

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ

Характеристика предмета и программы учебного курса 9

ГЛАВА 1

Основы кинодраматургии игрового кино

1.1. Своеобразие кинематографической образности 11

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

1.2. Специфика киноповествования 13

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

1.3. Основные типы и виды действия в кино 20

Прямое и отраженное, внешнее и внутреннее. Параллельное действие

1.4. Взаимосвязь прозы, театральной драматургии и кинодраматургии 25

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

1.5. Литературный киносценарий 28

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

1.6. Деталь как выразительное средство сценариста 46

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

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

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

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

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

ВВЕДЕНИЕ

Характеристика предмета, программы учебного курса

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

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

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

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

Работа структурирована по семестрам.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ГЛАВА 1

Основы кинодраматургии игрового кино

1. 1. Своеобразие кинематографической образности

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2. Специфика киноповествования

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

М. Ромм писал:

«Попробуем раскрыть у Пушкина элементы внутриэпизодного монтажа.

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

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

С м е с т а . Отдельно.

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

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

Это общий план – он стоит перед домом.

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

С м е с т а . Это общий план.

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

М. И. Ромм. Хорошо. Следующая фраза:

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

С места. Один план.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

С места. Средний.

М. И. Ромм. Какой крупности?

С места. Поясной.

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

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

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

Действие в кино ограничено заданным хронометражем.

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

Итак, размер картины определяется рядом причин.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Бобина, или катушка, на которую наматывали кинопленку.

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru