута во втором фильме «...И с вами снова я». А третья, заключительная часть трилогии – фильм «Осень» – представляет собой некое философское обобщение, где сходятся все линии предыдущих частей и переплетаются с такими вечными темами, как любовь к женщине и к отечеству, время личное, историческое и философское.

В трилогии переплетается множество тем: дружба, свобода, любовные чувства, время и смерть, отношения поэта с обществом и властью – всё это является основой изобразительного эссе.

Хржановский часто использует рефрен: образы и персонажи, заявленные в первой картине, переходят в следующие фильмы. Это летящая птица, перо, автопортреты Пушкина (особенно часто повторяется тот, что с тенью на лице), портреты его лицейских друзей, виселица и повешенные декабристы, лошадь и всадник, императоры, женщины, люди на раутах. А также alter ego Пушкина – фельдъегерь.

В первой и третьей частях появляются укрытые скульптуры в Летнем саду как постоянное напоминание о декабристах.

Всё это помогает режиссеру раскрыть перед зрителем многогранные человеческие и поэтические миры Пушкина.

Природа в трилогии Хржановского встречается и в натуральных кадрах, и в рукописях. Натурные кадры – это места, где бывал, жил Пушкин; это мир «его глазами», данный как некое воспоминание, куда хочется вернуться.

Натурные кадры в сочетании с ожившими рукописями и рисунками Пушкина делают фильм полифоническим; взаимодействие различных фактур, дополняющих и перетекающих друг в друга, добавляет фильму полноты и объема. Натурные кадры отражаются, преображаются в ожившей рукописи. Они становятся некой метафорой. Кадры «реальные» и нарисованные скрепляются на ассоциативном уровне:

- **огонь** и «Сцена из “Фауста”»;
- **вода** и людской поток на балах, ярмарке и т. д.;
- укрытые скульптуры в Летнем саду и повешенные декабристы;
- Пушкин и фельдъегерь;

- скачущий конь и летящее перо-крыло (тема свободы, полета);
- силуэт кавалериста и будто бы мчащийся ему навстречу Медный всадник;
- метель, превращающаяся в ветер, в разбушевавшуюся Неву, в нечто, несущее смерть и разрушения.

Анализ фильма «Сказка сказок» Ю. Норштейна.
Выполнила Анастасия Бородина (2017)

Сколько временных пластов задействовано в фильме «Сказка сказок»?

Время в фильме можно условно разделить на три пласта:
настоящее;
военное;
метафорическое.

Время в фильме идет нелинейно: мы переходим то в одно время, то в другое. Соединяет эти переходы персонаж по имени Волчок, который живет во всех временах.

Все эти миры (времена) стилистически отличаются друг от друга.

Назовите места действия, персонажей – участников каждого из временных пластов и покажите, как они соотносятся друг с другом.

Военное время.

В этом времени живет младенец, которого убаюкивает мать, напевая песню о Волчке. Это спокойный, сказочный мир детства, который позже нарушается войной. (Этот эпизод также можно отнести и к настоящему времени, и к метафорическому, потому что точно не указано, когда именно происходит действие.)

Также в этом времени живут обычные люди – танцующие молодые пары. Когда неожиданно приходит война, мужчины исчезают, женщины замирают. Рота солдат уходит в заснеженную мглу. Позже женщины получают похоронки. Кто-то так и не дожидается отца, сына, мужа. Кому-то останется танцевать только со своими подругами, искать опору среди таких же несчастных женщин, как и они.

Настоящее время.

В этом времени и в своем доме, живет Волчок. Это тот же самый дом, где жил младенец и его семья, только теперь он покинут и пуст. Новое поколение приехало на машинах, заколотило в нем окна, сожгло старые вещи и уехало. Теперь здесь живет Волчок, такой же одинокий и всеми позабытый.

Этот дом выступает своеобразным порталом между временами.

Также в этом времени живут ребенок и его родители. Мальчик сидит на дереве с воронами и жует зеленое яблоко. Можно представить, что это мир его фантазий. Внизу на скамейке сидят его родители и ругаются из-за того, что отец пьет. Потом они уходят, и мальчик следует за ними в этот реальный мир, надев, как отец, треуголку а-ля Наполеон. Но яблоки остаются зелеными на снегу.

Метафорическое время.

В этом времени живет писатель (или поэт), сочиняющий сказки, и его персонажи – девочка, которая прыгает на скакалке с бычком Белым бочком (или бычком Пикассо), кот (ученый), рыбак (поймавший золотую рыбку), огромная рыба (ихтис).

Это обитель, где все всегда спокойно и хорошо. Женщина стирает белье, рядом с ней в коляске лежит ребеночек, мужчина ловит рыбу, поэт ждет свою музу. В этом мире нет времени. В нем нет последовательности событий, нет объяснений, нет фабулы. Это просто некое метафорическое пространство, где живут сказки, мечты, душа. Оно вечно и бесконечно. Может быть, это образ рая, который противопоставляется реальной жизни.

Постепенно все три времени начинают **проникать друг в друга**. В них появляются персонажи из разных времен.

Так, в метафорическом времени после окончания войны появляется молодой человек. Возможно, это солдат, погибший на войне, который попал в рай и идет дальше по дороге вневременного постижения жизни.

В это метафорическое время проникает Волчок и крадет у писателя лист, который в настоящем времени оказывается ребенком – или сказкой для нашего времени.

А в настоящее время, зимой, приходит женщина, которая осталась одна после войны. Она одинока и всеми позабываема. Она несет в себе память о той войне (это отражается в звуке). Женщина исчезает в снежной пелене...

Волчок же является связующим персонажем между всеми тремя временами.

Он живет как бы среди них и при этом во всех сразу... Волчок – наверное, это вечная душа ребенка, которая живет и в мире духов (сказок), и в реальном мире. Он и жив, и мертв; и существует – или не существует?

Какая предметная среда несет смысловую ассоциативную нагрузку? Перечислите ряд ассоциаций.

Что повторяется в повествовании, и какое значение имеет повтор?

Повторяется сцена с танцами – сначала танцуют счастливые молодые пары, а после войны – калеки и одинокие женщины. Также в эпизодах, связанных с войной, **повторяется** музыка.

Повторяется сожжение старых вещей; **повторяется** звук заколачивания дверей – воспоминания Волчка. Часто **повторяются** гудки автомобилей.

Повторяется сцена с кормлением ребенка, сцена с девочкой и бычком, женщина, топящая печь в доме Волчка, поезд, который все время куда-то мчится, осенний лист, слетающий с дерева, и др.

Если смотреть на композицию в целом, то каждое из времен **повторяется**. С одной стороны, с помощью повторов автор подчеркивает важные моменты, а с другой – дает ощущение повторяемости и **цикличности жизни**.

В конце фильма **повторяются** уход солдат на войну, яблоки, которые падают с дерева, бычок, девочка и писатель, снова появляются дом Волчка, поезд и военная песня. Таким образом, все три времени объединяются. Мы понимаем, что всё это будет происходить снова и снова. Что это сказка сказок, поэтому она вечна. Все эти времена существуют по отдельности, но в то же время вместе. Время идет будто не последовательно, а существует в некой цикличности, где всегда повторяется одно и то же, и все три временных пласта едины.

В чем проявляется драматический конфликт «Сказки сказок»?

Драматический конфликт фильма проявляется в столкновении трех времен и трех миров (и стилей). Главному герою фильма нет места ни в одном из них. Он – душа, обреченная на вечную жизнь.

Почему фильм называется «Сказка сказок»?

Название фильма можно прочесть как «сказка всех сказок», т. е. самая главная сказка о жизни, о смерти, о вечном.

Анализ фильма «Сказка сказок» Ю. Норштейна.

Выполнила Александра Загоскина (2017)

Сколько форм времени задействовано в фильме «Сказка сказок»?

Прошлое (военное время)	Настоящее время Детство (зима)	Метафорическое время. Время, где создаются сказки (условное)	
Назовите места действия, персонажей, участников каждого из времен. Как они соотносятся друг с другом?			
Места:			
«Танцы под фонарем» (пустое место под фонарем, вокзал, поминки)	Заснеженный дом, парк	Заброшенный дом, лес, дорога, ракиновый куст	Дом, берег моря, поле
Персонажи:			
Одинокие женщины	Мальчик	Волчок	Странник
Участники:			
Танцующие пары, солдаты, женщины, вернувшиеся солдаты	Родители мальчика, пожилая женщина в доме, волчок	младенец	Девочка, Бычок, кот, поэт, рыба, мать, отец, младенец, рыбак
Какая предметная среда несет смысловую ассоциативную нагрузку? Перечислите ряд ассоциаций			
Скатерть, складывается в похоронку – страх смерти, натюрморт с рюмкой и хлебом – смерть, капли росы или дождя, падающие с листьев, – слезы	Яблоки на снегу – символ детства (падающие яблоки переплетаются с уходящими солдатами на фронт, чья молодость трагически оборвалась, и с мальчиком, чье детство уходит во время ссоры родителей. Осколки бутылок – осколки семьи)	Заколоченные окна, сожженная мебель, уехавшие машины – ушедшая эпоха. Картошка, которую Волчок берет в доме, которую оставила пожилая женщина из зимнего времени – это вспоминание о детстве	Рукопись, которую из мира сказок, похищает Волчок. Стол, за которым сидит отец, рыбак, и путник – соединение памяти поколений

Что повторяется в повествовании, и какое значение имеет повтор?

Похоронки под фонарем; уходящие солдаты; скатерть на поминках; сцена с бычком и девочкой; мать, которая кормит гру-

дью младенца, и смотрящий Волчок; падающие яблоки. Норштейн использует рефрен для более полного эмоционального восприятия кадра. Например, когда солдаты уходят на фронт в первый раз, зритель воспринимает это кадр буквально, но когда он повторяется, да еще и в контексте с падающими яблоками, то рождаются другие ассоциации: оборвавшаяся молодость самих солдат, детство ребенка, которое так же оборвалось, но уже не из-за самой войны, а из-за ее последствий. Другой пример: повтор похоронок, который служит больше эмоциональным акцентом, а не смысловым.

В чем проявляется драматический конфликт «Сказки сказок»?

Основной конфликт «Сказки сказок» построен на мотиве памяти, воспоминаний, уходящего: в военное время уходят, погибают солдаты, женщины остаются одни одишешеньки; в зимнее время уходит детство, в условном времени тоже уходит детство, распадается семья (мать с отцом прячутся, рыбак уплывает, девочка уходит, бычок остается один со скакалкой, поэт остается у стола).

Почему фильм называется «Сказка сказок»?

Мне кажется, фильм так называется, потому что это история о том, как рождаются все сказки. А еще это воспоминание о детстве, так как песенку про Волчка поют детям во все времена. И если задуматься, какое твое первое детское воспоминание, то это будет мамино тепло и песенка «Придет серенький Волчок...».

ПРИМЕРЫ СЦЕНАРИЕВ АНИМАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ

Ольга Шевякова (2015)

Выкидывая прошлое, главное не начать его пересматривать

Двор многоэтажных домов. Ярко светит солнце. На детской площадке резвятся дети. Трое ребят пускают солнечного зайчика от небольшого дамского зеркала. Солнечный луч скользит по стене, а затем в виде небольшого кролика прыгает по головам прохожих. Дети резвятся и хохочут. Неподалеку мужчина выгуливает собаку.

Открывается дверь подъезда, и на пороге появляется большая коробка. Затем становится виден парень, который ее несет. Высокий, рыжий, с цветущими веснушками щеками. Примерно лет 16. По пути к мусорным бакам он начинает играть в мяч, который подкатился к его ногам. Пытаясь его хоть как-то увидеть, он выглядывает из-за коробки, то с одной стороны, то с другой. Затем прибегают дети, и поиграв с ним немного, отбрасывают мяч дальше. Парень продолжает идти, не спеша, осматривая двор и его обитателей. И вдруг солнечный зайчик прыгает на него и ослепляет парня. Он запинается о кирпич, валяющийся рядом с мусорными баками, и все содержимое коробки вываливается наружу. Отряхнувшись, парень поднимает глаза, чтобы осмотреть последствия происшествия и видит, как на асфальте сидит плюшевый мишка с одним ухом, и придерживая лапами голову, приходит в себя от падения. Рядом игрушечный мамонт выпрямляет свой рог и щурится от солнца. Маленькая плюшевая собачонка чихает от пыли и отъезжает с каждым чихом на попе немного назад. Тут же из коробки выходит жираф, но вместо обычных коричневых пятен он весь в зеленке, а на спинке нарисована молния. Рядом с многочисленными игрушками оказываются на земле и книги. Старый «Робинзон Крузо» собирает выпавшие листочки. «Три мушкетера» помогают встать уже обесцветившейся книге «Легенды о гномах». Школьные разрисованные дневники обратно собирают все разбежавшиеся двойки и редкие пятерки и четверки. Тут строем выходят маленькие солдатики, за ними вылетает эскадрилья, и совершает круг над головой совершенной не понимающего, что происходит, парня. Он какое-то время продолжает смотреть и хлопать глазами. Но быстро взяв себя в руки, начинает собирать книги, что-то злобно бурча себе под нос. Обратно летят старые тетради,

мишка, жираф. В общую кучу сгребаются солдатики и самолеты. Они отправляются в картонную тюрьму. Но тут выпрыгивает неведомый зверек, сделанный когда-то мальчиком из веточек, кусочков ткани и проволоки. Не то журавль, не то воробей-переросток. Парень подставляет ему руку. Пичужка осторожно запрыгивает к нему на ладонь. Парень подносит ладонь к себе и присаживается прямо на асфальт. Воробей, потоптавшись, плюхается и уютно пристраивается. Парень пристально смотрит на него, и вдруг слышатся голоса его мамы, его детский голос, то как его хвалит учительница за прекрасную поделку. Как папа говорит приятные слова. Тот же самый двор, но уже вечер. На лавочках почти никого нет, и только в дальней аллее сидит парень с коробкой. В руках у него старый дневник, на плече сидит журавль-воробей. На другом – устроились солдатики. А рядом на скамье сидит медведь с пришитым ухом, мамонт, жираф и остальные, на спинке скамьи, как птицы на проводах, сидят книги. А парень вслух читает свои записи из дневника и в облачке над ними видна картинка, ожившие воспоминания, которые вновь дарят веселье.

Елена Волкова (2010)

Божественный нектар

В призрачном, идущем со всех сторон розоватом свете предвосходного летнего часа дремлет деревня. Бревенчатый дом стоит в окружении яблонь, старый, некрашенный, но еще вполне крепкий. Позади него – хозяйственные постройки, тоже потемневшие от времени. Из-под почерневшего, подгнившего деревянного порога погреба в утреннюю росистую траву выходит Крыс. Лютик, обращенный прикрытым желтым венчиком к земле, усыпан каплями росы, они едва не падают с кончиков лепестков и остроугольных листьев. Оглянувшись по сторонам, Крыс крадучись направляется к лютику, прямо через забетонированную площадку перед огромной, по сравнению с ним, деревянной дверью, на которой висит большущий, но не запертый навесной замок. Не глядя на сараеобразное строение за своей спиной, но настороженно пошевеливая ушами, Крыс направляется к цветку, а на облупившуюся, когда-то покрашенную зеленой краской дверь и стену падает размытая тень. Первые лучи солнца врываются на небосклон, и роса на лютике вспыхивает тысячью бликов, Крыс застывает, и в этот момент лютик безжалостно сбивает огромный кирзовый сапог падающего на землю Алкоголика. Мыча то-то неразборчивое, но очень громкое,

гигант рушится на траву, подминает под себя лютик, пытается выставить вперед руки, но они разъезжаются в разные стороны. Крыс же, едва не разделив участь цветка, прыгает вверх и вбок, поджав лапки под животик, разворачивается в воздухе и, почти не касаясь земли, скрывается в норе под порогом. Не выдержав противостояния с гравитацией, Алкоголик приземляется на пузо и тут же засыпает. Руки его раскинуты, ноги в черных кирзовых сапогах тоже, причем носками в разные стороны, шапка валяется рядом, свалившись с головы, а ватник уже немного промок от обильной росы. Под ногтями у него грязь, под глазом – синяк, патлы нечесаны, рот набекрень открыт, и из него доносится музыкальнейший храп с переливами, высокими нотами и даже присвистом. Цветом лицо его почти не отличается от земли, а рядом с бессильной рукой валяется бутылка с монетами на этикетке и надписью «Водка столичная», из которой вытекает бесцветная жидкость. Часть ее уже впиталась в землю, оставив лишь жижицу, часть растеклась по листьям гусиных лапок, поблескивая вместо сбитой росы, но большая часть, следуя уклону, тонкой струйкой пересекает площадку и устремляется к укрытию Крыса. Он принимает ее к ней, отряхивает с лапок, и принимается их вылизывать. Вкус странен для него, он приостанавливает туалет, облизывается, шевелит челюстью. Распробовав, разворачивается к ручейку и начинает жадно пить текущую водку.

В темноте погреба, в дальнем углу которого горит тусклая лампочка, немного поблескивают стеклянные бока банок, целыми рядами стоящие на полках до потолка. Кто-то из мышей точит деревянную бочку, что стоит посреди пола, и шорох маленьких лапок отчетливо слышен вокруг. Полки погреба уставлены продуктами – два алюминиевых бидона, закрытых крышками, пирамида клетушек с яйцами по 10 штук, бутылки с мутноватой жидкостью, закупоренные пробками, соленые огурцы в открытой кадушке, банка со сметаной. По углам отсвечивают решетками расставленные живоловки, но ни в одной из них нет ни мышей, ни приманки. Как и бока банок, огромные глаза Крыса тоже поблескивают в темноте, и они тоже неподвижно стеклянные. Весь он неподвижен, взъерошен, хвост поджат и уши тоже, и, словно истукан, пялится он на свое отражение в банке.

Отражение: так и будешь пялиться?

Крыс переступает с лапы на лапу.

Отражение: Можь, поговорим? А то скучновато как-то.

Крыс пучит глаза, они становятся в два раза больше.

Отражение: Ну, хорош в молчанку играть, за всю жизнь ни разу за жизнь не поговорили!

Крыс, переваливаясь с лапы на лапу, отворачивается от банки, но с другой стороны стоит еще одна.

Отражение (из новой банки): Ну, рассказывай, как ты тут.

Крыс (медленно и задумчиво): Да вроде... И ничего...

Отражение: Как с едой, как с норой?..

Крыс оживает, взъерошенная шерсть ровно ложится, глаза принимают нормальный размер, а уши растопыриваются.

Крыс: Если ты – это я, то сам знать должен!

Отражение: Так я ж в банке!

Крыс: Так выходи, я те все покажу!

Отражение не спеша, осторожно выходит из поблескивающей поверхности банки, принюхивается, осматривается по сторонам.

Отражение: А чем это пахнет?

Крыс: Тем, что человек уронил.

Через ход крысиной норы в погреб вливается тонкий ручеек, образуя небольшую лужицу на бетонном полу.

Отражение: Так тебя с этого прет?

Крыс: Ага...

Отражение: Я тоже хочу!

Крыс и Отражение спрыгивают на пол, бегут к лужице, и движения их абсолютно синхронны. Вместе пьют водку, медленно, смакуя каждый глоток, прикрывая глазки и прижимая уши к головам. Вдруг Крыс останавливается и поднимает голову.

Крыс: Вот только коты!..

Отражение (тоже перестав пить): Че коты?

Крыс: А вдруг оне?..

Отражение: Дык давай быть котом!

Крыс и Отражение совершенно синхронно увеличиваются, у них вытягиваются лапы, хвосты покрываются шерстью, а зрачки сужаются и начинают отсвечивать в тусклом свете лампочки. Едва превратившись в серых полосатых котов, они начинают вылизывать бока – один правый, другой – левый. С синхронным писком и шорохом со всех полок волной разбегаются по щелям мыши. Кот, оторвавшись от туалета, замечает банку со сметаной.

Кот: СМЕ-ТА-НА-А-А-А!!!..

Ловко запрыгивая на полку, оба кота, изгибая спины, ходят вокруг банки, трутся об нее, мурлычут, пока не спихивают ее на пол. Банка бьется, и сметана расплзается разбрызганной лужей по полу. Коты спрыгивают следом и, мурча, поедают ее.

Отражение (не отрываясь от трапезы): А нас человек за это из дома не выгонит?

Кот (тоже не прекращая есть): Дык давай быть Человеком!

Сметана стремительно удаляется, оставаясь где-то внизу, передние лапы вытягиваются, теряя по пути шерсть, но покрываясь рукавами засаленного ватника, когти превращаются в ногти, под которыми уже базируется грязь. Человек поднимает голову и смотрит на компаньона. Тот уже держит в одной руке бутылку с мутной жидкостью, а в другой соленый огурец из кадки.

Отражение: За знакомство! – с хлопком откупоривает бутылку и делает огромный глоток. – *ИЭХХХ!!! ХОРОШО!*

Человек берет протянутую Отражением бутылку, отхлебывает, параллельно ловит в кадучке огурец, задумчиво откусывает половину.

Человек: И де нам жить-то теперь?..

Отражение: Че нам стоит дом построить? Нарисуем – будем жить!.. Па-дем, пощем себе место!

Отражение встает и направляется к выходу из погреба, дергает ручку, но дверь не поддается. Отражение пробует еще раз, но снова безуспешно. Ему на подмогу встает Человек.

Человек: Ща разберемся....

Но, не удержав равновесие, падает, задев клетушку с яйцами. Яйца катятся вниз, бьются об пол, растекаются, смешиваясь друг с другом, но последнее, ударившись об пол, раскалывается и из него выбегает избушка на курьих ножках. Малюсенькая, размером не больше Крыса. Поскальзываясь на разбившихся яйцах, она спешит сбежать в самый темный угол, но попадает там в живоловку. Отражение неловко подхватывает живоловку с пойманной избушкой, подносит к своим глазам, пучит их, протирает свободной рукой, таращится на Человека.

Человек (непринужденно, будто такое в порядке вещей): А вот и дом народился!

Отражение (удивленно): Это ты сделал?

Человек (пожимая плечами и разводя руками): Наверно...

Отражение: Да ты бог!!!!

Человек, вытаращившись не меньше Отражения, и приняв форму дуги, неуверенной походкой подходит к нему и тоже смотрит на живоловку. Выпрямляется, задирает нос кверху, ударяет себя в грудь кулаком и гордо провозглашает:

Человек: Я такой!!! Я Могу!!! ДА БУДЕТ СВЕТ!!!

Вся его фигура начинает светиться изнутри, растворяясь в собственном свете, заливая все вокруг жесткими, яркими холодными лучами.

Алкоголик перед входом в погреб приоткрывает глаз. Сквозь щели двери погреба бьет изнутри свет.

Алкоголик: А, шоп тебя!.. В мой погреб влазить?!!!

Неловко собрав руки и ноги, поскользнувшись на мокрой траве и попутно подхватив почти пустую бутылку из-под водки, Алкоголик поднимается на ноги, падает всем телом на дверь, скидывает замок, и, растопырившись на крутой лестнице, скрывается в вырывающемся наружу потоке света.

Полубог, с каждой секундой все более превращаясь в чистый свет и теряя человеческие очертания, стоит посреди погребца, в одной руке держит бутылку, в другой – живоловку с беснующейся там избушкой, и, хотя этого почти не видно из-за света Алкоголику, провозглашает:

Полубог: Аз есмь Альфа и Омега...

Алкоголик: А я т-тут хозяй-ин!.. Ит-то мой погреб!.. Пшел вон!.. – запускает в Полубога бутылкой и попадает ему прямо в лоб.

Свет тут же гаснет, а на пол падает Крыс и пустая живоловка. Крыс стремительно убегает в щель, а живоловка разваливается на части.

Алкоголик (потирая лоб и морщась): Че-т... Че-т... Че-т не то... Может, завязать н-нада?..

Берет мутную бутылку, соленый огурец, и, наступив на живоловку одной ногой, а на разбитые яйца другой, медленно и вперевалку направляется к выходу. На фоне дневного света в дверном проеме отчетливо виден его силуэт, объятый яркими лучами. Дверь со скрипом закрывается, и погреб вновь погружается в тусклую полутьму. Из щелей вылезают мыши и разбегаются по продуктовым полкам.

Никита Горожанкин (2016)

Пружина

Завод. Туда-сюда снуют люди, гул и грохот заполняют пространство. Посреди цеха стоят ленты конвейера.

По одной из лент едут небольшие кусочки проволоки. Они доезжают до большого пресса, который мощным ударом превращает их в искореженный металл.

В начале конвейера на ленту падают три кусочка проволоки. На одном из них есть следы синей краски. Они поднимаются «на ноги» и кучкуются, начиная переговариваться неразборчивым бормотанием, из которого можно различить смех, и в целом понять, что они уже давно знакомы. Синяя проволока рассказывает какую-то историю своим друзьям, которую те внимательно слушают, периодически поддакивая и что-то уточняя. Вдруг

проволока, которая стоит слева от синей, и, соответственно, повернута лицом к прессу, поднимает «голову» и видит пресс. Она вскрикивает. Две остальные резко поворачиваются. Пресс с утробным гулом опускается. После пресса лента ведет к коробке, в которую сыпаются все остатки проволок. Работник завода берет эту коробку, подходит к печи и высыпает содержимое в огонь. Проволоки отшатываются и начинают в панике переглядываться, переговариваясь дрожащими голосами. В этот момент та проволока, которая заметила пресс, выглядывает за край конвейера и видит пол. Она поворачивается к двум остальным и кивает в сторону, мол, давайте убежим. Те смотрят друг на друга в нерешительности. Тогда проволока презрительно задирает «голову», бросает надменное обвинение в трусости и прыгает с конвейера. Две оставшиеся проволоки смотрят, свесившись с ленты, вниз. Спрыгнувшая проволока поднимается с пола, оглядывается и только задирает голову вверх, как ее хватает рука человека и одним широким движением забрасывает в печь. Проволоки на конвейере отшатываются. Синяя проволока начинает оглядываться вокруг, пытаясь придумать, как выбраться, но, повернувшись, видит, что другая проволока «сидит», и с монотонным неразборчивым бормотанием складывается пополам и разгибается обратно. Синяя проволока окликает друга, но тот не реагирует. Тогда синяя проволока наклоняется над другом и окликает его еще раз, на что тот резко разворачивается и что-то гневно бросает синей проволоке, после чего отворачивается и продолжает «молиться».

Синяя проволока отступает от друга и разочарованно вздыхает. Пресс приближается. Синяя проволока поворачивает голову и видит на соседней ленте конвейера несколько проволок, которые сгибаются точно так же, как и ее друг. Синяя проволока приглядывается. Чуть позади этой группы стоит, отвернувшись и дрожа от страха, проволока со следами красной краски. Синяя проволока выпрямляется и охает. Неловко сгибаясь, она перепрыгивает на соседнюю ленту, пробирается через группу «молящихся» и подползает к красной. Синяя замирает в нерешительности. Красная дрожит и всхлипывает. Синяя аккуратно окликает красную. Та вздрагивает и разворачивается. Синяя пытается успокоить красную, та жалобно и испуганно отвечает. Пресс сминая друга синей проволоки, оставшегося на ленте. Синяя проволока видит это, поворачивается к красной, которая снова начала всхлипывать, и продолжает ее успокаивать. Пресс сминая группу проволок, стоящую перед синей и красной проволоками. Они вскрикивают от испуга и переплетаются. Тень от пресса накрывает их.

По ленте конвейера едут искореженные кусочки металла. Один из этих кусочков имеет странную цилиндрическую форму. Раздается кряхтение и постанывание на два голоса, и этот кусочек распрямляется в сине-красную пружинку, на верхушке которой можно увидеть два небольших остатка красной и синей проволоки соответственно. Пружина слегка покачивается, пытаясь прийти в себя. Кряхтение и стоны смолкают, а пружина замирает, пытаясь понять, что произошло. Остатки проволоки оглядываются и видят смятые кусочки металла вокруг себя. Потом они видят свое новое тело и, наконец, друг друга. Неловкое молчание царит несколько секунд, а потом нарушается радостными воплями и визгами. Пружина изгибается в разные стороны и подпрыгивает на месте. Вдруг лента конвейера обрывается, и пружина падает в коробку к смятым кусочкам металла. Оказавшись там, синяя и красная проволока переглядываются. Пружина сжимается и выпрыгивает из коробки. Оказавшись на полу и оглядевшись вокруг, она замечает окно на противоположной стороне цеха. Синяя и красная проволоки смотрят друг на друга, кивают, и пружина начинает прыгать в сторону окна, уворачиваясь от ног и разных тележек. Оказавшись у окна, пружина сжимается, запрыгивает на подоконник и неловко вываливается за край.

На траве у бетонной стены лежит сине-красная пружина. Синий и красный «хвостики» на верхушке пружины смотрят друг на друга и о чем-то негромко переговариваются, периодически посмеиваясь. Из трубы завода валит черный дым.

Михаил Шестаков (2012)

Пластилин

Звучит песня и слышен шум вечеринки. Пластилиновые фигуры со слегка намеченными человеческими формами пляшут, веселятся, прыгают. Камера крутится вокруг веселья, они подпрыгивают и, как вода, разбиваются о белый пол, превращаясь в совсем замысловатые и чудесные создания и фигуры, оставляя вокруг на полу цветные брызги пластилина.

Вечеринка где-то вдалеке, а на переднем плане стоит и на все это издалека смотрит темного цвета куб Петр. У него плеер, играет та же песня. Петр смотрит на веселящихся и отворачивается, не решаясь подойти. Он топает в такт музыке, но как только его пластилиновые грани начинают деформироваться, он пугается и перестает, собирается обратно в правильный куб.

Нерешительность Петра замечает разноцветная Спираль, она сжимается и прыгает к нему. Приземляясь, она сначала превращается в цветную лепешку и собирается в смешную фигуру. Несколько цветных брызг попадает на Петра. Он с осторожностью рассматривает их. Собирается стряхнуть, но перед ним возникает Спираль, он секунду медлит, смущается и собирается убежать, но она останавливает его, обогнав и обвившись вокруг него.

Спираль приводит Петра в общую вечеринку, все продолжают танцевать, улыбаются вновь пришедшему. Он радостно пробирается сквозь толпу – его тянет Спираль. Она вытаскивает его в центр танцплощадки и показывает, что нужно делать. Топают в такт музыке. Он начинает повторять, начинает деформироваться, пугается, она успокаивает его.

Брызги цветного пластилина летят отовсюду, Петр уже весь в маленьких цветных пятнах. Он закрывает глаза, начинает осторожно танцевать. Спираль берет его, теперь они – центр всеобщего внимания. В кульминационный момент песни они подпрыгивают так высоко, что приземлившись, слипаются в одну фигуру. Все вокруг аплодируют. Спираль с элементами цвета Петра выпрыгивает наружу. То, что должно быть Петром, остается лежать цветной лепешкой. Все затаили дыхание, смотрят, что же будет. Вдруг лепешка начинает шевелиться, собирается в фигуру. Появляется Кубик-Рубика-Петр, разноцветный, с перепутанными цветами. Оглядывает себя. Толпа вокруг ликует и радуется. Песня продолжается. Петр, постепенно меняющий цвета своих граней, ищет Спираль. Она оказывается рядом.

Они кружатся в танце в центре толпы.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Структурный разбор пьесы «Гамлет» Шекспира. Выполнила О. Игнатенко (2016)

Акт/сцена/ место действия	Действующие лица	Содержание	Примечание
Акт 1. Сцена 1. Эльсинор. Площадка перед замком	Бернардо, Франциско, Горацио, Марцелл, Призрак	Происходит смена караула, уходит Франциско, заступает на пост офицер Бернардо. Появляются друг Гамлета, Горацио, и офицер Марцелл. Они пришли выслушать рассказ о ночном появлении призрака, похожего на недавно умершего короля. Горацио скептически относится к рассказу.	Ужасный холод. 12 часов. Призрак умершего короля появляется облаченным в боевые лагги, являя собой зловецкий знак приближающихся государственных бед, а также образ, несущий в себе события всемирно-исторического масштаба – символ рока, судьбы.
		Появляется Призрак. Горацио пытается с ним заговорить, но безуспешно, Призрак исчезает.	К Призраку обращается книжник Горацио, поскольку, по преданию, обращаться к нему следовало по-латыни.
		Между героями происходит разговор о причинах его появления, о возможном грядущем перевороте, о короле и норвежском властителе Фортинбрасе.	После честно выигранного поединка датским королем, земли Фортинбраса переходят Эльсинору. Младший Фортинбрас набирает отряд головорезов, чтобы вернуть владения.

		<p>Вновь возникает Призрак. Горацио предпринимает новую попытку заговорить с ним, но поет пегух, и Призрак уходит. Горацио предлагает рассказать об увиденном Гамлету. так как по поверьям призраки разговаривают только с теми, к кому являются (старший Гамлет пришел, чтобы сообщить что-то своему сыну).</p>	<p>Исчезновению призрака сопутствует пение пегуха – «трубача зари», который будит Дневного бога, и дух скитальца должен вернуться домой.</p>
<p>Акт 1. Сцена 2. Зал для приемов в замке.</p>	<p>Король, Корнелий, Вольгиманд, Лаэрт, Полоний, Гамлет, королева, свита</p>	<p>На коронации Клавдий объявляет собравшимся о недавней кончине короля Гамлета и о своей свадьбе с королевой. Обращается к придворными Корнелию и Вольгиманду с приказом отвезти письмо, адресованное королю норвежцев Фортиnbrасу. Клавдий сообщает, что отправляет письмо в дипломатических целях, так как молодой Фортиnbrас, хочет возратить отобранные датчанами земли. Клавдий призывает короля пресечь военные действия племянника.</p>	<p>Грохот пушек. Новая свадьба последовала так быстро из-за экономических соображений. «Жаркое, не съеденное на поминках, пошло в холодном виде на свадебные столы». Отец Фортиnbrаса был убит в честном поединке старшим Гамлетом.</p>

		Лаэрт, сын Полония, обращается к королю с просьбой вернуться во Францию. Король разрешает продолжить его обучение в Париже. Однако королева и король пытаются уговорить Гамлета остаться в Эльсиноре и не ехать в Виттенберг. Гамлет соглашается.	Университет в Виттенберге славился преподаванием схоластики, философии и других мировоззренческих наук.
		Когда все покидают зал, Гамлет рассуждает о скоропалительном снятии траура королевы по мужу и кровосмесительном браке с Клавдием.	
Горацио, Марцелл, Бернардо		Гамлет спрашивает у Горацио, почему он не в Виттенберге. Горацио отвечает, что приехал на похороны короля. Марцелл, Бернардо и Горацио рассказывают принцу о явлении Призрака, Гамлет решает грядущей ночью прийти на пост и просит держать всё случившееся в секрете.	

<p>Акт 1. Сцена 3. Комната в доме Полония.</p>	<p>Лаэрт, Офелия.</p>	<p>Лаэрт перед отъездом во Францию прощается с сестрой. Офелия рассказывает ему о клятвах в любви Гамлета. Лаэрт призывает сестру не верить в них: особа королевской семьи ей не ровня, и принц не властен в своих желаниях.</p>	<p>Первое появление Офелии, она предстает, как чистое и наивное дитя, которое слепо и беспрекословно следует наставлениям брата и отца.</p>
	<p>Входит Полоний.</p>	<p>Полоний благословляет сына в дальнюю дорогу, дает советы, как правильно себя вести во Франции. Лаэрт прощается и покидает комнату. После ухода брата Офелия рассказывает отцу о признаниях в любви Гамлета, Полоний настаивает на прекращении общения с принцем.</p>	
<p>Акт 1. Сцена 4. Площадь перед замком.</p>	<p>Горацио, Гамлет, Марцелл, Призрак</p>	<p>Появляется Призрак и манит Гамлета за собой. Горацио и Марцелл просят не ходить за Призраком, но Призрак и Гамлет уходят.</p>	<p>Страшный холод, полночь, ветер. Пушечные выстрелы. Клавдий и Гертруда празднуют свадьбу.</p>
		<p>Горацио и Марцелл принимают решение следовать за ними.</p>	<p>Горацио и Марцеллом руководит страх перед темной природой Призрака, они пытаются образумить Гамлета.</p>

<p>Акт 1. Сцена 5. Более отдаленная часть площади перед замком.</p>	<p>Гамлет, Призрак.</p>	<p>Призрак короля рассказывает сыну, что он умер не своей смертью, а был отравлен братом Клавдием: во время сна в саду тот влил ему в ухо белену. Убийца занял трон убитого, соблазнил его супругу и женился на ней.</p>	<p>Появляется тема любви Короля Гамлета к жене. Не давая четких инструкций по отмщению, он просит сына не мстить матери.</p>
	<p>Горацио, Марцелл</p>	<p>Призрак вызывает Гамлета к возмездию, но просит не трогать мать. Оставшись наедине, Гамлет клянется, что позабудет обо всем, кроме мести.</p> <p>Входят Горацио и Марцелл. Они просят рассказать о разговоре с Призраком. Принц просит умерить их «желание узнать о нем полней». Он призывает друзей поклясться на своем мече.</p> <p>Также Гамлет просит держать в секрете увиденное и предупреждает, что в дальнейшем может повести себя странным образом.</p>	<p>Начинает светать, Призрак уходит.</p> <p>Клятва на меч является символом союза и единения, такая клятва священна.</p> <p>Клятва происходит под звуки голоса Призрака, вторящего «Клянитесь».</p> <p>У Гамлета уже созрел план прикинуться безумным.</p>

<p>Акт 2. Сцена 1. Эльсинор. Комната в доме Полония.</p>	<p>Полоний, Рейнальдо.</p>	<p>Полоний отправляет слугу Рейнальдо с письмом к Лаэрту и просит разузнать о поведении сына.</p>	<p>В диалоге со слугой вскрывается корыстная и мелочная натура Полония.</p>
	<p>Офелия</p>	<p>Офелия рассказывает отцу о безумном поведении Гамлета: «Как будто был в аду и прибежал порассказать об ужасах геенны». Полоний утверждается в мысли, что принц помешался от любви к Офелии, и предлагает идти к королю и рассказать о произошедшем.</p>	<p>Наверное, своим безумным поведением Гамлет пытался спровоцировать переполох, рассчитывая, что Офелия созовет Полонию о странном его поведении. Офелия потрясена, она искренне верит в безумие Гамлета.</p>
<p>Акт 2. Сцена 2. Зал в замке.</p>	<p>Король, королева, Розенкранц, Гильденстерн,</p>	<p>Король обращается к Розенкранцу и Гильденстерну с просьбой ненавязчиво разузнать причину безумия Гамлета.</p>	<p>Гильденстерн и Розенкранц не только искатели успеха при дворе – истинные граждане Эльсинора, но и школьные товарищи Гамлета.</p>
	<p>Полоний</p>	<p>Полоний сообщает, что вернулись из Норвегии послы, и о том, что знает причину безумия Гамлета. Королева говорит, что причина безумия одна – «Смерть короля и спешность нашей свадьбы»</p>	

	<p>Вольгиманд, Корнелий</p>	<p>Полоний возвращается вместе с послами Вольгимандом и Корнелием, которые сообщают, что переговоры с дядей Форгинбраса прошли успешно. Полоний зачитывает письмо Гамлета к Офелии, из которого все трое делают вывод, что Гамлет «болен любовью». Полоний предлагает устроить встречу Гамлета и Офелии, за которой он сам и король смогут тайно наблюдать, спрятавшись за занавеску. Король, королева и свита уходят, входит Гамлет.</p>	
	<p>Гамлет, Полоний,</p>	<p>Между Гамлетом и Полонием происходит разговор, во время которого принц насмехается над ним («Вы рыбный торговец»).</p> <p>Входят Розенкранц и Гильденстерн, Полоний уходит.</p>	<p>Гамлет называет Полония Евфай. Согласно библейскому преданию, Евфай принес в жертву свою дочь.</p>

	Розенкранц, Гильденстерн	В разговоре с Розенкранцем и Гильденстерном Гамлет называет Данию тюрьмой. Принц догадывается о том, что его друзья явились не по собственному желанию. Розенкранц сообщает о том, что по дороге обогнали актерскую труппу, спешащую в Эльсинор с целью предложить свои услуги.	Гамлет не только осознает причины появления его друзей детства в Эльсиноре, но и дает им понять, что его безумие притворно.
	Полоний, актеры	Входит Полоний. Полоний сообщает о прибытии бродячего театра. Входит четверо или пятеро актеров. Гамлет просит прочитать монолог Энея об убийстве Приама, эту просьбу выполняет первый актер. Полоний и все актеры, кроме первого, уходят. Принц просит его сыграть перед королем и королевой пьесу «Убийство Гонзаго», вставив в нее написанный им монолог. Первый актер, Розенкранц и Гильденстерн уходят.	Перед приездом столичных трагиков звучат трубы. Впервые Гамлет упрекает себя за бездействие. (Сюжет пьесы практически повторяет убийство отца Гамлета).

		Гамлет остается в одиночестве, он с трепетом жelaет увидеть, как новый король воспримет завтpашнее представление.	Когда Гамлет остается один, он упрекает себя за то, что не может отомстить за убийство отца.
Акт 3. Сцена 1. Эльсинор. Комната в замке.	Король, королева, Полоний, Офелия, Розенкранц, Гильденстерн	Розенкранц и Гильденстерн сообщают королю, что не выяснили причины безумия Гамлета. Розенкранц сообщает королевской чете о приехавшей труппе актеров и будущем представлении. Розенкранц и Гильденстерн уходят. Король сообщает королеве о плане подслушать разговор Гамлета и Офелии. Королева удаляется. Клавдий с Полонием подготавливают встречу Гамлета и Офелии. Король и Полоний прячутся, чтобы подслушать разговор.	
	Гамлет	Входит принц. Звучит монолог «Быть или не быть» о том, что удерживает человека от самоубийства.	

