

Л. Н. Нехорошев

Драматургия
фильма

Москва
ВГИК
2009

Леонид Николаевич Нехорошев

Драматургия фильма

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=33584722

Драматургия фильма: Учебник. / Л. Н. Нехорошев: ВГИК; Москва;

2009

ISBN 5-87149-113-8

Аннотация

Впервые современная теория кинодраматургии представлена как единая строгая система взаимосвязанных компонентов фильма. В основу учебника вошёл лекционный курс по теории кинодраматургии, прочитанный профессором Всероссийского государственного университета кинематографии Л.Н. Нехорошевым на сценарно-киноведческом и режиссерском факультетах ВГИКа. Автор умело сочетает теорию с драматургическим анализом фильмов мировой классики. Книга представляет интерес для учащихся киновузов, колледжей, кинофакультетов, а также для всех любителей искусства кино.

Содержание

Предисловие	6
Введение	9
1. Что такое «Теория кинодраматургии»?	9
1.1. Можно ли нарушать законы кинодраматургии?	15
2. Чем конкретно занимается дисциплина «Теория кинодраматургии»?	18
Часть первая	20
1. Основные компоненты	20
1.1 Система взаимосвязи драматургических компонентов	20
Часть вторая	26
1. Изображение	26
1.1. Кинематографические средства создания киноизображения	28
2. Движение	43
1.2. Специфика движения в кино	43
2.2. Виды движений в кино	44
2.3. Характер кинематографического движения	54
3. Деталь. Ее функции в драматургии фильма	56
3.1. Что такое «деталь»?	56
3.2. Драматургические функции детали	56

Леонид Нехорошев

Драматургия

фильма. Учебник

Автор благодарит за помощь в работе над изданием кафедру киноматюрги и сотрудников кабинета киноматюрги ВГИКа.

Рекомендовано ФГНИУ «Государственный институт искусствознания» в качестве учебника для использования в образовательных учреждениях, реализующих образовательные программы высшего профессионального образования по специальности «Драматургия»

Рецензент:

Хренов Н.А. – доктор философских наук, профессор

Предисловие

В основу предлагаемого учебника положен лекционный курс «Теория кинодраматургии», который в течение многих лет читался автором на сценарном и режиссерском факультетах ВГИКа.

В книге использован почти тридцатилетний опыт автора в редактировании сценариев и фильмов на киностудии «Мосфильм»; опыт собственной сценарной работы, а также руководства сценарными мастерскими и аспирантами кафедры драматургии кино ВГИК.

И, конечно же, автор постарался не забыть уроки его учителей – В.К. Туркина, И.В. Вайсфельда, Р.Н. Юренева. Их книги по истории и теории кино, а также классические труды С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Ю. Тынянова, В. Шкловского, работы современных исследователей – как отечественных, так и зарубежных, – все они имеют прямое отношение к определению основных законов драматургии фильма, излагаемых в учебнике.

Главное положение, которым руководствовался автор при составлении данного учебника: драматургия фильма должна рассматриваться не просто как набор отдельных ее элементов, а как *система* компонентов, взаимосвязанных между собой по определенному принципу.

Речь здесь идет прежде всего о драматургическом постро-

ении фильма, а не сценария. Потому что, хотя сценарий и закладывает основу драматургии фильма, но окончательно она формируется, как известно, только в ходе съемок картины и в процессе ее монтажа.

Книга адресуется всем, кого интересуют вопросы драматургии кино. Но в первую очередь молодым кинематографистам, тем, кто еще учится или только начинает свою творческую деятельность.

Книга предназначена быть учебником по вузовским дисциплинам «Теория кинодраматургии» и «Кинодраматургия». Поэтому она подчеркнута структурирована – поделена на части, главы, разделы, параграфы и пункты, снабжена шрифтовыми выделениями и схемами. Кроме того, в ней содержится соответствующий аппарат: вопросы-задания по драматургии просматриваемых фильмов и примерный перечень последних, библиографический список литературы, в том числе для обязательного прорабатывания; список вопросов по проверке усвоенного материала.

Лекционный курс изложен по необходимости сжато, местами чуть ли не конспективно: книга не может заменить прослушивание лекций, она должна служить приложением к ним.

Цель, которой руководствовался автор при составлении учебника: сообщить опыт развития *разных направлений* кинодраматургии, что может дать возможность использования этого опыта, исходя из индивидуальных предпочтений твор-

ческой личности. Автор не старался избегать спорной постановки вопросов и проблематичности их решений. Нормативный характер профессиональных требований не должен выглядеть непреодолимым препятствием на пути осознанного отклонения от них.

Введение

1. Что такое «Теория кинодраматургии»?

Теория кинодраматургии – это наука о законах построения сценария и фильма.

А нужно ли эти законы изучать, не мешает ли это творчеству, основанному, как известно, на вдохновении?

Нужно. Профессиональный художник отличается от пусть даже талантливого любителя и дилетанта тем, что знает, *как надо работать*.

О сценаристе, не владеющем основными законами построения сценария, можно сказать словами шекспировского персонажа Ипполита из комедии «Сон в летнюю ночь»: «Он сыграл свой пролог, как ребенок играет на флейте: звук есть, но управлять им он не умеет».

«Творить, не осознавая законов своего искусства, попросту невозможно» (А. Тарковский).

Знание законов – это и необходимое условие их преодоления и прорыва к творческой свободе...

Существует сомнение: а есть ли в реальности такая наука – «теория кинодраматургии»? Сомнение произрастает

на почве рассуждений о том, что среди теоретических воззрений на построение сценария и фильма мы находим целый ряд взглядов и направлений, в большей степени отличающихся, а порой прямо противоречащих друг другу.

Но разве существование различных направлений служило когда-либо достаточным основанием для отрицания *научности* той или иной дисциплины? Литературоведение, психология, не говоря уже о философии... Сколько в них систем взглядов, школ, которые, казалось бы, начисто опровергают друг друга. «Было пять или пять тысяч философов, которые объясняли вселенную совершенно по-разному»¹. Но в каждом из направлений, если оно было достаточно серьезным, содержались зерна истины, из которых вырастало общее древо научного знания.

И потом: что есть закон в искусстве, в том числе и в кино? Он ведь – *квинтэссенция* практического опыта отдельных личностей и целых поколений художников; опыта, который затем оформился как необходимость.

В истории кино бывали случаи, когда теория обгоняла практику, открывала ей пути. Так, методы истинно кинематографического использования звука в кино, соотнесения его с изображением были открыты чисто теоретически до их воплощения на экране. Они были опубликованы в 1928 г. в известной «заявке» С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и

¹ Борхес Х.Л., Феррари О. Новая встреча. (Неизданные беседы). М., С-Пб.: SYMPOSIUM, 2004. С. 217.

Г. Александрова, которая называлась: «Будущее звуковой фильма».

Но, конечно же, значительно чаще практика в искусстве идет впереди теории. Теория эти творческие открытия обобщает.

Однако существуют ли в кино особые, присущие только ему законы построения сценария и фильма, отличающиеся, скажем, от законов построения романа или пьесы? Конечно, существуют. Они основаны на специфике кино как вида искусства.

Фильм – это движущееся изображение

В чем же заключается эта специфика?

В кино мы находим многое, что сближает его с литературой, театром, живописью, музыкой, фотографией. Но в нем мы обнаруживаем 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.

Впервые в истории человечества в новом для него виде искусства изображение и движение совместились! Поэтому так потрясал публику первый фильм братьев Люмьер «Прибытие поезда». Многие из зрителей пугались и бежали к выходу из зала: прямо на них двигался поезд! Нужно было еще привыкнуть к тому, что движется не сам предмет, а всего

лишь его изображение.

Собственно сам феномен изобретения кинематографа состоял в том, что неподвижные фотографические картинки задвигались.

Аттракцион «движущееся изображение» лежит в основе искусства кино и многое в нем объясняет.

Именно в главной особенности кинематографа заключена его сила. Надо о ней знать, ею овладеть и в своем творчестве ее использовать. И настоящие мастера кино ее используют.

