

Всероссийский государственный институт кинематографии  
им. С.А. Герасимова

В. К. ТУРКИН

# Драматургия КИНО

*Очерки  
по теории и практике  
киносценария*

Москва  
ВГИК  
2007

*Допущено Министерством образования и науки Российской Федерации в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений обучающихся по специальности **Драматургия***

УДК 778.5.04 ББК 85.37 Т88

**Рецензенты:**

*Л. В. Голубкина* - кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ;

*Б. Б. Андреев* - зав. кафедрой кино и телевидения МГУКИ, кандидат искусствоведения, профессор

**Туркин В.К.**

Т88 Драматургия кино: Учебное пособие. — 2-е изд. — М.: ВГИК, 2007.- 320 с.  
ISBN 5-87149-105-7

Учебное пособие «Драматургия кино» — переиздание ставшей уже классической книги В.К.Туркина «Драматургия кино», на которой было воспитано не одно поколение отечественных кинодраматургов. В новом издании бережно сохранен текст 1938 года, все особенности языка и стиля В.К.Туркина. В книгу также вошли воспоминания о Мастере его учеников — известных киноведах и сценаристов.

Пособие вызовет интерес не только у профессиональных сценаристов и драматургов, но и у историков кино. Книга предназначена для сценарных и других кинофакультетов, а также широкого круга читателей, интересующихся драматургией кино.

УДК 778.5.04 ББК 85.37

ISBN 5-87149-105-7

© Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова,  
2007

## **СОДЕРЖАНИЕ**

*Предисловие* | 7

Введение | 9

### **Киносценарий как особая форма драматургии**

Сценарий в театре | 15

Сценарий немого фильма | 21

Сценарий звукового фильма | 38

Отдельные стадии работы над киносценарием | 45

### **Сюжет**

Определение сюжета | 76

Формирование сюжета | 89

### **Элементы кинопроизведения**

Фабула | 119

Характер и роль ] 184

Мимическое и вокальное поведение человека | 194

Костюм, обстановка, вещи | 208

### **Техника построения киносценария**

План и композиция | 242

Монтаж (кадровка) | 275

*Из книги Р.Н. Юренева «В.К. Туркин: критика, кинодраматургия, педагогика»* 303

*Н.А. Фокина* О Мастере 312

*Н.Б. Рязанцева* Наш первый профессор. Последний год 315

## ПРЕДИСЛОВИЕ

**Имя Валентина Константиновича Туркина** (1887-1958) хорошо знакомо кинематографистам, особенно драматургам кино. Этот человек принадлежал эпохе становления отечественного киноискусства, и его имя стоит в ряду таких корифеев, как Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Анатолий Головня, Федор Богородский...

Сценарист и теоретик кино, автор сценариев, ставших классикой нашего кинематографа, — «Закройщик из Торжка» (1925), «Девушка с коробкой» (с В.Г. Шергаеневичем, 1927), «Коллежский регистратор» (1925), «Привидение, которое не возвращается» (1930) и др., — В.К. Туркин сыграл важнейшую роль в становлении теории и практики отечественной кинодраматургии. Будучи профессором института кинематографии, он преподавал мастерство кинодраматурга, читал лекции по теории драматургии с первых лет существования киношколы вплоть до 1958 года. Валентин Константинович Туркин был одним из основателей института кинематографии. Именно он создал кафедру кинодраматургии и долгое время возглавлял ее, а в 1921-23 годах руководил всем институтом (тогда ГТК).

Наследие В.К. Туркина оценивается кинематографистами как величайший вклад в создание школы отечественной теории и практики драматургии кино, его метод преподавания сценарного мастерства, подход к поэтике драматургии фильма, систематизация теоретического материала до сих пор остаются наиболее эффективными и полноценными.

Среди учеников В.К. Туркина известные драматурги, сценаристы, киноведы: А. Володин, Ю. Нагибин, Л. Карелин, В. Фрид, Ю. Дунский, Б. Метальников, В. Ежов, В. Соловьев, С. Жгенти, Н. Рязанцева, Р. Юренев, В. Юнаковский, Н. Крючечников.