	Офелия	<p>Между Гамлетом и Офелией происходит разговор, где он провоцирует ее, говоря, что никогда ее не любил, и советуем ей уйти «в монастырь или замуж за дурака».</p> <p>Гамлет уходит, в комнату возвращаются король и Полоний. Клавдий, выслушав этот разговор, укрепляется в мысли, что Гамлет не безумен, и принимает решение удалить принца. Отправить его в Англию для сбора дани.</p> <p>«Быть по сему. Влиятельных безумцев шлю в тюрьму».</p>	<p>Гамлет понимает, что его разговор с Офелией подслушивают.</p> <p>Гамлет хочет заставить всех прекратиться лгать. Своим поведением он нарушает этикет, оскорбляет Офелию резкостью мыслей и тона.</p>
<p>Акт 3. Сцена 2. Зал в замке.</p>	<p>Гамлет, актеры</p> <p>Полоний, Розенкранц, Гильденстерн, Горацио, король, королева, Полоний, Офелия, свита, стража</p>	<p>Гамлет дает наставления актерам.</p> <p>Актеры уходят, входят Полоний, Розенкранц и Гильденстерн.</p> <p>Гамлет просит их поторопить актеров.</p> <p>Полоний уходит, входит Горацио. Принц просит Горацио внимательно следить за тем впечатлением, которое произведет на Клавдия спектакль.</p>	<p>Когда в зале появляется королевская чета, звучит датский марш. Трубы.</p> <p>Короля и королеву сопровождает свита и стража, несущая факелы.</p> <p>Горацио – единственный, кто не поколебал веру в человека. Гамлет посвящает его в тайну убийства короля.</p>

		<p>Входят король, королева, Полоний, Офелия, Розенкранц, Гильденстерн, свита и стража. Гамлет устраивается у ног Офелии и кладет голову ей на колени.</p> <p>Начинается представление, копирующее убийство короля. Когда отравитель вливает слящину в ухо яд, Клавдий резко встает. Королевская чета покидает зал.</p> <p>Полоний требует прекратить представление.</p> <p>Уходят все, кроме Гамлета и Горацио. Горацио подтверждает явную реакцию Клавдия.</p> <p>Гамлет обращается к флейтистам и просит музыку. Возвращаются Розенкранц и Гильденстерн.</p> <p>Розенкранц передает Гамлету просьбу явиться к матери. Принц просит Розенкранца сыграть на флейте, объясняя, что это «так же просто, как лгать».</p>	<p>Гамлет называет спектакль «Мышеловкой», подражательная, что все зрители – участники спектакля, а в ловушку должен угодить король.</p> <p>Король прерывает спектакль, боясь, что намеки Гамлета могут стать понятны королеве.</p>
--	--	---	---

		<p>Возвращается Полоний. Он повторно зовет принца к королеве. Уходят все, кроме Гамлета. Гамлет решается раскрыть всю правду своей матери.</p>	
<p>Акт 3. Сцена 3. Комната в замке.</p>	<p>Король, Розенкранц, Гильденстерн, Полоний, Гамлет</p>	<p>Входят король, Розенкранц и Гильденстерн. Король отдает приказ Гильденстерну и Розенкранцу увезти Гамлета в Англию. Розенкранц и Гильденстерн покидают комнату, входит Полоний. Полоний сообщает Клавдию, что спрячется за ковром, чтобы подслушать разговор Гамлета и его матери. Полоний уходит. Король остается в одиночестве и пытается молиться. Входит Гамлет. Его посещает мысль покарать преступника, но он не может убить в момент раскаяния, поскольку душа убийцы может попасть на небо. Гамлет уходит. Король встает с колен и признает, что «слов без чувств вверху не признают».</p>	<p>Король молится на коленях в глубине комнаты. В сцене, где Гамлет заносит меч над Клавдием, проясняется противоречие между силой мысли принца и слабостью воли. Главная задача Гамлета – восстановление высшей справедливости. Король утверждается в решении отправить Гамлета в ссылку.</p>

<p>Акт 3. Сцена 4. Комната королевы.</p>	<p>Полоний, Гамлет, королева, Призрак</p>	<p>Входят королева и Полоний. Полоний прячется за ковром, чтобы подслушать разговор Гамлета и королевы. Входит Гамлет. Гамлет грубит и оскорбляет королеву. Объяснение становится таким резким, что Полоний кричит о помощи. Гамлет пронзает Полония мечом, думая, что там король. Он откидывает ковер и видит там Полония. Полоний умирает. Гамлет пытается устыдить королеву, в комнате появляется Призрак, принц рассказывает королеве о призраке. Гертруда приходит в ужас, решив, что ее сын по-настоящему безумен. Призрак объясняет Гамлету, что явился, чтобы укрепить его решимость, и просит не трогать мать. Принц сообщает матери, что его отправляют в Англию. Гамлет уходит, забирая с собой тело Полония.</p>	<p>Слова Гамлета для Королевы «как острия кинжала». «Ты повернул глаза зрачками в душу, А там повсюду пятна черноты, И их ничем не смыть». Гамлет в разговоре с матерью сравнивает двух королей.</p> <p>Еще одно проявление темы вечной любви умершего короля к своей жене, который продолжает оберегать ее от справедливой гнева сына. Призрака видят только Гамлет, Горацио, Марцелл, Бернардо, так как преданы королю даже после его смерти.</p>
--	---	--	---

<p>Акт 4. Сцена 1. Зала в замке.</p>	<p>Король, королева, Розенкранц, Гильденстерн, Гамлет</p>	<p>Входят король, королева, Розенкранц и Гильденстерн. Король спрашивает у королевы, где Гамлет. Розенкранц и Гильденстерн покидают залу. Королева рассказывает королю об убийстве Полония. Возвращаются Розенкранц и Гильденстерн. Клавдий рассказывает об убийстве, совершенном Гамлетом, Розенкранцу и Гильденстерну, и просит их, чтобы они забрали тело и отнесли в часовню.</p>	
<p>Акт 4. Сцена 2. Другая зала в замке.</p>	<p>Гамлет, Розенкранц, Гильденстерн</p>	<p>Входит Гамлет. За ним следом входят Розенкранц и Гильденстерн. Розенкранц пытается узнать у Гамлета, где спрятано тело Полония, но безуспешно. Гамлет просит отвести его к королю.</p>	<p>Гамлет сравнивает Розенкранца с губкой. «Когда ему понадобится то, что вы скопили, ему стоит только нажать на вас – и, губка, вы снова сухи».</p>

<p>Акт 4. Сцена 3. Другая комната в замке.</p>	<p>Король, свита, Розенкранц, Гамлет, Гильденстерн</p>	<p>Входят король и его приближенные. Король объявляет об отъезде Гамлета. Входит Розенкранц. Розенкранц сообщает о том, что они не нашли тело, а также о том, что Гамлет ожидает разговора с королем. Входят Гамлет и Гильденстерн. Гамлет говорит Клавдию, что Полоний за ужином, где его едят черви. Говорит, где спрятал тело. Слуги уходят.</p>	
		<p>Клавдий объясняет Гамлету, что тот должен уехать в Британию. Гамлет уходит. Сопровождающие его Розенкранц и Гильденстерн получают от короля запечатанное письмо. В нем обращение к английским властям о том, чтобы казнили принца по его прибытии. Гильденстерн и Розенкранц уходят.</p>	

<p>Акт 4. Сцена 4. Равнина в Дании.</p>	<p>Фортинбрас, капитан, войско, Гамлет, Розенкранц, Гильденстерн, другие</p>	<p>Входит Фортинбрас, капитан и солдаты. Фортинбрас посылает солдат поставить в известность короля Дании о походе норвежского войска через местные земли. Фортинбрас и солдаты уходят. Входят Гамлет, Розенкранц, Гильденстерн и другие. Норвежский капитан рассказывает Гамлету о цели похода военачальника – за куском польской земли. Все, кроме Гамлета, уходят. Гамлет воодушевлен и готов к отмщению. «О мысль моя, огнь ты должна кровавой быть, иль прах тебе цена!»</p>	
<p>Акт 4. Сцена 5. Эльсинор. Зала в замке.</p>	<p>Королева, Горацио, Офелия, король, придворный, Лаэрт, датчане</p>	<p>Входят королева, Горацио и первый дворянин. Первый дворянин рассказывает королеве о безумии Офелии. Горацио призывает королеву поговорить с ней. Первый дворянин уходит и возвращается с Офелией.</p>	

На вопросы королевы Офелия отвечает песнями.
В залу входит король.
Король просит присматривать Горацио за Офелией. Горацио покидает комнату.
Король рассказывает о тайно вернувшемся из Франции Лаэрте. Входит второй дворянин и приносит весть о том, что «молодой Лаэрт с толпой мятежной сметает стражу. Чернь идет за ним». Входит вооруженный Лаэрт, за ним датчане. Лаэрт просит последних удалиться, датчане уходят.
Лаэрт просит рассказать о смерти отца. Он угрожает тем, что возбудит народный бунт, если убийца его отца не будет наказан.
Клавдий клянется Лаэрту, что не повинен в смерти Полония. Возвращается Офелия.
Лаэрт, увидев помешательство Офелии, укрепляется в желании отомстить во что бы то ни стало.

Перед появлением Лаэрта шум мятежной толпы.
Безумие Офелии
освобождает ее от статусного мира Эльсинора. Ее новое состояние кардинально отличается от предыдущих состояний, в которых она пребывала ранее.

<p>Акт 4. Сцена 6. Другая комната в замке.</p>	<p>Горацио, слуга, матросы</p>	<p>Входят Горацио и слуга. Слуга сообщает о том, что у моряков есть письмо к нему. Слуга уходит, входят моряки. Моряки передают Горацио письмо от Гамлета. Гамлет сообщает, что попал в плен к пиратам, просит передать письмо королю и послепишет ему на помощь. Также сообщает о том, что Розенкранц и Гильденстерн продолжают путь в Англию, и Гамлету необходимо многое рассказать Горацио.</p>	
<p>Акт 4. Сцена 7. Другая комната в замке.</p>	<p>Король, Лаэрт, вестовой, королева</p>	<p>Входят король и Лаэрт. Король рассказывает о вине Гамлета в убийстве Полония и объясняет Лаэрту, почему не наказал его. Входит гонец с письмами. Гонец приносит два письма от Гамлета: одно королеве, другое королю. Гонец уходит. Король читает письмо принца, где узнает, что Гамлет высажен нами в его королевстве и просит об аудиенции.</p>	<p>Лаэрт является параллельно ситуации с Фонтинбрасом и с Гамлетом. Каждый из них является заложником своей мести. Лаэрт занимает промежуточное положение – об убийстве Полония известно всем, но не известен убийца.</p>

		<p>Лаэрт настаивает на том, чтобы Клавдий разрешил ему вернуться, поскольку готов выступить орудием мести. Они обсуждают план мести, при котором сыну Полония необходимо вызвать на бой Гамлета, одна рапира будет смочена ядом и для пущей уверенности отравлено вино в кубке, поданном принцу во время поединка. Входит королева. Королева приносит известия об утонувшей Офелии.</p>	<p>План мести связан с боем на рапирах, поскольку король знал о мастерстве фехтования Лаэрта и о жажде Гамлета сразиться с ним, чтобы помериться силами.</p> <p>Офелия – совершенная естественность, которую вписывают в рамки условностей Эльсинора. Она не жилец этой эпохи.</p>
<p>Акт 5. Сцена 1. Кладбище.</p>	<p>Два могильщика, Гамлет, Горацио, священник, Лаэрт, провожатые, король, королева, свита</p>	<p>Входят два могильщика с заступами. Они рассуждают о том, могут ли самоубийца быть погребена по церковным обрядам. «Не будь она знатная дама, ее бы не хоронили христианским погребением». Входят Гамлет и Горацио, они находят поодадь от могильщиков. Первый могильщик отправляет второго за шкаликом водки, и он уходит.</p>	

		<p>Гамлет видит, как один из могильщиков, выбрасывает череп из могилы. Принц вступает в разговор с первым могильщиком, пытается выяснить, для кого копают могилу. Гамлет выясняет, что выброшенный череп принадлежит придворному шуту Йорику. Гамлет размышляет о смерти и круговороте жизни и смерти. Входят священники и прочие с процессией, несут тело Офелии. Следом Лаэрт и провожающие, король, королева и их свита. В могилу опускают гроб с телом Офелии, королева бросает цветы. Лаэрт соскакивает в могилу, чтобы в последний раз обнять свою сестру. Гамлет выступает вперед:</p> <p>«Кто тот, чье горе Так выразительно; чья скорбь вызывает к блуждающим светилам, и они, Остановясь, внимают с изумленьем? Я, Гамлет Датчанин».</p>	<p>Символичное возникновение эпизода с черепом шута и воспоминаниями Гамлета о нем в контексте минувшей игры в безумие у наследника престола.</p>
--	--	--	---

		<p>Принц соскакивает также вмогилу следом за Лаэртом, который набрасывается на него.</p> <p>Король приказывает слугам их разнять. Приближенные их разнимают, и они выходят из могилы. Гамлет говорит о том, что любил Офелию не меньше, чем любил ее Лаэрт.</p> <p>Гамлет уходит. Король просит Горацио следовать за ним. Горацио уходит.</p> <p>Король просит брата Офелии быть терпеливым.</p>	
<p>Акт 5. Сцена 2. Зала в замке.</p>	<p>Гамлет, Горацио, Озрик, лорд, король, королева, Лаэрт, свита, слуги, Фортинбрас, английские послы и их свита</p>	<p>Входят Гамлет и Горацио. Гамлет рассказывает Горацио о письме Клавдия, как его переписал и попросил умертвить предателей. Принц благодарит небо, поскольку с ним была отцовская печать, с помощью которой подкинутый конверт с переписанным письмом остался неузнанным. Входит Озрик.</p>	