Вместе с тем, подчас эта сила недооценивается. На стадии написания сценария это обнаруживается в недостаточной разработке его описательной части, т. е. ремарок, в отсутствии «немых» кусков, в засилии диалогов. Недаром ведь голливудский специалист по кинодраматургии Скин Пресс на протяжении всей своей книги «The complete idiot's guide to Screenwriting», изданной у нас под названием «Как пишут и продают сценарии в США для видео, кино и телевидения», не устает повторять: «Кино – это движущиеся картинки?»². И советует: «Рассматривайте ваш сценарий прежде всего с точки зрения движущихся картинок. Тогда ваша работа будет максимально эффективной»³. И даже прибегает к авторитету Бернарда Шоу, который назвал Чарли Чаплина «единственным гением, развившимся в движущихся кар-

² Скин Пресс. Как пишут и продают сценарии в США для видео, кино и телевидения. М.: Триумф, 2003. С. 39.

³ Там же С. 38

тинках»⁴.

Английское название кино – «motion pictures» и означает в переводе на русский – «движущиеся картинки».

С данной особенностью кинематографа связана и другая его важная специфическая черта.

Фильм – это запечатленность движения во времени

Кино как бы консервирует действие, развертывающееся во времени, и течение самого времени. И имеет возможность тиражировать их.

Андрей Тарковский считал эту способность кино главным его преимуществом и писал о ней в статье «Запечатленное время». Но подробнее об этом – в разделе «Движение времени».

Фильм – это произведение зрелищного искусства

Он воспроизводится перед публикой в определенный временной промежуток.

Из этого следует, что в построении кинокартин должны быть учтены законы ее зрительского восприятия.

Одно дело хорошо придумать историю, и другое – правильно и впечатляюще ее рассказать.

Законы зрительского восприятия фильма известны, (мы их еще не один раз коснемся), они тщательно изучаются⁵ и

⁴ Там же. С. 62.

⁵ См. Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия. М.: ВГИК, 2003.

в практической работе мастеров кинематографа в той или иной мере, но всегда учитываются.

Кино – это не только искусство, но и производство

Причем производство очень сложное:

- над созданием фильма трудится много людей самых разных профессий;

- в создание кинокартины вкладываются большие денежные средства; считается, что фильм в прокате должен принести прибыль или хотя бы оправдать затраты на его постановку.

Поэтому перед началом производства фильма осуществляется чрезвычайно много «инженерных» расчетов. Происходит разработка постановочного проекта картины, в который входят: пробы актеров, эскизы декораций, смета и т. д. Но основной составляющей этого проекта является режиссерский сценарий, написанный на основе сценария литературного. И от того, насколько профессионально сценарий был выполнен, зависит верность возведения здания всего фильма.

Знание законов кинодраматургии так же важно, как знание законов в архитектуре: неверный расчет – и мост рухнет.

Отсюда в среде кинематографистов распространено мнение: *сценарий не столько пишется, сколько строится.*

1.1. Можно ли нарушать законы кинодраматургии?

Можно и иногда даже нужно. «История русской литературы, – писал Л. Толстой о своем романе «Война и мир», – со времен Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»⁶.

И история кинематографа – это история таких отступлений от, казалось бы, незыблемых его законов. Долгое время – более 35 лет после изобретения кино – считалось, что оно должно быть немым, что именно в немоте заключена его специфика. Но движущиеся картинки стали звучащими, и это только обогатило арсенал выразительных средств экранного искусства.

Считалось, что действие в фильмах должно было обязательно происходить в реальной, жизнеподобной среде. Одним из названий кинематографа было слово «иллюзион». Картинка на экране – это как бы сама жизнь, ее иллюзия. Но

⁶ Толстой Л. Полное собрание сочинений. М., 1955. Т. XVI. С.7.

стали появляться фильмы, в которых среда действия была подчеркнута условна – такие, как «Золотой век» (1930) Луиса Бунюэля или «Кровь поэта» (1930) Жана Кокто, например. Затем, значительно позже, картины Сергея Параджанова («Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости» и др.).

Кино подчас само нарочито разоблачает свою «невзавраждашность». Это наглядно продемонстрировано в финале картины Дэвида Финчера «Бойцовский клуб». Вот его последние кадры⁷:

«Марла смотрит на него. Взрывается еще одно здание... потом еще одно... и еще...

Фильм замедляется становятся видны отдельные кадры, сбоку появляется *перфорация киноплёнки...*

Затем снова – взрывающиеся здания.

Плёнка ускоряется, достигает нормальной скорости, перфорация пропадает...» (курсив здесь и везде мой – Л.Н.)

И еще о преодолённых законах.

Долгое время – до начала 60-х гг. – считалось, что длина фильма не должна превышать 2600–2800 метров (1 ч. 30 – 1 ч. 35 минут). Один из видных теоретиков кино И.В. Вайсфельд писал тогда: «Жесточайший, строгий метраж фильма – прокрустово ложе для дилетанта, но для художника, творчески овладевшего структурными особенностями кино, – источник, быть может, труднейших, мучительных, но увлекательных и обещающих ослепительные открытия поис-

⁷ Запись по фильму «Бойцовский клуб» // Киносценарии. 2000. № 4.

ков»⁸. И это писалось тогда, когда на экраны уже выходили такие «длинные» фильмы, как «Сладкая жизнь» Ф. Феллини или «Мне двадцать лет» М. Хуциева...

В тридцатые и последующие за ними годы XX века утвердилась теория драматической природы киноискусства. Мы очень долго думали, что «сюжет *любого* (курсив мой – Л.Н.) сценария и фильма строится на раскрытии драматической ситуации...»⁹. Но появлялись картины «Сережа», «Баллада о солдате», те же «Сладкая жизнь» и «Мне двадцать лет», драматургия которых была основана на других, не драматических принципах построения сюжета. В 1966 г. вышла замечательная книга киноведа Виктора Демина «Фильм без интриги», посвященная новым способам сюжетосложения...

Возможности кинематографа постоянно обогащаются: цвет, стереофонический звук, новые, особо чувствительные сорта пленки, цифровая техника, компьютерная графика...

Развивается и искусство кино; накапливается новый опыт, а значит и законы кинодраматургии подвержены изменению.

Но, как уже говорилось, чтобы изменять и преодолевать законы, нужно их знать и ими владеть.

Только знание законов драматургии, теоретическое и практическое овладение ими, делает кинематографистов свободными в творчестве.

⁸ Вайсфельд И.В. Мастерство кинодраматурга. М.: Советский писатель, 1961. С. 69.

⁹ Фрейлих С.И. Драматургия экрана. М.: Искусство, 1961. С. 77.

2. Чем конкретно занимается дисциплина «Теория кинодраматургии»?

Она изучает компоненты драматургии сценария и фильма, то есть отдельные ее составляющие.

Отдельные компоненты драматургии сценария и фильма, их соотнесение друг с другом и с высшим смыслом – **вот предмет дисциплины «Теория кинодраматургии».**

Эта дисциплина имеет, как уже говорилось, обобщающе-научный характер, в отличие от дисциплины «Мастерство кинодраматурга», основное содержание которой, всякий раз определяется личностью данного мастера, его профессиональным авторитетом, особенностями его педагогических приемов.

Итак, «Теория кинодраматургии» изучает отдельные составляющие драматургии сценария и фильма, но изучить каждый компонент сам по себе будет еще недостаточно: ведь мы их отделяем друг от друга только в *нашем понимании* – в живой практике они существуют слитно.

Поэтому важно знать, как эти отдельные части организма взаимодействуют друг с другом, как они между собой соотносятся.

Но и это еще не все. Можно изучить и овладеть отдельными компонентами драматургии фильма, можно уяснить систему их взаимодействия. Но это пока только уровень овладения сценарной техникой, уровень ремесла.

Чтобы стать настоящим мастером, нужно научиться соотносить эти отдельные компоненты, законы, драматургические приемы с высшим смыслом, с тем духовным началом, которое и отличает произведение истинного искусства от ремесленной поделки.

Часть первая

Основные компоненты драматургии фильма. Система их взаимосвязи

1. Основные компоненты

Компонентов, составляющих драматургическое целое кинокартины, много. Среди них следует выделить основные. Это: 1) движущееся и звучащее изображение, 2) композиция, 3) сюжет, 4) образ целого, 5) идея.

Большое количество других компонентов можно считать составными элементами вышеназванных основных. Так, например: «конфликт», «мотивировка», «перипетия» – являются элементами сюжета; «завязка», «кульминация», «сцена» – элементами композиции, и так далее...

1.1 Система взаимосвязи драматургических компонентов

Как части живого человеческого организма взаимосвязаны друг с другом, так и части драматургического тела филь-

ма связаны между собой по определенному принципу. Каков же этот принцип?

Если подходить к вопросу о соотнесенности компонентов драматургии сценария и фильма с позиций эстетики, то среди них нужно различать:

- компоненты формы и
- компоненты содержания.

Какие же из перечисленных выше основных слагаемых драматургического целого можно отнести к форме, а какие к содержанию?

Ответ на этот вопрос не так-то прост, ибо принадлежность тех или иных драматургических компонентов либо к форме, либо к содержанию произведения – не абсолютна, а относительна:

– в определенном соотнесении каждый из них выступает то как элемент формы, то как элемент содержания.

Сделаем мысленно вертикальный разрез формально-содержательных пластов фильма и обнаружим, что здесь можно и должно говорить об определенном принципе, лежащем в основе системы взаимосвязи драматургических компонентов. Каков этот принцип?

Схема соотнесения основных драматургических компонентов фильма:

движущееся и звучащее изображение;

композиция;

сюжет;

образ целого;

идея.

Схема 1

Итак:

1. Движущееся и звучащее изображение – это самый поверхностный (внешний) формально-содержательный пласт фильма. Через него мы воспринимаем произведение на экране. Он является формой для композиции.

2. Композиция, в свою очередь, является содержанием для изображения и звука и формой для сюжета. Именно через расположение частей мы воспринимаем развитие сюжета.

3. Сам же сюжет, являясь содержанием композиции, служит формой для образа целого. Через течение сюжета мы воспринимаем образ целого, заключенный в произведении.

4. Образ целого является содержанием для сюжета и формой для идеи. Вне образной формы идея фильма не будет художественной. Ведь существует такое

определение: «Искусство есть мышление в образах».

5. Идея является, естественно, содержанием образа целого. В пределах произведения это наиболее глубокий его пласт.

Вот так на наших глазах выстраивается система, основанная на принципе иерархии (или, говоря по-русски, соподчиненности), и так складывается ее формула:

Компоненты драматургии сценария и фильма соподчинены друг другу: будучи формой для более глубокого компонента, каждый из них является содержанием для более поверхностного, внешнего.

Но как же тогда идея? Являясь содержанием (сущностью) всех более поверхностных по отношению к ней формально-содержательных драматургических пластов (явлений) произведения, она сама должна служить чему-то формой? Чему? Что является содержанием идеи фильма?

6. Истина. Идея каждого подлинно художественного произведения, в том числе и фильма, выражает в той или иной мере часть объективной, существующей независимо от нас истины. Ложные же произведения ее искажают.

Правда, некоторые считают, что объективной истины не существует, что все зависит от точки зрения воспринимающего мир субъекта. Такое течение в философии носит название «релятивизм» (от лат. *relativus* – относительный). На наш взгляд, подобные теории неверны. Да, наука и искусство

в своем постижении реальности движутся через столкновение точек зрения, через соотнесение разных мнений. Кстати, отсюда происхождение слова «сомнение» («*сомнение*» – совмещение *мнений*, чаще всего двух – утверждающего и отрицающего, двух «кажется» – «мнить» значит «казаться»). Но эти «*кажется*», эти «мнения» не могут опровергнуть существование объективной истины. В них выражается только неполнота и статичность нашего знания о действительности по отношению к полноте и динамике заключенной в ней истины.

Говорят, что русское слово «истина» происходит от русских же слов «есть она».

Но что есть истина? Если дальше двигаться в содержательную глубь фильма, формой чего она является?

Ответ на этот вопрос зависит от мировоззрения отвечающего. Материалисты считают, что истина заключена в саморазвивающейся материи, и человечество все в большей степени овладевает тайнами последней. Познание это бесконечно, ибо бесконечны время и пространство вселенной.

Другие же утверждают, что коль идея и истина – категории духовные, они не могут служить формой чего-то недуховного. В таком случае...

7. Содержанием истины является Дух, а через него – Бог.

Как об этом сказано в Первом послании апостола Иоанна: «... Дух свидетельствует о Нем, потому что Дух есть исти-

на» (I Ии. V, 6).

И тогда понятно, почему мысль человеческая может углубляться от явления к сущности без конца. Ибо Бог – начало созидающее, бесконечное и до конца непостижимое.

И тогда понятно, почему все в жизни – в том числе и компоненты драматургии сценария и фильма – мы должны соотносить не только друг с другом, но и с высшим смыслом. Только в этом случае будет поставлена верная точка отсчета, позволяющая судить об истинности произведения и всех его составляющих.

В финале одного из последних фильмов М. Антониони – «За облаками», звучат за кадром такие слова: «Мы знаем, что за каждым воплощенным образом скрывается другой образ, более верный действительности, а за ним еще один, а за тем тоже, и так далее – до истинного изображения абсолютной таинственной реальности, которую никто никогда не увидит...»

Задание по фильму к данной теме: сцены и отдельные кадры с подчеркнутыми свето-теневыми и цветовыми акцентами – драматургический смысл этих акцентов.

Фильм, рекомендуемый для просмотра: «Иван Грозный» (1945, II серия, реж. С. Эйзенштейн).

Часть вторая

Движущееся изображение.

Кинематографические средства его создания

1. Изображение

Что такое «изображение»? Что значит *изобразить* предмет? Значит его повторить?

Нет, конечно.

Изображение – не сам предмет, а его подобие.

Изображение – это предмет, прочувствованный и осмысленный автором и воссозданный им средствами определенного вида искусства, в данном случае кинематографического.

Следовательно, всякое изображение складывается из: а) самого предмета и б) отношения к предмету со стороны художника, его чувств и мыслей. В каком-то смысле сам творец присутствует в созданном им изображении. Как сказал когда-то об этом поэт и кинорежиссер Жан Кокто:

«Меня рисуешь ты, но все же

Твои черты в моем портрете...»

Является ли, к примеру, фотографический снимок изображением? Является, видимо, в той степени, в какой человек, запечатлевший объект, был заинтересован в его трансформации, выражающей к нему его отношение. Поэтому, если «бытовую» фотографию можно отнести к изображению лишь отчасти (изображением ее делает только сам выбор объекта и установка рамок, выделяющих его из среды), то так называемая «художественная фотография» (когда подбирается определенный объектив, отрабатывается композиция и ставится свет) может считаться изображением в полной мере.

Специфическими свойствами /апоисобращения являются:

- его движение;
- его фотографическая основа;
- «мумификация» им времени (согласно термину А. Базена).

Андрей Тарковский в статье «Запечатленное время» писал об этих особенностях кинематографического изображения так: «Я бы определил эту форму как фактическую. В качестве факта могут выступать и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет»¹⁰.

¹⁰ Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский: начало... и пути. М.: ВГИК, 1994. С. 8.

1.1. Кинематографические средства создания киноизображения

Средства, которыми создается изображение, или его элементы таковы:

1. Кадр.
2. План.
3. Композиция кадра.
4. Мизансцена.
5. Ракурс.
6. Свет-тень.
7. Цвет.
8. Специальные фотографические средства.

Итак:

Кадр

Кадр – понятие многофункциональное. В книге киноведа Н. Изволова «Феномен кино» дано восемь определений понятия «кадр» (в том числе и узкотехнических). Но нас в драматургическом плане интересует только две функции кадра:

I функция – пространственная,

II функция – пространственно-временная (с точки зрения протяженности кадра во времени).

В данном разделе – «Изображение» – мы будем иметь в виду пространственную функцию кадра. И тогда можно дать

ему такое определение:

Кадр (от итал. quadro – рама) – изображение, ограниченное рамками экрана.

Кадр как бы *вырезает* из изображаемой действительности нужный автору и интересный зрителю кусок.

Если на экране мы видим персонажа фильма, то мы говорим: «Он в кадре».

Если персонаж участвует в сцене, но мы его в данный момент не видим, мы говорим: «Он вне кадра».