Книга Валентина Константиновича Туркина «Драматургия кино», вышедшая в 1938 году, явилась первым в истории отечественной киномысли крупным исследованием основных принципов сценарного творчества. В нее почти полностью вошла и более ранняя работа В. К. Туркина «Сюжет и композиция сценария», обработанная и отредактированная автором, выверенная им на лекционных курсах. Став для многих поколений кинематографистов настоящим учебником по теории кинодраматургии и практическим пособием по сценарному мастерству, за это время «Драматургия кино» ни разу не переиздавалась.

В предлагаемом читателю издании бережно сохранен текст 1938 года, со всеми особенностями языка и стиля В. К.Туркина, во многом обусловленными временем, идеологией, так как «Драматургия кино» сегодня представляет не только профессиональный интерес, но и историческую ценность. Книгу завершают воспоминания учеников Валентина Константиновича Туркина — они дают живое представление о его личности и педагогическом таланте.

## ВВЕДЕНИЕ

Прежде всего необходимо условиться о понимании самого предмета настоящего исследования, поскольку очевидное на первый взгляд понятие «драматургия кино» теряет свои отчетливые границы в дискуссиях о том, может ли произведение, написанное автором-драматургом для экрана, считаться полноценным драматическим произведением в том же смысле, как театральная пьеса.

В театре отчетливо различаются изучение методов драматургического искусства (драматургия) и изучение искусства постановки драматического произведения на сцене («теория сценического искусства», «теория обработки сценического зрелища», «теория построения спектакля»). Эти две области художественной практики и теории находятся в живом взаимодействии, но они не смешиваются одна с другой, друг друга не заменяют и заменить не могут.

Прежде всего, должна быть пьеса: без пьесы нет спектакля. Театр ищет пьес сценичных, т. е. отвечающих требованиям интересного, живо воспринимаемого сценического зрелища. *Не возникает вопроса о том, что пьеса для театра не нужна, что театру нечего делать с драматической литературой, что достаточно, если будет существовать только искусство «обработки сценического зрелища». Потому что драматургия театра - это не «литературное сырье» или «полуфабрикат» для сценического спектакля, а полноценное искусство. Драматическое произведение, осуществляя связь литературы и театра, синтезирует законы и методы создания сценического зрелища, опыт литературы в построении сюжета, в изображении характеров, в искусстве словесного выражения.*

Ведущая роль драматургии в театре не только не умаляет значения последнего как специфического искусства показа зрелища, но, наоборот, обогащает искусство театра, наполняет его глубоким идейным содержанием.

Бывавшие в истории протесты против литературы («литературщины») в театре, живописи и поиски форм «чистого» театра, «чистой» живописи обычно свидетельствовали о попытках заменить искусство формальным экспериментаторством, лишить художественное творчество идейного содержания.

В свете только что высказанных мыслей нас сразу должно заставить насторожиться положение Бэла Балаш в его книге «Видимый человек»: «Фильму нечего делить с литературой. Режиссера и актера фильма, например, можно сравнить с импровизаторами, которые получают от автора-сценариста только идею, только краткое общее содержание; текст же они создают для себя сами».

Совсем как в театре импровизации. Однако, выступая в свое время с этой по внешности радикальной, хотя по сути и не очень оригинальной точкой зрения, Бэла Балаш не до конца был последователен. Он говорил об авторе-сценаристе. Но ведь совершенно ясно, что для того, чтобы предложить идею или краткое общее содержание, не нужно никакого автора-сценариста. Последовательное проведение этой точки зрения приводило к отрицанию автора-сценариста (кинодраматурга) и его кинопроизведения (сценария, кинопьесы) и, наконец, теории кинопьесы (кинодраматургии).

Мы не останавливались бы специально на старых высказываниях Бэла Балаш по интересующим нас вопросам, — высказываниях, от которых он впоследствии отошел, — если бы они были фактом только его личной биографии, его личных увлечений и заблуждений. Но в своей книге Балаш выражал тенденции, в свое время злободневные в теории и практике кинопроизводства, до конца не изжитые и по настоящий день. Его взгляды смыкались со взглядами таких советских мастеров, как С.М. Эйзенштейн, В.И. Пудовкин и др.