		<p>Озрик уведомляет принца, что король поставил на него крупный заклад. Гамлет соглашается на бой с Лаэртом. Озрик уходит. Входит вельможа и спрашивает, остался ли Гамлет при желании состояться с Лаэртом. Получает утвердительный ответ. Вельможа уходит. Гамлет сообщает Горацио, о нехорошем предчувствии. В залу входят король, королева, Лаэрт и вельможи, Озрик и другие приближенные с рапирами и рукавицами. Гамлет просит прощения у Лаэрта. Они готовятся к схватке. Король пьет за Гамлета и просит подать кубок принцу, он отказывается от вина. Идет схватка. В это время королева поднимает кубок за сына и выпивает отравленное вино. Лаэрт ранит Гамлета, затем в схватке происходит обмен рапирами, и Гамлет ранит Лаэрта.</p>	<p>Во время схватки на рапирах звучат трубы и раздаются пушечные выстрелы. Герой Эльсинора гибнут задолго до того, как яд попал в их кровь. Искра желания вспыхнула огнем похоти и испепелила совесть Гертруды, властолюбие разъяело душу Клавдия, карьеризм приговорил Гильденстерна и Розенкранца к казни, жажда возмездия превратила Лаэрта и Гамлета в убийц. Яд заканчивает эту историю, как ее и начинается. Гамлета призывает к смерти писклявая дудка, издающая комические звуки, являющаяся символом подобия человека «Эльсинора». Когда Гамлет произносит свои последние слова, вдали слышен марш и раздаются выстрелы.</p>
--	--	---	---

		<p>Королева понимает, что отравлена, падает и умирает. Лаэрт обвиняет в случившемся короля. Гамлет ранит Клавдия, король умирает. Лаэрт просит прощения у Гамлета и умирает. Перед смертью Гамлет просит Горацио поведать правду о случившемся всем. Горацио хочет последовать за принцем, допив отравленное вино, но Гамлет его останавливает и еще раз просит донести историю Гамлета до людей. Принц признает права Фортинбраса на датский престол и умирает. Входят Фортинбрас, английские послы и свита со знаменами. Горацио просит положить тела на виду у всех, готовый рассказать, как все произошло. Фортинбрас приказывает с честью похоронить Гамлета. Все уходят, унося тела.</p>	<p>Когда появляется Фортинбрас с послами и свитой, звучит барабанный бой. В заключение играет похоронный марш, затем раздается пушечный залп. В финале правителем Дании становится справедливый монарх, но в королевстве остается Озрик – собирательный образ обездушенных существ.</p>
--	--	--	---

Структурный разбор пьесы «Гамлет» Шекспира. Выполнила О. Минаева (2018)

Акт/сцена/ место действия	Действующие лица	Содержание	Выделяемые реплики	Звуки	Примечания
Акт 1. Сцена 1. Эльсинор. Площадка перед замком	<i>Франциско,</i> <i>Бернардо,</i> <i>Марцелл,</i> <i>Горацио,</i> <i>Призрак</i>	<i>Бернардо</i> пришел сменить на посту <i>Франциско</i> . <i>Марцелл</i> спрашивает у офицеров, стоящих на страже, являлся ли сегодня <i>Призрак</i> . Появляется <i>Призрак</i> . <i>Марцелл</i> просит <i>Горацио</i> обратиться к <i>Призраку</i> , ибо тот «книжник» (т. е. знающий латынь, закливания духов полагалось произносить по- латыни). <i>Горацио</i> обращается к <i>Призраку</i> , но он уходит, ничего не ответив.	<i>Горацио</i> : « <i>Чушь,</i> <i>чушь, не явится...</i> » <i>Бернардо</i> : « <i>Совсем</i> <i>такой, как был король</i> <i>покойный</i> ». <i>Горацио</i> : « <i>...Закли-</i> <i>наю, молви!</i> » <i>Горацио</i> : « <i>Я в этом</i> <i>вижу знак каких-то</i> <i>странных смут для</i> <i>государства</i> ».		Полночь. На улице «резкий холод». <u>Война</u> Призрак в доспе- хах (по преданию – к войне). <u>Предчувст-</u> <u>вия, предосте-</u> <u>режения,</u> <u>знаки и пр.</u>

		<p><i>Горацио</i> рассказывает о своих догадках: младший <i>Фортинбрас</i>, принц Норвежский, хочет вернуть земли, захваченные <i>Королем Гамлетом</i> у его отца в войне.</p> <p><i>Горацио</i> рассказывает о цепочке странных событий накануне смерти Юлия Цезаря.</p> <p>Возвращается <i>Призрак. Горацио</i> снова пытается заговорить с ним. Но поет пегух... <i>Горацио</i> приказывает <i>Марцеллу</i> задержать <i>Призрака</i>, но тот все равно уходит. <i>Горацио</i> клянется рассказать обо всем <i>Гамлету</i>, и просит согласия присутствующих.</p>	<p>Горацио: «... вот Чем вызваны приговоренья наши И эта наша стража, вот причина и торопи и шума в государстве».</p> <p>Горацио: «Такие же предвестья злых событий, Спешащие гонцами пред судьбой И возвецающие о грядущем...»</p> <p>Горацио о Призраке: «И вздрогнул он, как некто виноватый При грозном оклике...»</p>	<p>Поет пегух</p>	<p>Предвестник конца ночи и начала утра, когда темные силы утрачивают свою мощь.</p>
--	--	--	---	-------------------	--

<p>Акт 1. Сцена 2. Зал для приемов в замке.</p>	<p><i>Клавдий, Гертруда, Гамлет, Полоний, Лаэрт, Вольти- манд, Корнелий, вельможи.</i></p>	<p><i>Король</i> объявляет о своей свадьбе с <i>королевой</i>, несмотря на недавнюю кончину брата (<i>Король Гамлета</i>).</p>	<p>Король: «Хоть нашего возлюбленного брата Свежа кончина и пристало нам Несть боль в сердцах и всей державе нашей Нахмуриться одним челом печали, Однако разум поборол природу <...> Грустя на свадьбе, веселясь над гробом, Уравновесив радость и унынье...»</p>	<p>Трубы</p>	
		<p><i>Король</i> отправляет придворных с письмом к дяде Форгинбраса, чтобы тот остановил принца, желающего развязать войну.</p>	<p>Король: «...чтобы ты, мой Вольтиманд, и ты, Корнелий, Свезли посланье старому Норвежцу».</p>		
		<p>Затем <i>Король</i> обращается к <i>Лаэрту</i>, который что-то хотел сказать или спросить.</p>	<p>Лаэрт: «Дозвольте мне во Францию вернуться...»</p>		

		<p><i>Король</i> спрашивает разрешение у отца <i>Лаэрта Полония</i>, тот тоже просит позволения короля для отъезда сына.</p> <p><i>Король</i> говорит <i>Гамлету</i>, который все еще носит траур по умершему отцу, что пришло время «сбросить черные одежды».</p> <p><i>Гамлет</i> хочет вернуться в Виттенбергский университет, чтобы продолжить учебу, но <i>Король</i> и <i>Королева</i> очень просят его остаться в Дании.</p>	<p>Король: «Мой милый <i>Гамлет</i>, сбрось свой черный цвет <...> <i>Нельзя же день за днем, потупя взор, Почившего отца искать во прахе. То участь всех: все жившее умрет И сквозь природу в вечность перейдет».</i></p> <p>Гамлет: «Я не хочу того, что кажется <...> То, что во мне, правдивей, чем игра; А это все – наряд и мишура».</p> <p>Гамлет: «<i>Сударыня</i>, я вам во всем послушен».</p>		<p>Ненависть (Гамлета к королю)</p> <p>Подчинение родительской воле</p>
--	--	---	---	--	---

		<p>Все, кроме <i>Гамлета</i>, уходят. <i>Гамлет</i> рассуждает о происходящем, выказывая протест и ярое недовольство. Сравнивает двух братьев королей: Гамлет = Феб, Клавдий = сатир. Входят <i>Горацио</i>, <i>Марцелл</i> и <i>Бернардо</i>. <i>Горацио</i> говорит, что «плыл на похороны короля»... а получилось – «на свадьбу королевы».</p> <p><i>Горацио</i> рассказывает <i>Гамлету</i>, что видел <i>Призрака</i>: «...отец ваш, Вооруженный с ног до головы, Является и величавым шагом Проходит мимо». <i>Гамлет</i> обещает в эту ночь присоединиться к остальным.</p>	<p>Гамлет: «Каким докучным, тусклым и ненужным мне кажется все, что ни есть на свете!» Гамлет: «...Два месяца, как умер! <...> А через месяц <...> замужем за дядей, Который на отца похож не боле, Чем я на Геркулеса».</p> <p>Гамлет: «... От поминок Холодное пошло на брачный стол»</p> <p>Гамлет: «Сегодня буду с вами; Быть может, вновь придет он».</p> <p>Гамлет: «Дух <i>Гамлета</i> в доспехе! Дело плохо <...> Терпи, душа; зло встанет все равно, Хоть в недрах мира будь погребено».</p>	Трубы	Предчувствия
--	--	--	---	-------	--------------

<p>Акт 1. Сцена 3. Комната в доме Полония.</p>	<p><i>Лаэрт,</i> <i>Офелия.</i></p>	<p><i>Лаэрт</i> прощается с <i>сестрой</i>, говорит о несерьезных намерениях <i>Гамлета</i> по отношению к ней.</p>	<p><i>Лаэрт</i> о Гамлете: «Великие в желаниях не властны; Он в подданстве у своего рожденья <...> Страшись, Офелия, И хоронись в тылу своих желаний <...> Будь осторожна; робость – лучший друг; Враг есть и там, где никого вокруг».</p>		<p>Предостереже- ние, советы, наставления</p>
	<p><i>Полоний</i></p>	<p>Приходит <i>Полоний</i> и благословляет и напутствует <i>Лаэрта</i></p>	<p><i>Полоний:</i> «Держи подальше мысль от языка, А необдуманную мысль – от действий <...> Всем жалуй ухо, голос – лишь немногим: Сбирай все мненья, но свое храни <...> ... будь верен сам себе...»</p>		<p>Советы, наставле- ния</p>
		<p><i>Лаэрт</i> уходит, прося <i>Офелию</i> не забывать его слова.</p>			<p>Советы, наставле- ния</p>

		<p><i>Полоний спрашивает дочь о предмете их разговора – «... О Гамлете».</i></p> <p><i>Полоний говорит, что Гамлет не любит Офелию – это всего лишь «играющая кровь».</i></p>	<p>Полоний: «... эти вепшики, дочь, Которые сияют, но не греют И тухнут при своем возникновенье, Не принимай за пламя».</p> <p>Офелия: «Я буду вам послушна, господин, мой».</p>		<p>Подчинение родительской воле (но потом ее нарушение)</p>
Акт 1. Сцена 4. Площадка.	<i>Гамлет, Горацио, Марцелл</i>	<p><i>Гамлет, Горацио и Марцелл ждут появления Призрака.</i></p> <p>Вдруг они слышат какие-то звуки.</p> <p>Гамлет объясняет: «чуть он [король] опорожнит кубок с рейнским, Как гром литавр и труб разносит весть Об этом подвиге».</p> <p><i>Гамлет</i> говорит, что хоть и родился в этой стране, все равно не может привыкнуть к обычаям пить и гулять.</p>	<p>Гамлет: «Тупой разгул на запад и восток Позорит нас среди других народов...»</p> <p>«... крупица зла Все доброе проникнет подозренье И обесславит».</p>	<p>Трубные звуки и пушечный выстрел за сценой.</p>	<p>Полночь.</p> <p>«Воздух щиплетя: большой мороз»; «Жестокий и кусающийся воздух»</p>

		<p>Вдруг входит <i>Призрак</i> и своим появлением прерывает рассуждения <i>Гамлета</i>. <i>Гамлет</i> спрашивает у него, зачем он пришел.</p> <p>Но <i>Призрак</i> молчит и манит <i>Гамлета</i>. <i>Марцелл</i> и <i>Горацио</i> просят ни в коем случае не следовать за ним, но тот их не слушает. <i>Горацио</i> беспокоится за <i>Гамлета</i>, боится, что тот может сойти с ума («быть свергнутым в безумие»).</p> <p><i>Гамлет</i> завороченный и одержимый уходит вместе с <i>Призраком</i>. <i>Марцелл</i> и <i>Горацио</i> решаются идти за ними.</p>	<p>Гамлет: «Зачем твои схороненные кости Раздрали саван своей <...> Нам, шутам природы (о людях!) Скажи: зачем? К чему? И что нам делать?»</p> <p>Гамлет: «Мне жизнь моя дешевле, чем булавка...»</p> <p>Горацио: «Он одержим своим воображеньем»</p> <p>Марцелл: «Прогнило что-то в Датском государстве»</p> <p>Горацио: «Все м правит небо».</p>		
--	--	--	---	--	--

<p>Акт 1. Сцена 5. Другая часть площад- ки.</p>	<p><i>Призрак,</i> <i>Гамлет.</i></p>	<p><i>Призрак</i> сообщает <i>Гамлету</i>, что он – дух его отца, который вынужден скитаться по земле, пока не будут искуплены все его грехи. Он просит отомстить за его убийство. <i>Гамлет</i> готов к мести и просит <i>Призрака</i> назвать убийцу.</p> <p>Тот указывает на Клавдия и рассказывает, как все произошло: «<i>Когда я спал в саду,</i> <i>Как то обычно делал пополудни,</i> <i>Мой мирный час твой дядя подстерег И тихо мне в преддверия ушей Влил прокажающий настой...»</i></p>	<p>Призрак: «<i>Коль ты отца когда-нибудь любил... Отомсти за гнусное его убийство.</i>».</p> <p>Гамлет: «<i>Скажи скорей, чтоб я на крыльях быстрых, Как помысел, как страстные мечтанья, Помчался к мести.</i>».</p> <p>Призрак: «<i>Змей, поразивший твоего отца, Надел его венец.</i>».</p> <p>Призрак: «<i>Так я во сне от братственной руки Утратил жизнь, венец и королеву...»</i></p>		
---	---	--	---	--	--

		<p><i>Призрак</i> приказывает сыну: <i>«Не дай постели датских королей Стать ложе́м блуда и кровосмешенья <...> Не запятой себя, не улышляй На мать свою...»</i></p> <p><i>Призрак</i> уходит. <i>Горацио</i> и <i>Марцелл</i> находят <i>Гамлета</i> и пытаются узнать, что же произошло. <i>Гамлет</i> отказывается сообщать, что <i>«честный дух»</i> сказал, и просит друзей <i>«вовек не разглашать того, что было»</i>. <i>Гамлет</i> заставляет их поклониться на мече, и <i>Призрак</i> из-под земли четыре раза просит об этом же. <i>Горацио</i> и <i>Марцелл</i> клянутся.</p>	<p>Гамлет: «Век расшатался – и скверней всего, Что я рожден восстановить его!...»</p>	<p>Горацио и Марцелл (за сценой): «Принц, принц»</p>	
				<p>Призрак: «Клянитесь!»</p>	