Если же мы слышим голос персонажа, но мы его не видим, и он не участвует в данной сцене, то мы считаем, что он «за кадром».

Уже само установление границ рамки кадра выражает, как было сказано, в той или иной степени отношение авторов картины к происходящему на экране. В фильме Клода Лелюша «Начать сначала» целая сцена (вся!) снята одним статичным кадром, в котором мы видим только лицо героини, сидящей в купе поезда (актриса Катрин Денев). Всю сцену женщина молчит, мы же слышим голос бесконечно пристающего к ней с уговорами мужчины, которого зритель так никогда в фильме и не увидит.

План

План – это степень приближенности кинокамеры к снимаемому предмету или человеку.

Планы различаются по крупности – соответственно масштабу изображения человеческой фигуры:

- *дальний* – небольшая человеческая фигура в широко развернутой окружающей среде;
- *общий* – человек во весь рост;
- *средний* – персонаж показан по колени или по пояс;
- *крупный* – голова человека, возможно, включая и его грудь;
- *сверхкрупный* – часть лица или фигуры человека.

Кино далеко не сразу сбросило с себя путы театральности и овладело *крупным* планом. В американском фильме «Знак Зорро» (1920, реж. Ф. Нибло, в главной роли Дуглас Фербенкс) нет ни одного крупного плана персонажей. Глаз героев мы не видим даже в любовных сценах. Только движение тела и очень подчеркнутая мимика – как в театре.

Хотя уже есть укрупненные детали – например, нога на упавшей во время дуэли шпаге.

Средний план можно считать наименее выразительным из-за своей... «усредненности». Он же и наиболее театральный, так как включает в себя примерно тот же охват среды и действия, который может воспринять взглядом театральный зритель. Недаром многие фильмы-спектакли в советском кино снимались в начале 50-х гг. только средне-общими планами (например, замечательный мхатовский спектакль «Школа злословия», снятый режиссером Абрамом Роомом в 1952 г. как бы с точки зрения зрителя, сидящего не ближе и не да-

лее десятого ряда партера). Это не значит, однако, что средними планами в кино можно пренебрегать. Представьте себе фильм, состоящий только из крупных и дальних планов!

Крупные и *обще-дальние* планы наиболее трудны для организации и исполнения. Вспомним известную историю с дальним планом из финальной части фильма «Жертвоприношение» А. Тарковского: пожар дома, устроенный Александром, и приезд за героем медицинской машины. Из-за одной только оплошности кадр пришлось вновь организовывать и опять провести съемку: выстроить дом и повторить пожар.

Очень эффектно выглядит дальний план в фильме Н. Михалкова «Утомленные солнцем»: блуждание грузовика с заполошным водителем по сжатому полю.

Являются ли синонимами термины «план» и «кадр»?

Нет, конечно, хотя на практике их часто путают. В одном кадре может быть несколько планов. Особенно, если кадр снят с движения. Вспомните знаменитый кадр из фильма «Летят журавли», когда Вероника спешит на провода Бориса, виртуозно снятый оператором С. Урусевским ручной камерой (задолго до появления «Догмы» Ларса фон Триера). В этом кадре крупные планы героини сменяются средними, те, в свою очередь, — очень общим, даже дальним планом: Вероника перебегает улицу среди грохочущих танков.

Но и в кадре, снятом статичной камерой, подчас бывает два или даже несколько планов. В одном из последних кад-

ров первой серии фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный» присутствуют одновременно сверхкрупный и дальний планы:

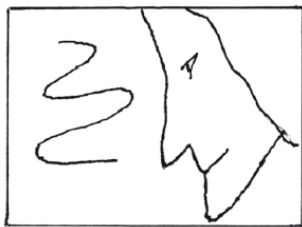


Схема 2

Крестный ход идет к царю в Александрову слободу, чтобы умолить его вернуться в Москву.

Причем, в статично закрепленных кадрах планы тоже могут меняться: героиня, к примеру, приближаясь к нам, выходит со среднего плана на план крупный.

Какое значение имеют рассуждения о планах для человека, пишущего сценарий? Очень важное. Профессиональный сценарист записывает на бумаге сцену, которую видит своим внутренним взором, и записывает он ее как смену планов.

Например:

«Машина подъехала к высокому мрачному зданию, в котором не светилося ни одно окно.

За рулем сидел человек с надвинутой на глаза шляпой. Он

поднял руку с часами к лицу, осветил циферблат пламенем зажигалки.

На часах было: 2.30».


Дальний план сменился средним, тот – крупным.

Композиция кадра

Композиция кадра – это взаиморасположение фигур и предметов в плоскости экрана.

В схематично исполненном выше рисунке кадра из «Ивана Грозного» композиция кадра очень наглядна и продумана режиссером: лицо Грозного нависает над ползущим к царю в смиренном страхе шествии.

Сергей Эйзенштейн, как известно, придавал первостепенное значение композиции кадров, тщательно отрабатывая их в так называемой раскадровке – в предварительной зарисовке каждого кадра будущей картины, а затем заставляя актеров точно вписываться в заготовленную им схему. Известный теоретик и историк кино Жорж Садуль обнаружил в первой серии фильма «Иван Грозный» определенные композиционные мотивы:

- линия  в сцене брачного пира,
- заглавное А в сценах болезни царя,
- диагональ – в сцене у гроба царицы,
- зигзаг молнии в финале¹¹.

¹¹ Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. № 35/36. С. 149.

Андрей Тарковский придерживался относительно выстраивания композиции кадра другого мнения. В интервью вгиковской газете «Путь к экрану» он говорил: «Я не конструирую кадр и всегда буду утверждать, что кино может существовать только в форме абсолютного тождества с образами самой жизни. Оно тем и отличается от других искусств... Если начинаешь кадр рисовать, то возникает смешение принципов искусства»¹².

Чем же отличается композиция кинокадра от композиции живописного полотна или фотографии? Прежде всего тем, что она, в отличие от композиции живописной или фотографической, чаще всего не статичная, а динамическая, то есть по ходу движения в кадре меняющаяся. С этим связаны сложности ее выстраивания.

Мизансцена

Что это такое? Чем мизансцена отличается от композиции кадра? Тем, что если последняя – размещение фигур в плоскости экрана, то...

Мизансцена (от фр. *mise en scene* – размещение на сцене) – это расположение фигур и предметов **по отношению** к плоскости экрана.

То есть размещение фигур относительно друг друга в глубине изображаемого на экране пространства.

¹² Тарковский А. Я стремлюсь к максимальной правдивости // Андрей Тарковский: начало... и пути. С. 38.

В фильме С. Эйзенштейна в конце страстного спора царя Ивана с митрополитом Филиппом последний с гневом уходит от Грозного в глубину терема. Царь успевает схватить полу одеяния владыки, и эта протянувшаяся в глубину кадра длинная и темная мантия подчеркивает осмысленность выстроенной режиссером мизансцены.

Сам термин «мизансцена» пришел в кино из театра: там он означает разведение актеров по сценической площадке. Если же речь идет о фильме, то в нем, в самом этом термине, недостаточно отражена кинематографическая особенность выражаемого им понятия. Поэтому Сергей Эйзенштейн придумал термин более для кино адекватный – «мизанкадр».

Мизанкадр – это часть мизансцены, ограниченная рамками кадра.

Например:

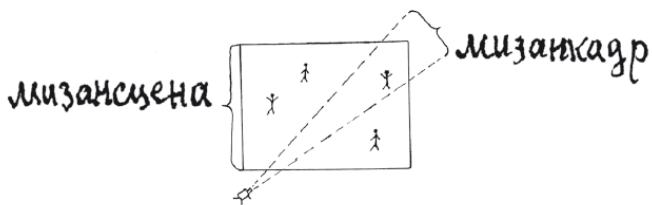


Схема 3

Сам С. Эйзенштейн так определял свой термин: «Мизан-

кадр – размещение действия внутри рамки кадра»¹³.

Ракурс

Ракурс (от фр. rаssourсiеr) – положение кинокамеры **по отношению к снимаемому объекту.**

Иначе говоря, это – точка съемки, а затем – при демонстрации фильма – точка зрения зрителя на происходящее на экране действие.

Ракурсы можно разделить на *нейтральные* и *острые*; *объективные* и *субъективные*.

Нейтральный ракурс образуется при съемке объекта «в лоб» или с незначительными смещениями вверх, вниз или вбок.

Острый ракурс – это подчеркнутая точка съемки фигур и предметов – снизу или сверху, или «заваленной», или перевернутой камерой.

Так, в фильме Ингмара Бергмана «Молчание» вы можете увидеть стопроцентно подчеркнутый острый ракурс: Юхан, маленький герой картины, стоящий на перекрестке гостиничных коридоров, снят абсолютно вертикально сверху. Тем самым мальчик как бы вмазан в пол, чем выражена его внутренняя сокрушенность:

¹³ Эйзенштейн С. Теория и практика преподавания кинорежиссуры. М.: ВГИК, 1988. С. 81.

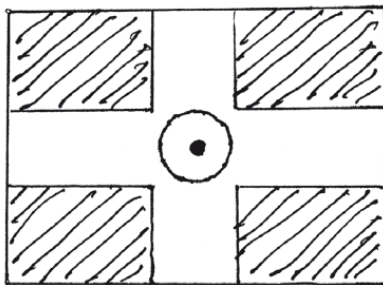


Схема 4

Объективная точка съемки (в кинематографическом обиходе – «объективная камера») – это рассматривание действия с точки зрения автора фильма.

Субъективная камера – это взгляд на происходящее с точки зрения одного из персонажей картины.

Чаще всего объективные и субъективные ракурсы по ходу фильма сменяют друг друга. Так, упомянутый уже пробег Вероники в фильме «Летят журавли» снят объективной камерой, а знаменитый кадр из той же картины – с вертящимися кронами берез – снят субъективной камерой, – как бы с точки зрения смертельно раненного Бориса.

Свет и тень

Свет и тень – это материал кинематографа.

По не совсем точной аналогии с живописью кино можно назвать *светописью*. Ведь что такое картинка на экране?

Это тени, отбрасываемые затемненными местами киноплёнки, оказавшимися на пути светового луча проектора – на плотно.

Световые и теневые акценты приобретают в руках мастеров кино большую степень выразительности. Вспомните портреты отрицательных персонажей в фильме «Иван Грозный», снятые оператором Андреем Москвиным. Зловещий вид им придает именно соответствующим образом направленный на лица свет.

А тени? В том же фильме С. Эйзенштейна тени даже отделяются от их «носителей» и начинают играть самостоятельные роли.

Фрэнсис Коппола в фильме «Дракула Брэма Стокера», по признанию режиссера, учел эйзенштейновский опыт и развил его. В некоторых сценах картины тень князя Влада отделяется от своего «хозяина» и начинает действовать самостоятельно.

Как следует работать со светом и тенями, сценаристам можно поучиться у хороших писателей. Вот небольшой отрывок из книги «Имя Розы» известного итальянского писателя и литературоведа Умберто Эко:

«Хорхе взошел на кафедру. Лицо его *озарилось огнем* (курсив здесь везде мой – Л.Н.) с треноги, которая единственная освещала этот придел. Другого света не было. *Высветив лицо*, отблеск пламени еще сильнее *подчеркнул тьму*, *залегшую в мертвенных глазницах*, казавшихся двумя чер-

ными дырами».

Монах Хорхе был слепым. В книге все время упоминаются белые бельма его глаз. А тут – черные провалы. Возникает страшная маска инквизитора, грозящего грешникам Божьей карой.

Цвет

Цвет в кино является важным средством создания киноизображения, когда он не просто окрашивает предметы на экране, но **выполняет драматургическую функцию**¹⁴.

В своей статье Эйзенштейн писал: «Первое условие обоснованного участия в кинокартине элемента цвета состоит в том, чтобы цвет входил в картину прежде всего как драматический и драматургический фактор...»¹⁵.

В фильмах режиссеров, творчески решающих проблему цвета, вы можете обнаружить последовательно проведенные цветовые лейтмотивы: поглядите, например, с этой точки зрения картину «Сны» Акиры Кurosавы или «Пианино» Джейн Кэмпбелл. Следуя рекомендациям С. Эйзенштейна, авторы этих фильмов подвергают разъятию цвет и предмет: они проводят одни и те же цвета по разным предметам – выстраивая тем самым драматургические линии –

¹⁴ См. Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 3. С.579, 591.

¹⁵ Там же. С. 581.

цветовые лейтмотивы, наподобие сюжетных и музыкальных.

Различные цвета могут иметь в фильмах и символически-аллегорические значения. Вспомним цветовые решения в картинах Сергея Параджанова, в частности, в его фильме «Цвет граната». В одном из первых кадров картины – на белую бурку льются кровь и сок граната. Алый цвет один, а значения противоположны: смерть и жизнь.

В зависимости от драматургической задачи цвет может быть изменен даже внутрикадрово. В фильме «И корабль плывет...» Ф. Феллини мы видим постепенное наполнение черно-белого изображения (немое кино) цветом. (Американцы повторили данный трюк в «Титанике»).

Но совсем уже поразительные вещи в этом плане мы можем наблюдать в картине Питера Гринуэя «Повар, вор, жена и ее любовник», где использован принцип «хамелеон» – изменение цвета одежды персонажа под изменившуюся среду. Героиня находится в кухне с зелеными стенами, и платье ее темно-зеленое, она переходит в том же кадре в ресторан, затем в коридор, где окраска стен и мебели – красные, и оказывается в красном платье; переходит в туалет (кадр не прерывается – проезд «сквозь стену»), и женщина оказывается в белом. Возвращается в ресторан – и вновь она в красном.

Интересно, что цвет одежды на других персонажах, общающихся с героиней, при этом не меняется. Конечно же сей «цветовой аттракцион» разыгран режиссером не напрасно –

смыслово он касается особенностей образа героини.

Не будет лишним вспомнить, как настоящие писатели «работали» в своих произведениях с цветом. Вот, например, Борис Пастернак так описывает в романе «Доктор Живаго» лавку Галузиных: «Здесь молодая хозяйка охотно и часто сживала за кассой. *Любимый* ее цвет был *лиловый, фиолетовый, цвет* церковного, особенно *торжественного облачения, цвет* нераспустившейся сирени, *цвет* лучшего *бархатного* ее *платья*, цвет ее *столового* *винного* *стекла*. Цвет счастья, цвет воспоминаний, цвет закатившегося *дореволюционного* *девичества* России казался ей тоже *светло сиреневым*. И она любила сидеть в лавке за кассой, потому что благоухавший крахмалом, сахаром и *темно лиловой черносмо-родинной карамелью* в стеклянной банке *фиолетовый сумрак* помещения подходил под ее излюбленный цвет» (курсив мой. – Л.Н.)¹⁶.

Скорее всего, Б. Пастернак не был знаком с последней (даже незавершенной в связи со смертью автора) статьей С. Эйзенштейна «Цветовое кино». Но посмотрите, как писатель (будто по Эйзенштейну) проводит один цвет в разных его оттенках не только по разным предметам, но и по разным душевным состояниям и даже по разным историческим временам, тем самым выстраивая смыслово наполненную цветовую линию.

¹⁶ См. Пастернак Б. Доктор Живаго. Кн. 2. Часть 10. Глава 4.

Специальные кинематографические средства

К ним относятся: оптика, пленка, режим печати отснятого киноизображения и т. д.

С помощью применения оптики с разным фокусным расстоянием, использования тех или иных видов пленки, различающихся по контрастности, разрешающей способности и силе, цветопередаче, выбору того или иного режима печати пленки можно (иногда в очень большой степени) трансформировать предкамерную реальность, тем самым решая необходимые драматургически-смысловые задачи.

Пример. В фильме режиссера В. Ордынского «У твоего порога» есть сцена, в которой женщина, работающая на рытье оборонительных траншей под Москвой, вдруг видит вдалеке своего мужа у зенитного орудия. Она бежит к нему, бежит, но, кажется, бежит на одном месте: кадр снят длиннофокусной оптикой, которая «сжимает» снимаемое пространство, определяет его небольшую глубину. В том, что женщина бежит, но никак не может приблизиться к герою – все ее нетерпение, радость и боль.