«Сценарий, — писал в свое время С.М. Эйзенштейн, — по существу его не оформление материала, а стадия состояния материала».

«Сценарий не драма. Драма — самостоятельная ценность и вне ее действенно-театрального оформления».

Сценарий же — это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождении зрительных образов...

Сценарий — это шифр. Шифр, передаваемый одним темпераментом другому.

Автор своими средствами запечатлевает в сценарии ритм своей концепции.

*Приходит режиссер и переводит ритм этой концепции на свой язык.*

*На киноязык.*

*Находит кинематографический эквивалент литературному высказыванию.*

В этом — корень дела.

А вовсе не в переложении в цепь картин анекдотической цепи событий сценария.

*Никаких оков оптического изложения фактов мы не признаем...»* («О форме сценария», Бюллетень Берлинского торгпредства № 1—2, 1929. Курсив мой. — В. Т.)

Вот в этом непризнании «никаких оков оптического изложения» (т.е. изложения сценария с установкой на конкретный «язык экрана») С.М. Эйзенштейн и смыкался вплотную со старой точкой зрения Бэла Балаш. И хотя С.М. Эйзенштейн несколько иначе, чем Балаш, расценивал то, что дает режиссеру автор, но это различие было скорее в способах выражения, чем по существу. Заявляя о своем уважении к литературе, Эйзенштейн в то же время делал ей строгое предупреждение: руки прочь от кинематографической специфики, от конкретной кинематографической формы; настоящее кинооформление материала — дело режиссера; не покушайтесь на писание кинопьес, пишите «киноновеллы» или «стенограммы эмоционального порыва» и помните, что режиссер их будет рассматривать не как оформление материала, а как *стадию состояния материала*, или, другими словами, как *полуфабрикат*.

Разрушающая кинодраматургию старая точка зрения Балаш и дожившая почти до наших дней точка зрения Эйзенштейна до известной степени оправдывались и подкреплялись в свое время практикой значительной части кинодраматургов.

Среди некоторой части сценаристов существовало представление о сценарии как о проекте или плане будущей картины (так, например, определил сценарий В.Б. Шкловский в своей книге «Как писать сценарий»).

Это определение, на первый взгляд невинное, на самом деле сразу и безоговорочно утверждало за сценарием то качество *полуфабриката* - «стадии состояния материала» для режиссера, — о котором говорил Эйзенштейн.

Отвечая на ошибочные требования создания полуфабриката, а не полноценного произведения кинодраматургии, некоторые сценаристы ограничивали свою задачу поверхностным схематическим изложением сюжетов, иногда разукрашенным отдельными интересными кадрами или монтажными приемами, но лишенным глубокого идейного содержания, полноценных характеров, яркого и напряженного развития действия.

Таким образом, на противоположных полюсах сценарной практики возникли две неполноценные формы сценария:

1. Сценарий «технологический» (проект, план кинокартины), не использующий опыта литературы в полноценном изображении событий, характеров и всех средств, предоставляемых ему искусством словесного выражения, для доведения схемы-плана до полноты и завершенности художественного произведения.

2. Сценарий «эмоциональный», неполноценный с точки зрения кинематографических требований; сценарий, в котором средства словесного выражения используются без ответственной и ясной ориентировки на кинопроизведение, на последующую реализацию его на экране.

Обе эти формы сценариев были далеки от требований, предъявляемых к полноценной кинодраматургии.

Но может ли вообще существовать авторский сценарий, «авторская» кинопьеса в том же качестве, что и театральная пьеса? Конечно, да. Это вопрос разделения труда писателя-кинодраматурга и режиссера и специализации кинодраматурга, литературные произведения которого ориентируются на экранную реализацию, так же как театральная

пьеса ориентирована на реализацию сценическую.