<p>Акт 2. Сцена 1. Комната в доме Полония</p>	<p>Полоний, Рейнальдо, Офелия.</p>	<p>Полоний дает Рейнальдо деньги и письмо (к Лаэрту), просит проследить за ним, а главное – испытать его.</p>	<p>Полоний: «... Что сын мой и м известен, вникни ближе, Но так, чтоб это не было распросом; Прикинься, будто с ним знаком немного <...> представь его грехи Так, чтоб они казались вольнолюбством <...> Приманка лжи поймала карпа правды <...> Его привычки сам понаблюдай»</p>		<p>Полоний не доверяет даже собственному сыну.</p>
		<p>Рейнальдо уходит, приходит Офелия. Она рассказывает отцу, что к ней приходил обезумевший Гамлет. Полоний уверен, что он сошел с ума от любви к его дочери, и решает все рассказать Королю.</p>	<p>Офелия: «Принц Гамлет – в незастегнутом камзоле, Без шляпы, в неподвязанных чулках, <...> бледней сорочки И с видом до того плачевным, словно Он был из ада выпущен на волю Вещать об ужасах – вошел ко мне...»</p>		

<p>Акт 2. Сцена 2. Зала в замке</p>	<p><i>Король, Королева, Розенкранц, Гильден- стерн, Вольти- манд, Корнелий</i></p>	<p><i>Король просит (прибывших в Эльсинор школьных товарищей Гамлета) Розенкранца и Гильденстерна задержаться при дворе и узнать, что случилось с Гамлетом. Розенкранц и Гильденстерн соглашаются.</i></p> <p><i>Приходит Полоний и сообщает, что «нашел источник умоиступленья принца», но пока не называет его. Королева уверена, что всему виной смерть отца Гамлета и ее с Клавдием поспешный брак...</i></p>	<p><i>Король: «в нем точно И внутренний и внешний человек Не сходен с прежним <...> Нет ли Чего сокрытого, чем он подавлен И что, узнав, мы властны исцелить»</i></p>	
---	--	---	---	--

		<p><i>Вольтиман</i> приносит <i>Королю</i> весть от норвежского короля.</p> <p><i>Король</i> требует от <i>Полония</i> рассказать о своих догадках по поводу безумия <i>Гамлета</i>. Тот читает письмо <i>Гамлета</i> <i>Офелии</i>.</p> <p><i>Полоний</i> предлагает спровоцировать <i>Гамлета</i> и узнать, любит ли он <i>Офелию</i> и от этого ли сошел с ума? Решает послать к нему для этого свою дочь и проследить за ними.</p>	<p>Вольтиман: «... Дал дяде клятву никогда на ваше Величество не подымать оружья. На радостях старик ему назначил Три тысячи червонцев ежегодно И разрешил употребить солдат, Уже им снаряженных, против Польши...»</p>		
--	--	--	--	--	--

		<p>Входит <i>Гамлет</i>, что-то читая, <i>Полоний</i> просит короля и королеву удалиться.</p> <p><i>Полоний</i> уходит.</p> <p>Входят <i>Розенкранц</i> и <i>Гильденстерн</i>.</p> <p><i>Гамлет</i> допытывается о причине их приезда, не верит, что они просто так решили посетить «тюрьму» (т. е. Данию). <i>Р.</i> и <i>Г.</i> пытаются обмануть <i>Гамлета</i>, но тот не верит.</p>	<p>Полоний: «Что вы читаете, принц?»</p> <p>Гамлет: «Слова, слова, слова». <...></p> <p>Полоний (в сторону): «Хоть это и безумие, но в нем есть последовательность. – Не хотите ли уйти из этого воздуха, принц?»</p> <p>Гамлет: «В могилу <...> Нет ничего, <...>, с чем бы я охотнее расстался; разве что с моею жизнью <...>».</p> <p>Розенкранц: «... это ваши честолюбие делает ее тюрьмою; она слишком тесна для вашего духа».</p> <p>Гамлет: «Я знаю, добрые король и королева за вами послали».</p> <p>«... я утратил свою веселость, забросил все привычные занятия <...></p>		<p><i>Гамлет</i> шутит и почти издевается над <i>Полонием</i></p>
--	--	--	--	--	---

		<p><i>Р. и Г. признаются. Гамлет открывается им.</i></p> <p><i>Р. и Г. смеются, и сообщают Гамлету, что к нему едут актеры предложить свои услуги.</i></p> <p><i>Гамлет</i> хочет уличить короля с помощью сыгранной актерами пьесы.</p> <p><i>Полоний</i> представляет актеров как «лучших в мире». <i>Гамлет</i> просит их сыграть «Убийство Гонзаго» с монологом, который сам Гамлет придумает. Таким образом он хочет вывести короля на чистую воду.</p>	<p><i>Гамлет: «Его величеству я воздам должное...»</i></p> <p><i>Гамлет: «Вот и актеры».</i></p> <p><i>Гамлет: «... я слышал, Что иногда преступники в театре</i> <i>Бывали под воздействием игры</i> <i>Так глубоко потрясены, что тут же</i> <i>Свои провозглашали злодеянья...»</i></p> <p><i>«Зрелище – петля, Чтоб заарканить совесть короля»</i></p>	Трубы	
--	--	--	--	-------	--

*Гамлет (о себе): «А я,
Тупой и вялодушный
дурень, мямлю,
Как ротозей, своей
же правде чуждый,
И ничего сказать не
в силах; даже
За короля, чья жизнь
и достоянье
Так гнусно сгублены.
Или я трус?
Кто скажет мне:
«подлец»?
<...>
Блудливый,
вероломный, злой
подлец!
О, мщенье!
Ну и осел же я!
<...>
Влекомый к мести
небом и геенной,
Как шлюха, отвожу
словами душу
И упрямлюсь в
ругани, как баба,
Как судомойка!»*

<p>Акт 3. Сцена 1. Комната в замке</p>	<p>Король, Королева, Полоний, Офелия, Розенкранц, Гильден- стерн, Гамлет.</p>	<p>Розенкранц и Гильденстерн пересказывают разговор с Гамлетом. Полоний посвящает Офелию в свой план (провокация Гамлета).</p> <p>Офелия одна. Входит Гамлет, монолог «Быть или не быть...»</p> <p>Гамлет жестко и жестоко ведет диалог с Офелией. Четырежды говорит ей о том, чтобы она шла в монастырь. Гамлет уходит.</p>	<p>Полоний: «Уединенье. В этом все мы грешны, – Доказано, что набожным лицом И постным видом мы и черта можем Обсахарить».</p> <p>Король (в сторону): «это слишком верно! Как больно мне по совести хлестнул он! Щека блудницы в наводных румянах Не так мерзка под живой красотой, Как мой поступок под раскраской слов».</p> <p>О, тягостное время! Гамлет: «Я вас любил когда-то <...> я не любил вас <...> (о себе) лучше бы меня мать не родила горд, мстительен, честолюбив; к моим услугам столько прегрешений...»</p>	<p>Признается сам себе в совершенном преступлении.</p>
--	---	--	--	--

		<p><i>Король</i> уверен, что <i>Гамлет</i> опасен и его необходимо отравить (сослать) в Англию собирать дань. <i>Полоний</i> стоит на своем: <i>Гамлет</i> обезумел от любви к <i>Офелии</i>. Он хочет, чтобы <i>Королева</i> поговорила с сыном, а он подслушал бы.</p>	<p>Офелия: «О, что за гордый ум сражен! Вельможи, Бойца, ученого – взор, меч, язык; Цвет и надежда радостной державы, Чекан изящества, зерцало вкуса, Пример примерных – пал, пал до конца!»</p> <p>Король: «Да, нет спора. Безумье сильных требует надзора».</p>		
<p>Акт 3. Сцена 2. Зала в замке</p>	<p>Гамлет, Актеры, Розенкранц, Гильден- стерн,</p>	<p><i>Гамлет</i> беседует с актерами, зовет <i>Гораццо</i> и посвящает его в свой план разоблачения <i>Короля</i>.</p>	<p>Гамлет: «Все разуменцем души следи за дядей...» «Они идут, мне надо быть безумным...»</p>		<p>Гамлет дает актерам советы, актуальные поныне.</p>

	<p>Полоний, Король, Королева, Офелия.</p>	<p>Входят <i>Король, Королева, Полоний, Офелия, Розенкранц, Гильденстерн</i> и другие приближенные вместе со стражей, несущей факелы.</p> <p>Перед началом представления <i>Гамлет</i> флиртует с <i>Офелией</i> (позволяя себе лишнее).</p> <p>Начинается пантомима. <i>Гамлет</i> периодически прерывает актеров.</p> <p>Пьеса «Мышеловка»:</p> <p>Пролог, затем <i>Актер-король</i> и <i>Актер-королева</i>.</p>		<p>Датский марш. Трубы.</p> <p>Играют гобой.</p>	<p>«... назначение лицейства <...> держать как бы зеркало перед природой...»</p> <p><i>Гамлет</i> снова шутит над <i>Полонием</i></p>
--	---	--	--	--	---

		<p>Актер-королева: «Тех, кто в замужество вступает вновь, Влечет одна корысть, а не любовь; И мертвого я умерщвлю опять, Когда другому дам себя обнять».</p> <p>Актер-король: «Я верю, да, так мыслишь ты сейчас, Но замыслы недолговечны в нас. Подвластны нашей памяти они: Могуче их рожденье, хрупки дни...»</p> <p>Актер-королева обещает не выходить замуж снова.</p> <p>Горацио сообщает Гамлету: после слов об отравлении Короля в ужасном волнении вскакивает с места и уходит.</p>	<p>Актер-королева: <i>«Ведь в женщине любовь и страх равны: Их вовсе нет, или они сильны. Мою любовь ты знаешь с юных дней; Так вот и страх мой соразмерен с ней. Растет любовь, растет и страх в крови; Где много страха, много и любви».</i></p> <p>Гамлет: <i>«Вашего величества и нас, у которых душа чиста, это не касается»</i> (сарказм).</p> <p>Король: <i>«Дайте сюда огня. – Уйдем!»</i> Все: <i>«Огня, огня, огня!»</i></p>	<p>Возможно, это относится и к Офелии.</p>
--	--	--	--	--

		<p><i>Розенкранц</i> возвращается и сообщает <i>Гамлету</i> о плохом самочувствии <i>Короля</i>, а также передает просьбу <i>Королевы</i> прийти к ней.</p> <p><i>Гамлет</i> говорит своим «товарищам», что они не могут играть и повелевать им и его чувствами.</p> <p>Возвращается <i>Полоний</i> и тоже сообщает <i>Гамлету</i>, что <i>Королева</i> ждет его.</p>	<p>Розенкранц: «Она желает поговорить с вами у себя в комнате. Прежде чем вы пойдете ко сну».</p> <p>Гамлет: «Вот видите, что за негодную вещь вы из меня делаете? На мне вы готовы играть <...> Назовите меня каким угодно инструментом, – вы хоть и можете меня терзать, но играть на мне вы не можете».</p> <p>Гамлет: «Я буду с ней жесток, но я не изверг; Пусть речь грозит кинжалом, не рука; Язык и дух да будут лицемерны; Хоть на словах я причину ей боль, Дать скрепу им, о сердце, не дозволя!»</p>	<p>Звуки флейты</p>	
--	--	---	---	---------------------	--

<p>Акт 3. Сцена 3. Комната в замке</p>	<p>Король, Розенкранц, Гильден- стерн.</p>	<p><i>Король</i> говорит <i>Р.</i> и <i>Г.</i>, что хочет сослать <i>Гамлета</i> в Англию. <i>Входит Полоний</i> и сообщает <i>Королю</i>, что <i>Гамлет</i> уже отправился к <i>Королеве</i>, и он (<i>Полоний</i>) спрячется за ковром, чтобы все слышать.</p> <p><i>Король</i> остаётся один. Он признаётся в убийстве брата; понимает, что на небесах он будет наказан. Он молится. Все это видит и слышит <i>Гамлет</i>, но решает повременить с мстью и убить <i>Короля</i>, когда тот будет «в грехе», а не в молитве.</p> <p><i>Король</i> хочет покаяться, но не может.</p>	<p>Король: «<i>Пора связать страшилище, что бродит так неосторожно</i>».</p> <p>Король: «<i>О, мерзок грех мой, к небу он смердит; На нем старейшее из всех проклятий – Братоубийство!</i>»</p> <p>Король: <i>Слова летят. Мысль остаётся тут; Слова без мысли к небу не дойдут.</i></p>		
--	--	--	---	--	--

<p>Акт 3. Сцена 4. Комната Королевы</p>	<p>Королева, Полоний, Гамлет.</p>	<p><i>Полоний</i> спешит предупредить <i>Королеву</i>: сейчас придет <i>Гамлет</i>, просит ее «быть с ним построже». Слыша голос <i>Гамлета</i>, <i>Полоний</i> прячется за ковром. <i>Гамлет</i> пришел обвинить <i>королеву</i>.</p>	<p>Королева: <i>Так пусть же с вами говорят другие.</i></p> <p>Гамлет: <i>Нет, сядьте; вы отсюда не уйдете, Пока я в зеркале не покажу вам Все сокрушительнее, что в вас есть.</i></p> <p>Королева: <i>Что хочешь ты? Меня убить ты хочешь? О, помогите!</i></p> <p>Полоний <i>(за ковром):</i> <i>Эй, люди! Помогите, помогите!</i></p>	<p>Гамлет (за сценой): «Мать, мать, мать!»</p>	
---	---	--	--	--	--

		<p><i>Гамлет</i> ничуть не сожалеет о совершенном убийстве.</p> <p>Сравнивая портреты братьев: Гамлета и Клавдия, <i>принц</i> не может понять, как <i>Королева</i> могла выйти замуж за <i>Клавдия</i>.</p> <p><i>Гамлет</i> (об отце): «Чело Зевеса; кудри Аполлона; Взор, как у Марса, – властная гроза; Осанкою – то сам гонец Меркурий На небом лобызаемой скале; Поистине такое сочтанье, Где каждый бог вдавил свою печать, Чтоб дать вселенной образ человека».</p>	<p>Гамлет: <i>Ты жалкий, светливый шут, прощай!</i></p> <p>Королева: <i>О, довольно, Гамлет: Ты мне глаза направил прямо в душу, И в ней я вижу столько черных пятен, Что их ничем не вывести.</i></p>		
--	--	--	--	--	--