2. Движение

1.2. Специфика движения в кино

Да, кино – это движущееся изображение, но ведь литература тоже стремится дать описание предметов в их движении. Вот начало повести А.Н. Толстого «Союз пяти» – вещи остро действенной: «Трехмачтовая яхта «Фламинго», распустив снежно-белые марсели, косые гроты и трепетные треугольники клеверов, медленно прошла вдоль мола, повернулась, полоща парусами, приняла ветер и, скользнув, полетела в голубые поля Тихого океана».

Предложение заполнено большим количеством глаголов, но в нем есть и слова, обозначающие и определяющие предметы: «снежно-белые марсели», «косые гроты», «голубые поля океана». Они отвлекают наше внимание от действий. Это происходит потому, что описания предметов и их движений мы воспринимаем *не одновременно, а последовательно*, одно за другим.

Кинематограф же, в отличие от литературы, дает изображение предмета и его движения **одновременно**: в нем предмет не существует вне движения, а движение вне предмета.

Изобразительные искусства – живопись, скульптура – ли-

шены возможности *непосредственной* передачи движения. Они стремятся передать его опосредованно – через точно выбранный и зафиксированный момент.

Оживи микеланджеловского «Давида» – и прекрасный юноша в следующее мгновение, разогнув руку, вытянет пращу из-за спины.

Кино, в отличие от других изобразительных искусств, **изображает предметы в их движении – непосредственно**, в том виде, в каком они существуют в действительности.

Можно сказать так: *язык кино – это прежде всего язык движений*.

Сценаристы! Больше глаголов в предложениях! Статика губительна для вашего произведения. Сценарий – это запись разного вида экранных движений.

2.2. Виды движений в кино

Их шесть:

1) Движение внутрикадровое. 2) Движение камеры. 3) Движение пленки в камере. 4) Движение времени. 5) Движение пространства. 6) Движение сюжета.

Рассмотрим эти виды.

Внутрикадровое движение

Подчеркнутое внутрикадровое движение широко эксплу-

атируется в фильмах, рассчитанных на массового зрителя (люди любят кино за эту его природную особенность): стремительные погони, драки, всякого рода разрушения. В картине Дж. Лукаса «Звездные войны. IV эпизод. Новая надежда» стремительное и сильно подчеркнутое внутрикадровое движение вызывает чисто физическое напряженное внимание. Но и создатели тех картин, которые можно отнести к высокому искусству, не пренебрегают в необходимых случаях подчеркнутостью данного вида движения. В финалах фильмов «400 ударов» Ф. Трюффо и «Иваново детство» А. Тарковского герои картин – подростки – долго и настойчиво бегут. Как бы протестуя против царящего в мире зла. Или пробег Платонова (А. Калягин) к реке в финальной сцене «Неоконченной пьесы для механического пианино» Н. Михалкова, выражающий высочайший накал чувств в душе героя. А объединяющий в единое целое бег трудных подростков и начальника лагеря – по лесной ночной дороге – в финале фильма Динары Асановой «Пацаны»? Картина же немецкого режиссера Тома Тыквера «Беги, Лола, беги!» вся построена на долгих и неудержимых пробегах героини.

Движение кинокамеры

Формы этого движения:

– панорама – вращение камеры вокруг своей оси – от нескольких до 360 градусов; в фильме режиссера М. Ромма и оператора Б. Волчека «Секретная миссия» можно увидеть

такую круговую панораму, когда вместе с медленным круговым движением камеры мы постепенно знакомимся с лицами сидящих за столом важных господ;

- наезд и отъезд (с помощью операторской тележки или специального устройства – «трансфокатора») – приближение взгляда камеры к снимаемому объекту или отдаление от него;

- проезд – следование за предметами и фигурами или мимо них;

- сложное движение камеры – одновременное сочетание нескольких форм ее движения (в сцене пробега Вероники в фильме «Летят журавли»).

Движение пленки в камере

Обычная скорость движения пленки в кинокамере, а затем в проекционном аппарате, как известно, 24 кадра в секунду. Но если ускорять или замедлять движение пленки в ходе съемки, а затем «прокручивать» ее в проекционном аппарате с обычной скоростью, то возникают эффекты замедленного или ускоренного движения тел и предметов на экране.

Способы использования разных скоростей движения пленки:

- рапид – ускоренная съемка (чаще всего – 32 к/сек); при этом на экране возникает замедленное внутрикадровое движение; примеров такого рода слишком много;

– цейтрайфер или «лупа времени» – наоборот: замедленная съемка (16 или меньше к/сек), при которой скорость движения на экране возрастает – часто используется в сценах погонь и драк;

– прерывистое движение пленки – создается с помощью трюк-машины или вырезанием кадров из негатива; вы можете увидеть такое движение пленки, к примеру, в фильме А. Сокурова «Одиноким голос человека»;

– обратное движение пленки – оно используется в фантастических, сказочных или эксцентрически-комедийных фильмах, но не только в них: в картине «Криминальное чтиво» в знаменитом кадре инъекции адреналина в сердце Мии актер Джон Траволта во время съемки отдергивал шприц от груди героини, а затем пленку прокрутили в обратном направлении.

Движение времени

Движение в фильме постоянно и непрерывно.

Даже в том случае, когда внутри кадра положение тел и предметов статично, а камера неподвижна.

Что же тогда движется на экране?

Время.

«Любой «мертвый» предмет – стол, стул, стакан, – взятый в кадре отдельно от всего, не может быть представлен вне протекающего времени, как бы с точки зрения отсутствия времени», – писал А. Тарковский в статье «Запечатленное

время»¹⁷.

Причем: чем более длительно статичное изображение на экране, тем с большей явственностью и нарастающим напряжением мы ощущаем движение фильмового времени.

Существует два вида времени на экране:

- реальное и
- экранное.

Реальное время возникает в фильме тогда, когда длительность происходящей сцены на экране совпадает с длительностью времени в зрительном зале.

Как правило, реальное время – внутрикадрово. Полнометражный фильм А. Сокурова «Русский ковчег» состоит из одного кадра, и поэтому он весь снят и воспринимается в режиме реального времени. Интересно, что тем же способом созданный мексиканский фильм так и называется – «Реальное время». И датская картина, показанная на

Московском международном кинофестивале (2008, реж. Линда Вендер) тоже имеет симптоматичное название – «Один кадр».

В некоторых картинах мы можем ощущать подчеркнутое и напряженное проживание их персонажами течения времени. В фильме И. Бергмана «Час волка» герой – художник Юхан вместе с женой решили помолчать одну минуту и послушать ночную тишину, царящую за стенами их одинокого

¹⁷ Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский: начало... и пути. С. 53.

дома. Они и мы, зрители, напряженно следим за протеканием времени. Вот прошло 10 секунд, потом еще 10... Секунды – как же они длинны! «Как трудно прождать минуту», – говорит герой картины.

А длинные медленные панорамы по травам, стенам, корням деревьев в фильмах А. Тарковского? Или чрезвычайно долгий, «затянутый» проезд трех героев «Сталкера» на дрезине в зону. Давление внутрикадрового времени (то есть усиленно-явственное восприятие его течения персонажами и зрителями) создается реальным проживанием автора-режиссера того, что он созерцает с помощью аппарата. Подобное проживание очень индивидуально, оно зависит от внутреннего душевного ритма режиссера (об этом писал А. Тарковский), от уровня творческой энергоизлучаемости его натуры. Поэтому подражать тому или иному личностному ритму – непродуктивно; любое подражание в этом плане будет выглядеть нарочитой претенциозностью.

Экранное же время может создаваться с помощью изменения скорости движения пленки в камере, но главным образом – за счет монтажных купюр; оно не совпадает со зрительским реальным временем и является по сравнению с ним порой значительно более плотным, однако может быть и растянутым – путем включения в основное действие перебивок. В фильме «Летят журавли» звучит выстрел – пуля попала в Бориса. Смерть героя, по сути дела, мгновенная, растягивается кадрами вертящихся крон деревьев, предсмертных ви-

дений героя...

Существует, кроме того, еще два вида времени в кино (по иному разряду):

- горизонтальное и
- вертикальное.