		<p><i>Гамлет (о Клавдии)</i> Убийца и холоп; Смерд, мельче в двадцать раз одной десятой Того, кто был вам мужем; шут на троне; Вор, своровавший власть и государство, Стянувший драгоценную корону И снувший ее в карман! <...> Король из пестрых тряпок...»</p>	<p><i>Гамлет:</i> Мать, умоляю, Не умайте душу льстивой мзью, Что это бред мой, а не ваш позор; <...></p>	<p>Призрак: «Воображенья мощно в тех, кто слаб»</p>
--	--	--	---	--

		«(указывает на Полония) <i>То я скорблю; но небеса велели, Им покарав меня и мной его, Чтобы я стал бичом их и слугою</i> ». Он просит сказать <i>Королю</i> , что <i>Гамлет</i> не безумен, а просто хитер. <i>Гамлет</i> рассказывает <i>Королеве</i> , что собираются сделать <i>Розенкранц</i> и <i>Гильденстерн</i> , и что он решил их обхитрить. <i>Гамлет</i> уходит, волоча за собой тело <i>Полония</i> .	<i>И с лучшейю живите в чистоте. Покойной ночи; но не спите с дядей. Раз нет ее, займите добродетель. <...> Из жалости я должен быть жесток</i>	
Акт 4. Сцена 1. Зала в замке	Король, Королева, Розенкранц, Гильден- стерн.	<i>Королева</i> рассказывает о случившемся <i>королю</i> . Он решает не предавать дело огласке, чтобы не обвинили их.	Гамлет: <i>Готовят письма; два моих собрата, Которым я, как двум гадюкам, верю, Везут приказ; они должны расчистить Дорогу к западне.</i>	

Акт 4. Сцена 2. Другая зала в замке	Гамлет, Розенкранц, Гильден- стерн.	<i>Розенкранц и Гильденстерн</i> пытаются выведать у <i>Гамлета</i> , куда тот спрятал тело <i>Полония</i> , но он отказывается говорить. <i>Гамлет</i> оскорбляет своих «друзей»; говорит им, что <i>Король</i> просто использует их и скоро устранил за ненадобностью.	<i>Король</i> просит <i>Р.</i> и <i>Г.</i> поговорить с <i>Гамлетом</i> , а тело <i>Полония</i> отнести в часовню.		
Акт 4. Сцена 3. Другая комната в замке	Король, Розенкранц, Гильден- стерн.	<i>Розенкранц</i> сообщает <i>Королю</i> , что им не удалось узнать у принца, где спрятано тело <i>Полония</i> . <i>Король</i> приказывает слугам искать тело. Входит <i>Гамлет</i> .			

		<p><i>Король</i> говорит, что <i>Гамлету</i> необходимо скрыться в Англии. Прощаясь с <i>Королем</i>, <i>Гамлет</i> называет его «матерью».</p>	<p>Король: Прощайте, дорогая мать. Король: Твой любящий отец, <i>Гамлет</i>.</p> <p>Гамлет: <...> отец и мать – муж и жена; муж и жена – единая плоть, и поэтому – моя мать. – Едем! В Англию!</p> <p>Король: <i>Когда мою любовь ты чтишь. Британец, –</i> <...> <i>Наш царственный приказ, тот, что содержит, Как это возвещается в письме, Смерть Гамлета.</i></p>		
<p>Акт 4. Сцена 4. Равнина в Дании</p>	<p>Фортинбрас, Капитан, Солдаты, Гамлет.</p>	<p><i>Фортинбрас</i> идет войной на Польшу через Данию. Они встречают <i>Гамлета</i> и говорят, что хотят взять «клочок земли, который только и богат названьем».</p>			

		<p><i>Гамлет (монолог):</i> Как все кругом меня избличает И вялую мою торопит мечь! Что человек, когда он занят только Сном и едой? Животное, не больше. <...> а как же я, Я, чей отец убит, чья мать в позоре, Чей разум и чья кровь возмущены, Стою и сплю, взирая со стыдом, Как смерть вот-вот поглотит двадцать тысяч, Что ради прихоти и вздорной славы Идут в могилу, как в постель, сражаться За место, где не развернуться всем. Где даже негде схоронить убитых? О мысль моя, отныне ты должна Кровавой быть, иль прах тебе цена!</p>		
--	--	--	--	--

<p>Акт 4. Сцена 5. Зала в замке</p>	<p>Королева, Горацио, Первый дворянин, Офелия, Король.</p>	<p><i>Первый дворянин</i> сообщает <i>Королеве</i>, что какая-то безумная хочет с ней поговорить. <i>Входит Офелия</i> и поет песни.</p>	<p>Офелия: <i>Ах, он умер, госпожа, Он – холодный прах; В головах зеленый дерн, Камешек в ногах</i> <...> <i>Саван бел, как горный снег...</i> <...> <i>Заутра Валентинов день, И с утренним лучом Я Валентиною твоей Жду под твоим окном. Он встал на зов, был вмиг готов, Затворы с двери снял; Впустил к себе он деву в дом, Не деву отпустил.</i></p>		
		<p>Король: <i>Ах, Гертруда, беды, Когда идут, идут не в одиночку, А толпами.</i></p>			

		<p><i>Король</i> говорит <i>Королеве</i>, что из Франции тайно вернулся <i>Лаэрт</i>. Он опасается, что их начнут подозревать в смерти <i>Полония</i>. Приходит <i>второй</i> <i>дворянин</i> и сообщает: «<i>Лаэрт</i> с толпой <i>мятежной</i> <i>Сметает стражу</i>. <i>Чернь идет за ним</i>».</p>	<p>Королева (своему народу): <i>Визжат и рады,</i> <i>сбившись со следа!</i> <i>Назад, дрянные</i> <i>датские собаки!</i></p>	<p>Шум за сценой</p>	
	<p><i>Лаэрт</i> пришел мстить и узнать, где спрятано тело отца. Он обвиняет <i>Короля</i>, но тот пытается убедить его в своей невинности. Возвращается <i>Офелия</i>. <i>Лаэрт</i> потрясен ее безумием.</p>	<p>Лаэрт: <i>И будь что будет;</i> <i>лишь бы за отца</i> <i>Отмстить как</i> <i>должно.</i></p>	<p>Офелия (поет): «Он лежал в гробу с открытым лицом; <i>Веселей, веселей,</i> <i>веселее; И пролито</i> <i>много слез по нем</i>». <i>Прощай, мой голубь!</i></p>	<p>Шум за сценой</p>	

		<p><i>Офелия</i> принесла для всех различные травы:</p> <p>«Вот розмарин, это для воспоминания; прошу вас, милый, помните; а вот тройцын цвет, это для дум. <...></p> <p>Вот укроп для вас и голубки; вот рута для вас; и для меня тоже; ее зовут травой благодати, воскресной травой; о, вы должны носить вашу руту с отличием. Вот маргаритка; я бы вам дала фиалок, но они все увяли, когда умер мой отец; говорят, он умер хорошо».</p> <p><i>Король Лаэрту:</i> «Сбери мудрейших из своих друзей, И пусть они рассудят нас с тобою».</p>	<p>Лаэрт: <i>Будь ты в рассудке и зови к отмищенью, Ты тронула бы меньше.</i> <...> <i>Бред полноценней смысла</i></p>	<p>Цветы Офелии Фенхель и водосбор – для Клавдия, рута и маргаритки – для Гертруды</p>
--	--	---	---	---

<p>Акт 4. Сцена 6. Другая комната в замке</p>	<p>Горацио, Слуга.</p>	<p>К Горацио приходят <i>матросы</i> с письмом. Письмо Гамлета: «Горацио, когда ты это прочтешь, устрой этим людям доступ к королю; у них есть письма к нему. Мы и двух дней не пробыли в море, как за нами погнался весьма воинственно снаряженный пират. <...> мы поневоле облеклись храбростью, и во время схватки я перескочил к ним: в тот же миг они отвалили от нашего судна; таким образом, я один очутился у них в плену. Они обошлись со мною, как милосердные разбойники; <...></p>	<p>Горацио: <i>«Не знаю, кто бы мог на целом свете Прислать мне вдруг привет, как не принца Гамлет».</i></p>		
---	----------------------------	--	---	--	--

		<p>Позаботься, чтобы король получил письма, которые я послал <...>. Мне надо сказать тебе на ухо слова, от которых ты онемешь <...> Эти добрые люди доставят тебя туда, где я сейчас. Розенкранц, и Гильденстерн держат путь в Англию; про них я тебе многое должен рассказать. <...>».</p>			
<p>Акт 4. Сцена 7. Другая комната в замке</p>	<p>Король, Лаэрт.</p>	<p><i>Король</i> говорит <i>Лаэрту</i>, что беспокоится о <i>Королеве</i> и боится гнева толпы, которая проникнута любовью к <i>Гамлету</i>. <i>Король</i> читает принесенное гонцом письмо от <i>Гамлета</i>: «Высокодержавный! Да будет вам известно</p>			

		<p>что я высажен нагим в вашем королевстве. Завтра <...> испросив на то ваше согласие, я изложу обстоятельства моего внезапного и еще более странного возвращения».</p> <p><i>Король</i> предлагает <i>Лаэрту</i>, способ отомстить <i>Гамлету</i>. Он хочет сыграть на чувствах Гамлета. Убить Гамлета на поединке отравленным клинком или отравить вином.</p>	<p>Король: «Я его толкну На подвиг, в мыслях у меня созревший, В которм он, наверно, падет; <...> Такую зависть в Гамлете разлил, Что он лишь одного просил и жаждал: Чтоб ты вернулся и сразился с ним».</p>		<p>Король: И благость, доросля до полноты, От изобилья гибнет...</p>
		<p>Входит <i>Королева</i> и сообщает <i>Лаэрту</i>, что <i>Офелия</i> утонула. Она хотела развесить венки по ветвям деревьев, но сук, на которм стояла, сломался. <i>Лаэрт</i> готов отомстить.</p>	<p>Королева: «Есть ива над потоком, что склоняет Седые листья к зеркалу волны; Туда она пришла, сплетя в гирлянды Крапиву, лютик, ирис, орхидеи».</p>	Шум	

<p>Акт 5. Сцена 1. Кладбище</p>	<p>Два могильши- ка с заступа- ми и прочим.</p>	<p><i>Могильщики</i> роют могилу и обсуждают, можно ли хоронить Офелию по христианскому обычаю (ибо она самоубийца). Они рассуждают о жизни и смерти, о том, что могильщики строят самые прочные дома, которые простоят до Судного дня.</p>	<p>Один из могильщиков выбрасывает найденный череп. Подошедший <i>Гамлет</i> спрашивает, чей он. <i>Гамлет</i> рассуждает о том, что после смерти равны все. <i>Гамлет</i> еще не знает, что это могила для Офелии, а могильщики не знают, с кем разговаривают.</p>	<p>Второй могильщик: «Не будь она знатная дама, ее бы не хоронили христианским погребением».</p> <p>Первый могильщик: «... жаль, что знатные люди имеют на этом свете больше власти топиться и вешаться».</p> <p>Горацио: «Привычка превратила это для него в самое простое дело».</p> <p>Гамлет: «Увы, бедный Йорик! Я знал его, Горацио; человек бесконечно остроумный, чудеснейший выдумщик; он тысячу раз носил меня на спине; а теперь – как отратительно мне это себе представить!».</p>	<p>Второй могильщик копает и поет</p>
---	---	---	---	--	---

		<p>Появляются священники с процессией; тело <i>Офелии</i>, следом <i>Лаэрт</i>, <i>Король</i>, <i>Королева</i>, их свита и прочие.</p> <p><i>Лаэрт</i>: «Опускайте гроб. И пусть из этой непорочной плоти Взрастут фиалки!»</p> <p><i>Гамлет</i> понимает, что хоронят <i>Офелию</i>.</p> <p><i>Лаэрт</i> соскакивает в могилу сестры, за ним – <i>Гамлет</i>, спрашивая у <i>Лаэрта</i>, кто он такой. <i>Лаэрт</i> схватывается с ним. Их разнимают.</p> <p><i>Гамлет</i> говорит, что любил <i>Офелию</i>.</p> <p><i>Король</i> решает выждать и устранить <i>Гамлета</i> другим способом.</p>	<p>Гамлет: <i>«Кого хоронят? И так не по обряду? Видно, тот, Кого несут, отчаянной рукой Сам жизнь свою разрушил; кто-то знатный».</i></p> <p>Гамлет: <i>«Ее любил я; сорок тысяч братьев Всею множеством своей любви со мною Не уравнились бы. – Что для нее Ты сделаешь?»</i></p>		<p>Цветы для Офелии</p>
--	--	---	--	--	--------------------------------

<p>Акт 5. Сцена 2. Зала в замке</p>	<p>Гамлет, Горацио, Озрик, Король, Королева, Лаэрт, Вельможа.</p>	<p><i>Гамлет</i> рассказывает <i>Горацио</i>, как все было как самым деле: он украл у <i>Р.</i> и <i>Г.</i> письмо, в котором был приказ убить <i>Гамлета</i>, как только тот прибудет в Англию. Он переписывает письмо: теперь на смерть обречены <i>Розенранц</i> и <i>Гильденстерн</i>. <i>Гамлет</i> ничуть не сожалеет о содеянном. Он говорит <i>Горацио</i>, что видит схожесть свою с <i>Лаэртом</i>.</p>	<p><i>Гамлет:</i> «Что я с <i>Лаэртом</i> позабыл себя; В моей судьбе я вижу отражение <i>Его</i> судьбы; я буду с ним мириться; Но, право же, своим кичливым горем Меня взбесил он».</p>		
		<p>Входит <i>Озрик</i> с поручением от <i>Короля</i>. Он говорит о достоинствах <i>Лаэрта</i>, провоцируя таким образом <i>Гамлета</i>.</p>	<p><i>Озрик</i> «Вы не лишены осведомленности о том, каково совершенство <i>Лаэрта</i>».</p>		