Горизонтальное время – это обычное текущее время в цифровом исчислении: минута, две, три, два года, три, десять и т. д. Главный признак такого времени – *количественный*. Мы узнаем о его течении по изменениям, происходящим на экране с людьми и предметами.

Как сообщить зрителю, например, с экрана, что время в разговоре двух собеседников – прошло? Самый банальный и многократно использованный в кино способ: пепельница, стоящая на столе, была пуста, и вот – она заполнена окурками. Подобные изменения могут быть небольшими, едва заметными, но могут быть и очень большими, даже эпохально-историческими.

Мы видим в начале фильма «Андрей Рублев» иконописца Андрея молодым, в чем-то даже наивным, а в последней новелле картины – полысевшим и умудренным: прошли годы, десятилетия...

Вертикальное время – это время, которое не течет, а как бы возносится. Главный признак такого времени – *качественный*, его нельзя измерить, его можно только ощутить – оно вневременное, оно – вечность.

Блаженный Августин писал, что у Бога нет вчера, сегодня,

завтра, а есть вечное «сегодня». А Федор Достоевский устами одного из персонажей романа «Бесы» – Кириллова – подтвердил, что бывают такие минуты, когда время вдруг останавливается навеки.

Подобные ощущения вертикального, вечного времени вы можете испытать при просмотре фильмов Феллини, Бергмана, Курасава, Тарковского.

Вспомните финальный кадр «Зеркала»: в нем одновременно пребывают и старая мать, и она же – молодая; старая мать – и ее совсем маленькие дети. Перед вами экранное выражение того, что в заключительных строках сценария «Зеркало» сформулировано словесно: «...и я отчетливо понял, что МАТЬ – бессмертна».

Движение пространства

Речь идет не о движении персонажей и предметов в пространстве, а о движении самого пространства.

Тут, как в случае со временем, тоже существуют в кино по два вида в каждом из двух разрядов.

А) Движение пространства может быть

– реальным и

– экранным.

Реальное движение пространства разворачивается внутри кадра: мы вслед за персонажами (или без них) перемещаемся из одного места действия в другое без перерыва. Так в уже не раз упоминавшейся сцене пробега Вероники камер-

ное пространство внутри автобуса сменяется улицей, заполненной толпой, а та, в свою очередь, широким проспектом с идущими по нему танками. Происходит драматургически осмысленная смена мест действия.

Авторы фильмов порой создают квазиреальное движение пространства. В картине Джима Джармуша «Ночь на земле» переход действия из одного города в другой происходит с помощью глобуса: взгляд камеры скользит по его поверхности от одного географического названия к другому.

Экранное движение пространства используется в фильмах значительно чаще. И тоже, конечно, с помощью монтажа, смены сцен и эпизодов. Чрезвычайно явственную смыслообразующую роль играет такого рода движение, например, в фильмах Микеланджело Антониони. В картине «Затмение» модернистская архитектура в первом эпизоде сменяется интерьером в стиле первобытно-африканской экзотики; всячески обыгранное пространство «сумасшедшей» биржи – римской улицей в неореалистическом стиле; безвкусно мещанский уют квартирки родителей героини – роскошно старинным палаццо родителей героя и т. д.

Б) Движение пространства в фильме может быть

- горизонтальным и
- вертикальным.

Горизонтальное движение пространства – это смена мест действия одного другим (как в примерах, изложенных выше).

Вертикальное же движение пространства – это движение духовное – к Небу, к Богу, или в глубины души человека, к его подсознанию. (Вспомните разговоры о безднах человеческого сердца, открытых и описанных Ф. Достоевским). Когда герой фильма «Дорога» Дзампано в финале рыдает, упав на песчаный берег ночного шумящего моря, и затем поднимает свой взгляд к темному небу, происходит вертикальное движение духовного пространства.

Вспоминаются строки из чеховской «Дамы с собачкой»: «В Ореанде сидели на скамье, недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали... Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, который ожидает нас».

Нельзя не заметить, что часто те или иные формы временного движения сопрягаются с движениями пространственными. Особенно это обнаруживается в случаях реального и вертикального их видов.

Реальное время, на котором построено движение фильма А. Сокурова «Русский ковчег», сочетается со сменой залов, коридоров, лестниц Зимнего дворца в Санкт-Петербурге.

Финал картины А. Тарковского «Зеркало» как раз и состоит не только из одновременного соотнесения разных временных, но и пространственных пластов – загородный дом, и тут же остатки сгнивших стропил этого дома.

Сочетание движений времени и пространства имеет

свое название – «хронотоп» (от греч. *chronos* – время и *topos* – место).

Движение сюжета

Об этом виде кинематографического движения мы будем говорить позже – когда речь пойдет о сюжете как об одном из самых основных компонентов драматургии фильма.

2.3. Характер кинематографического движения

Особенностью кинематографического движения является то, что оно **прерывисто**.

Хотя выше утверждалось, что движение в кино *непрерывно* и постоянно. Вместе с тем... оно *прерывисто*.

Причем прерывисто на всех уровнях содержательной формы кинопроизведения:

- пленка в киноаппарате движется прерывисто – скачками;
- кадры в фильме сменяются, прерывая друг друга – через склейки;
- сцены также перебивают друг друга;
- то же можно сказать и об эпизодах: кончается один – начинается другой.

И вместе с тем, мы по-прежнему утверждаем: движение в фильме *непрерывно*.

Характер кинематографического движения следует определить как **«прерывистую непрерывность»**.

Диалектика! Может быть, человечеству и дано было изобрести кинематограф для того, чтобы воочию убедиться в правоте философов: всякое движение в мире состоит из сменяющих друг друга статических моментов.

3. Деталь. Ее функции в драматургии фильма

3.1. Что такое «деталь»?

Способность кино укрупнять отдельные предметы, выделять их из окружающей обстановки дало возможность широкого использования в кинематографе такой его формы, как изобразительная деталь.

Вот как определяет это понятие словарь:

Деталь художественная (от фр. слова *détail* – подробность, мелочь) – выразительная подробность в произведении.

Можно дать более конкретное – в применении к кино – определение:

Деталь – это предмет или часть предмета (человеческой фигуры), на которую авторами фильма обращено особое зрительское внимание.

3.2. Драматургические функции детали

Детали в фильме имеют и могут иметь разные драматургические функции. Возможность широкого и многофункци-

онального использования деталей необходимо знать сценаристам и режиссерам.

Драматургические функции детали
Таковых можно насчитать (пока!) семь:

- 1) Показ целого через его часть.
- 2) Фабульная функция.
- 3) Смысловая деталь.
- 4) Психологическая деталь.
- 5) Деталь – метафора.
- 6) Аллегорическая деталь.
- 7) Деталь – символ.
- 8) Многофункциональная деталь.

Деталь – показ целого через его часть

Данная функция детали широко используется именно в кинематографе:

а) в целях экономии изобразительных средств, большей их концентрации: необязательно показывать весь паровоз, можно показать только его крутящиеся колеса;

б) для создания таинственности происходящего, долгого «нераскрытая карт», часто применяемого в детективах: *чья-то* ноги прошли по ковру кабинета, *чья-то* рука вытащила из ящика стола пистолет;

в) в целях большей выразительности: порой довоображаемое сильнее увиденного, так, в фильме С. Параджанова «Те-

ни забытых предков» мы видим только ноги найденной Иваном на берегу реки утопленницы Марички.

Фабульная функция детали

Она осуществляется тогда, когда тот или иной предмет непосредственно участвует в фабуле и влияет на ее развитие и повороты: игрушечная белочка в фильме «Летят журавли», фортепьянная клавиша в фильме «Пианино» Джейн Кэмпбелл, бумеранг в «Деликатесах» Жана Жене и Марка Каро и т. д.

Деталь, имеющая особое смысловое значение

Функция такой детали:

- помочь созданию образа персонажа;
- раскрыть или подчеркнуть смысл сцены, эпизода, а то и всего фильма в целом.

Как правило, деталь в такой роли дается в повторении: мотив чаши проходит через обе серии «Ивана Грозного»:

- на свадьбе Иван и Анастасия пьют из чаши под крики «Горько!»;
- в чашу, приготовленную для царицы, княгиня Старицкая сыплет яд;
- Иван молится перед образами: «Да минует меня чаша сия!» – и вспоминает о чаше, поданной им больной жене;
- чашей через Малюту царь приглашает князя Владимира Старицкого на пир, где его убьют. Как тут не вспомнить

строки из «Макбета» Шекспира:

Урок кровавый падает обратно на голову учителя.
Возмездье
Рукой бесстрастной чашу с нашим ядом
Подносит нам же...

В фильме А. Хичкока «Психо» акцентировано-смысловые значения имеют такие детали, как чучела птиц на стенах, детские игрушки в комнате сумасшедшего Бейтса и т. д.

В «Солярисе» А.Тарковского сцена первой встречи прибывшего на станцию Кельвина с профессором Снаутом заканчивается наездом до сверхкрупного плана детали – ухо спящего человека. Эта деталь выглядит как часть чего-то страшного и загадочного; она объясняет возбужденно-опасливое поведение в этой сцене Снаута, и она же предваряет обнаружение на станции странных персонажей, в каждом из которых материализовались душевные терзания героев картины.

Интересно, что в последнем и, увы, неосуществленном замысле Андрея Тарковского – экранизации шекспировского «Гамлета» – первое, что должен был увидеть Гамлет при встрече с призраком своего отца – это ухо: «Сбоку, глаз не видно. Очень крупно щека, ухо, выделяющее гной»¹⁸.

Деталь должна была, видимо, насторожить принца и под-

¹⁸ Тарковский А. Мартиролог. Дневники. Международный Институт имени Андрея Тарковского, 2008. С. 472.

готовить его и нас к страшному известию: отец был убит его братом, который влил яд в ухо спящего короля.

Психологическая деталь

Ее предназначение – раскрытие моментов душевного состояния персонажей:

– черные очки (неожиданно!) на глазах героя «Калины красной» Егора Прокудина в сцене приезда его к матери: герой хочет скрыть свой стыд и свои покаянные чувства;

– пальцы Ады, ласкающие клавиши, в фильме «Пианино», в них – выражение тоски героини по любимому.

Деталь-метафора

Подобного рода детали предназначены для создания образа предмета (или человека) путем перенесения на него черт, ему не свойственных.

Ведь что такое *метафора*?

Метафора (от греч. *metaphora* – перенесение) – это перенесение некоторых свойств одного предмета на другой.

В прозе и поэзии метафора используется постоянно (так же как и в разговорной речи): «говор волн», «бронза мускулов», «течение жизни» и т. д. Аристотель в своей «Поэтике» приводит в качестве примера метафоры обиходное выраже-

ние: «вон и корабль мой стоит»¹⁹. Конечно, это метафора: ведь корабль ни бежать, ни стоять на самом деле не может, у него нет ног.

В кино из-за его вещественно-реальной природы создавать на экране метафоры значительно сложнее, чем в литературе. Но возможно. Например:

- булочки танцуют в «Золотой лихорадке» Чаплина;
- в прологе «Андрея Рублева» кожаный шар испускает дух, как умирающее животное;
- в том же «Пианино» обнаженный Бейнс ласкает пианино, как женщину;
- в немой картине Карла Дрейера «Страсти Жанны Д'Арк» плетеный обруч для игры в серсо, надетый на голову героини, выглядит терновым венцом.

«Метафора – это мгновенное сближение двух образов», – написал когда-то Х.Л. Борхес.

Аллегорическая деталь

Аллегория (греч. – *allēgoria* – иносказание) – запечатление умозрительной идеи в предметном образе.

Именно – *умозрительной* идеи, то есть отвлеченной. Целиком аллегорично, например, изображение древнегреческой богини правосудия Фемиды, которое можно видеть в судебных учреждениях: на глазах женщины повязка, в одной

¹⁹ Аристотель. О искусстве поэзии. М.: Государственное издательство Художественной литературы, 1957. С. 109.

руке – весы, в другой – меч.

Аллегорична фигура Смерти в фильме Ингмара Бергмана «Седьмая печать» (вся образная ткань этой картины во многом построена на аллегориях).

Явной деталью такого рода в «Иване Грозном» выглядит «шапка Мономаха» – аллегория самодержавной власти.

«Да, тяжела ты, шапка Мономаха» (А.С. Пушкин).

Особенность аллегорической детали состоит в том, что ее содержание сравнительно легко поддается расшифровке.

Деталь – символ

Функциональная роль символической детали по внешности схожа с аллегорической (поэтому их часто путают), но по своему содержанию она ей противоположна.

Что такое истинный символ?

Символ (от греч. *symbolon* – знак, опознавательная примерта) в искусстве – «знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа»²⁰.

Неисчерпаемая многозначность! В отличие от однозначности аллегории.

Смысл «символического образа не *дается*» автором, а *задается*», то есть он таит в себе стремление постоянно, порой бесконечно расширяться. Поэтому, опять-таки в от-

²⁰ Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 378.

личие от аллегории, содержание символической детали до конца невозможно установить и разъяснить, сведя к однозначной логической формуле»²¹.

Символический образ не следует путать и с метафорой. Последняя также вполне объяснима, ведь в основе ее лежит сравнение: Бейнс ласкает пианино *как* женщину.

Символ отличается и от пусть очень многозначного, но не символического образа тем, что в нем есть... символ, то есть *знак, выводящий образ за собственные пределы*. «Когда ты, – писал А. Тарковский, – совершенно ясно сознаешь, что то, что ты видишь в кадре, не исчерпывается визуальным рядом, а лишь намекает на что-то, распространяющееся за кадр...»²².

Та же самая чаша в «Иване Грозном», свеча в «Ностальгии», горящий куст и птица в «Зеркале» – все это символические детали, имеющие смыслы ощущаемые, но до конца необъяснимые.

В одном из рассказов Х.Л. Борхеса мы находим такие строки: «Как во всем, в судьбе Педро Сальвадореса мне чудится символ, который вот-вот разгадаешь...»²³.

Но так до конца и не разгадываешь. Таким и должен быть настоящий символ. Тайна.

²¹ Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 378.

²² Тарковский А. Монтаж // Андрей Тарковский: начало... и пути. С. 138.

²³ Борхес Х. Л. Проза разных лет. М.: Радуга, 1989. С231.

Сказано: «Сотворенному уму никогда не избыть тайн непостижимых».

Разгадывание символа, его толкование неизбежно приводят определение его содержания к логической однозначности, а то и к плоской банальности. Поэтому настоящие художники не любят попыток объяснить смысл символов. Вплоть до того, что отрицают наличие в их произведениях подобных фигур. Чтобы был смысл, считают они, тайна должна оставаться тайной. Шведский актер Эрланд Юзефсон, исполняющий роли в последних двух картинах А. Тарковского, так высказывался по этой проблеме в одной из бесед (записанной автором этой книги):

«Вопрос: Говорил ли Тарковский с вами на религиозные темы?

Ответ: Нет, не говорил на эту тему. Он не хотел раскрывать ее, чтобы в нас оставалась *тайна*. *Не любил символы*. (!) Что у него вода? Вода – есть вода... Я спросил его на «Ностальгии», что означает там у него свеча... Он сказал: «Свеча? Для чего нужна бывает свеча? Чтобы освещать!»²⁴

В картинах А. Тарковского много символов, но он не хотел раскрывать их значения, тем более, что порой и сам не до конца догадывался о них. Мир в его фильмах предстает как «явленная тайна» (по словам Б. Пастернака).

Для чего же воссоздают тайну художники в своих произ-

²⁴ Нехорошее Л. // Сб. А.А.Тарковский в контексте мирового кинематографа. М.: ВГИК, 2003. С.42.

ведениях? Наверное, для того, чтобы прикоснуться если не умом, то сердцем к высшему смыслу.

Следует, однако, сказать, что не всегда «невнятные» детали, с которыми мы встречаемся в фильмах, существенны и наполнены глубоким содержанием. Иногда авторы используют детали в целях шарadowой игры со зрителем, специально напуская туман многозначительности на сюжетные ходы. Режиссер фильма «Малхоланд драйв» Дэвид Линч на финальных титрах своей картины великодушно и с нескрываемой иронией указывает на *десять деталей и моментов*,

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.