		<p>Озрик: «Король, мой принц, поспорил, что в двенадцать ваших схваток с ним он не опередит вас больше, чем на три удара; он ставит двенадцать против девяти; и может последовать немедленное состязание, если ваше высочество соизволит дать ответ».</p> <p>Озрик уходит, появляется Вельможа и спрашивает, готов ли Гамлет к бою.</p> <p>Горацио боится, что Гамлет «проиграет этот zakład».</p> <p>Гамлета мучает предчувствие.</p>	<p>Гамлет: «... Я для него выиграю <...> <i>Таким вот образом, как и многие другие из этой же стаи, которых, я знаю, обожает наш пустой век».</i></p>		<p>Озрик: «Очень жарко».</p> <p>Гамлет: «Очень холодно: ветер с севера».</p> <p>Озрик: «Действительно, мой принц, скорее холодно».</p> <p style="text-align: right;">предчувствие</p>
--	--	--	---	--	---

		<p>Входят <i>Король, Королева, Лаэрт</i> и <i>вельможи</i>; <i>Озрик</i> и другие приближенные с рапирами и рукавицами. Стол, кувшины с вином. <i>Король</i> кладет руку <i>Лаэрта</i> в руку <i>Гамлета</i>.</p> <p><i>Гамлет</i> и <i>Лаэрт</i> готовятся к бою. <i>Король</i> просит поставить на стол вино, и когда <i>Гамлет</i> нанесет удар, который должен будет поднять за него кубок, «... и пусть литавра говорит трубе...». <i>Лаэрт</i> и <i>Гамлет</i> бьются.</p> <p><i>Король</i> приказывает подать кубок <i>принцу</i>, но тот отказывается.</p>	<p>Гамлет: «Гамлет чист, Но кто же действует? Его безумье. Раз так, он сам из тех, кто оскорблен; Сам бедный Гамлет во вражде с безумьем».</p>	<p>Звуки труб и пушечные выстрелы за сценой.</p>	
--	--	--	---	--	--

			<p>Отравленное вино пьет <i>Королева</i>, не слыша предостережения <i>Короля</i>.</p> <p><i>Лаэрт</i> ранит <i>Гамлет</i>; затем в схватке они меняются рапирами, и <i>Гамлет</i> ранит <i>Лаэрта</i>.</p> <p><i>Королева</i> признается, что выпила отравленное вино, и умирает.</p> <p><i>Лаэрт</i> признается <i>Гамлету</i>, что тот убит отравленным клинком, обвиняет во всем <i>Короля</i>. Гамлет этим же клинком поражает и <i>Короля</i>.</p> <p>Умирает <i>Король</i>.</p> <p>Умирает <i>Лаэрт</i>.</p>	

		<p>Умирая, <i>Гамлет</i> просит <i>Горацио</i> рассказать эту историю народу, ничего не тая. <i>Горацио</i> хочет последовать за другом, но потом соглашается с его волей. <i>Гамлет</i> убеждает <i>Горацио</i> остаться в живых и «поведачь его повесть». <i>Гамлет</i> умирает.</p> <p>Входят <i>Фортинбрас</i> и английские послы, с барабанным боем, знаменами, и свита. <i>Первый посол</i> сообщает <i>Горацио</i> о выполненном приказе <i>Гамлета</i>: <i>Розенкранц</i> и <i>Гильденстерн</i> мертвы.</p>	<p>Гамлет: «<i>Горацио, я гибну; Ты жив; поведай правду обо мне Неутоленным</i>».</p> <p>Озрик: <i>То юный Фортинбрас пришел из Польши С победою и этот залл дает В честь английских послов.</i></p>	<p>Марш вдали и выстрелы за сценой</p> <p>Все ближе барабанный бой. Слышен марш за сценой</p>	
--	--	---	--	---	--

		<p>Фортиnbrас: «Пусть Гамлета поднимут на помост, Как воина, четыре капитана; Будь призван он, пример бы он явил Высокоцарственный; и в час отхода Пусть музыка и бранные обряды Гремят о нем. – Возьмите прочь тела. – Подобный вид Пристоен в поле, здесь он тяготит. – Войскам открыть пальбу».</p>	<p>Гораццо: «...Пусть на помост высокий Положат трупы на виду у всех; И я скажу незнающему свету, Как все произошло; то будет повесть Бесчеловечных и кровавых дел, Случайных кар, негаданных убийств, Смертей, в нужде подстроенных лукавством, И, наконец, коварных козней, павших На головы зачинщиков. Все это Я изложу вам».</p>	<p>Похорон- ный марш. Все уходят, унося тела, после чего раздается пушечный залп.</p>	
--	--	--	--	--	--

ЛИТЕРАТУРА

Основной список

1. *Вайсфельд И.* Мастерство кинодраматурга. М., 1961.
2. *Вартанов Ан.* Прямые и косвенные пути разработки сюжета // Вопросы кинодраматургии: Сб. статей. М., 1962. Вып. 4 / Под ред. И. В. Вайсфельда.
3. *Васильков И.* Искусство кинопопуляризации. М., 1982.
4. *Васильков И.* Объективное и субъективное в научно-популярном сценарии и фильме. М., 1969.
5. *Гинзбург С.* Знак и образ в киноискусстве // Проблемы современного кино: Сб. статей. М., 1976.
6. *Дёмин В.* Первое лицо: Художник и экранные искусства. М., 1977.
7. *Дёмин В.* Фильм без интриги. М., 1966.
8. *Добродеев Б.* Время, которое всегда с нами // Библиотека кинодраматургии. М., 1973.
9. *Довженко А.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1967–1969.
10. *Дробашенко С.* Феномен достоверности: Очерки теории документального фильма. М., 1972.
11. *Дубровский Э.* Драматургия неигрового кино. М., 1989.
12. *Евтеева И.* Взаимодействие киновидов. СПб., 2011.
13. *Евтеева И.* Изо-вербальное повествование в отечественной анимации (1960–1970-е гг.) // Проблемы киноповествования. СПб., 2010.
14. *Евтеева И.* Компьютерная анимация: За или против // Киноискусство и кинозрелище: Сб. статей: В 2 ч. / Ред.-сост. А. Л. Казин. Ч. 1: Искусство как зрелище. СПб., 2011.
15. *Евтеева И.* Особенности авторской отечественной анимации. Ч. 1 // Временник Зубовского института. 2014. 1 (12).
16. *Жанры кино:* Сб. статей / Отв. ред. В. И. Фомин. М., 1979.
17. *Занусси К., Жебровский Э.* Телевизионные киноновеллы. М., 1978.
18. *Козинцев Г.* Гамлет, принц датский: Камень, железо, и огонь // Козинцев Г. Собр. соч.: В 5 т. Л., 1983. Т. 3.
19. *Крючечников Н.* Сюжет и композиция фильма. М., 1976.
20. *Лотман Ю.* Анализ поэтического текста: Структура стиха // Лотман Ю. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
21. *Митта А.* Кино между адом и раем. М., 1999.
22. *Михалкович В.* Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М., 1986.
23. *Нехорошев Л.* Драматургия фильма. М., 2009.
24. *Разлогов К.* Искусство экрана: От синематографа до Интернета. М., 2010.
25. *Ромм М.* Драматургия кино и вопросы композиции сценария и фильма // Ромм М. Избр. произв.: В 3 т. М., 1982. Т. 3.
26. *Сэлман И.* Жанр и стиль в кино // Актуальные проблемы теории киножанров: Сб. ст. / Отв. ред. и сост. Р. Д. Копылова. Л., 1982.

Дополнительный список

1. *Арабов Ю.* Кинематограф и теория восприятия. М., 2003.
2. *Арнхейм Р.* Кино как искусство. М., 1960.
3. *Асенин С.* Волшебники экрана. М., 1974.
4. *Базен А.* Что такое кино? М., 1972.
5. *Белова Л.* Сквозь время: Очерки истории советской кинодраматургии. М., 1978.
6. *Гинзбург С.* Очерки теории кино. М., 1974.
7. *Гусев А.* Вариативные повествовательные структуры: гипертекстовая и игровая // Проблемы киноповествования. СПб., 2010.
8. *Дронова Т. И.* Категория жанра в современном литературоведении: (К проблеме идентификации историософского романа) // Изв. Саратовского ун-та. Сер. «Филология. Журналистика». 2012. Вып. 2.
9. *Дубровский Э. А.* Остановись, мгновение! : Очерки драматургии неигрового фильма. М., 1982.
10. *Евтеева И.* Межвидовой синтез в контексте кинематографа // Искусство и новые технологии. СПб., 2001.
11. *Евтеева И.* Пушкиниана А. Хржановского (изо-вербальные отношения текстов анимации) // Современный экран: Теория. Методология. Процесс. СПб., 2002. Вып. 2
12. *Замятин Е.* Избранное. М., 2009.
13. *Згуриди А.* Слово в научном фильме. М., 1969.
14. *Зотов Н.* Внутренний монолог в художественном фильме. М., 1963.
15. История советского кино: В 4 т. М., 1975–1978.
16. *Копытянская Н. Ф.* Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости // Контекст – 1986: Литературно-теоретические исследования. М., 1987.
17. *Кривуля Н.* Ожившие тени волшебного фонаря. М., 2006.
18. *Кузнецова В.* Евгений Еней. Л.; М., 1966.
19. *Кузнецова В.* Научно-познавательное // Научно-популярное кино. СПб., 1991.
20. *Лихачев Д.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е, доп. М., 1979.
21. *Лотман Ю.* Искусство как язык // Лотман Ю. Об искусстве. СПб., 1998.
22. *Лотман Ю.* О языке мультипликационных фильмов // Лотман Ю. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3.
23. *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с киноэкраном. Таллинн, 1994.
24. *Мартыненко Ю.* Проблемы теории документального фильма. М., 1976.
25. *Норштейн Ю.* Снег на траве: Фрагменты книги: Лекции по искусству анимации. М., 2005.
26. *Параджанов С.* Исповедь. СПб., 2001.
27. Поэтика кино: Перечитывая «Поэтику кино» / Под общ. ред. Р. Д. Копыловой. СПб., 2001.

28. *Разлогов К.* Искусство экрана: Проблемы выразительности. М., 1982.
29. *Ромм М. И.* Вопросы киномонтажа // Ромм М. И. Избр. произв.: В 3 т. М., 1982. Т. 3. С. 245–384.
30. *Ромм М. И.* О себе, о людях, о фильмах // Ромм М. И. Избр. произв.: В 3 т. М., 1982. Т. 2.
31. Строеение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана / Сост. К. Разлогов. М., 1985.
32. *Тарковский А.* О кинообразе // Искусство кино. 1979. № 3.
33. *Феллини Ф.* Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. М., 1968.
34. *Фомин В.* Все краски сюжета. М., 1971.
35. *Франк Г.* Карта Птолемея. М., 1975.
36. *Фрейлих С.* Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов. М., 1992.
37. *Хитрук Ф.* Профессия – аниматор: В 2 т. М., 2007.
38. *Чернова А.* Все краски мира, кроме желтой. М., 1987.
39. *Шварц Л.* О внутреннем монологе // Вопросы истории и теории кино: Сб. трудов. Л., 1975.
40. *Эйзенштейн С.* Избр. произв.: В 6 т. М., 1963–1968.
41. *Эйзенштейн С.* Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. М., 1964. Т. 2.
42. *Эйзенштейн С.* Монтаж. М., 2000.
43. *Эйхенбаум Б.* Проблемы киностилистики // Поэтика кино. 2-е изд.: Перечитывая поэтику кино / Под общ. ред. Р. Д. Копыловой. СПб., 2001.
44. *Юнаковский В.* Сценарное мастерство. М., 1974.
45. *Ямпольский М.* Пространство мультипликации // Искусство кино. 1982. № 3.
46. *Ямпольский М.* Тезисы к проблеме жанров // Киноведческие записки. 1991. № 11.
47. *Metz Chr.* Language and Cinema. The Hague, 1974.

Ирина Всеволодовна Евтеева
КИНОДРАМАТУРГИЯ И СТРОЕНИЕ ФИЛЬМА
Учебное пособие

Irina Vsevolodovna Evteeva
SCREENWRITING AND FILM STRUCTURE
Textbook

12+

Редактор *Е. П. Щеглова*
Верстка: *И.А. Громова*
Корректор *С.П. Минин*

ЛР № 065466 от 21.10.97. Гигиенический сертификат
№ 78.01.10.953.П. 1028 от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН В СПб.

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ».
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72;

Издательство «Лань»
lan@lanbook.ru;
www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

Подписано в печать 15.10.20.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 70×100¹/₁₆.
Усл. п. л. 23,73. Тираж 100 экз.
Заказ №

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в типографии «Т8».

**«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**ПРЕДЛАГАЕТ
УЧЕБНУЮ ЛИТЕРАТУРУ
ДЛЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
ПО НАПРАВЛЕНИЮ**

КЛАССИЧЕСКИЙ ВОКАЛ И ХОРОВОЕ ИСКУССТВО

**Приглашаем к сотрудничеству
авторов и издательства**

*Рукописи не рецензируются
и не возвращаются*

НАШИ АДРЕСА И ТЕЛЕФОНЫ

Издательский отдел
РФ, 196105, Санкт-Петербург,
пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.

(812) 336-25-09, 412-92-72

ЭЛЕКТРОННЫЕ АДРЕСА

www.lanpbl.spb.ru/price.htm;

E-mail: lan@lanbook.ru;

www.m-planet.ru;

E-mail: planmuz@lanbook.ru

**«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**ПРЕДЛАГАЕТ
УЧЕБНУЮ ЛИТЕРАТУРУ
ДЛЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
ПО НАПРАВЛЕНИЮ**

МУЗЫКА

**Приглашаем к сотрудничеству
авторов и издательства**

*Рукописи не рецензируются
и не возвращаются*

НАШИ АДРЕСА И ТЕЛЕФОНЫ

Издательский отдел
РФ, 196105, Санкт-Петербург,
пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.
(812) 336-25-09, 412-92-72

ЭЛЕКТРОННЫЕ АДРЕСА

www.lanpbl.spb.ru/price.htm;
E-mail: lan@lanbook.ru;
www.m-planet.ru;
E-mail: planmuz@lanbook.ru