Но разве обязательно разделение труда между сценаристом и режиссером? Разве не может режиссер быть единственным автором кинопроизведения? Конечно, может. Мольер был автором пьес и их исполнителем. Но и в этом случае необходимо разделение сценария (пьесы) и постановки фильма. Сначала должен быть написан *полноценный* авторский сценарий, а затем уже по этому сценарию должна осуществляться постановка. *Это вопрос не только хозяйственной и производственной целесообразности, но и правильной организации творческого процесса.*

Драматическое раскрытие материала, сюжетная его разработка должны предшествовать постановке кинокартины, определяя место образов в единой смысловой системе картины. Такая идейная и сюжетная организация материала есть задача кинопьесы и требует таланта и опыта. Нет поэтому ничего удивительного в том, что и в театре, и в кино это дело потребовало специализации и привело к разделению функций автора и режиссера.

Таким образом, кинодраматургия как предмет нашего исследования — *это искусство «замышлять» кинофильм и свой замысел осуществлять в художественно полноценном литературном произведении, по своему объему, по своей структуре, по способам раскрытия характеров, по средствам выразительности ориентированном на последующую реализацию его в пластических («оптических», зрительных) образах, в зрительном действии - в фильме.*

Кинодраматургия («теория киносценария») в этом понимании, входя в систему литературной поэтики (наряду с драматургией театральной), в то же время входит в соприкосновение и взаимосвязь с «теорией построения» кинофильма (теорией режиссуры).

Если киносценарий — не «стадия состояния материала», а полноценный идеологический продукт, художественное литературное произведение, (а это так) то тем самым отношение к нему как к сырью, «полуфабрикату» должно быть категорически осуждено.

В обоснование взгляда на киносценарий как на «сырье» или «полуфабрикат» обычно приводят то соображение, что сценарий не «потребляется» отдельно от картины (как, например, театральная пьеса). Говорят, что сценарий целиком и без остатка исчезает в кинокартине (как «сырье», «полуфабрикат» в готовой фабричной или заводской продукции), он не «виден» и не «слышен», как, например, слышен авторский текст в театральной пьесе.

Этот аргумент не выдерживает никакой критики. Картина может быть лучше и хуже сценария, но рядом с ней существует сценарий, с которым ее можно сравнить. Отвлеченно говоря, по этому сценарию еще и еще раз можно снимать картину. Наконец, его можно напечатать, довести до сведения зрителя, дать зрителю возможность сравнивать картину со сценарием, прочитать сценарий, не смотря картины, так же как можно читать театральную пьесу. Сценарий всегда может и должен быть «контрольным художественным документом», с которым следует «сверять» кинокартину.

Но, конечно, для этого сценарий должен быть не схематическим наброском киносюжета, а завершенной художественной конструкцией.

Именно такое художественное произведение, предназначенное для постановки на экране, и имеется нами в виду.

## КИНОСЦЕНАРИЙ КАК ОСОБАЯ ФОРМА ДРАМАТУРГИИ

**Киносценарий** возник с момента появления игрового кинематографа как приспособление для постановки на экране театральных пьес, рассказов, романов и различных сюжетов в виде более или менее подробного плана-описания будущей кинокартины в последовательности происходящих в ней событий, с разделением на части и отдельные сцены применительно к технике постановки и демонстрации кинокартин.

Самый термин **сценарий**, сразу и повсюду принятый для обозначения пьесы для экрана, отразил первоначальное представление об отличии ее формы от обычной формы разговорных («литературных», «правильных») пьес для драматического театра.

### Сценарий в театре

В театре термин **сценарий** применяется для обозначения различных — по функции и способу записи — творческих и рабочих документов, объединяемых тем общим признаком, что все они, в виде более или менее подробной или краткой схемы (плана, «оглавления»), излагают порядок и содержание сцен пьесы-спектакля без диалога.

Итальянское слово «*scenario*» («сценарио» в итальянском произношении с ударением на *a* или во французском — с ударением последнем *o*) проникло очень давно во все европейские языки в качестве технического театрального термина. Происходит оно от слова («сцена») и обозначает расписание или порядок сценического действия. У нас это слово получило русское окончание: **сценарий**.

Так, **сценарием** в театре называются:

#### 1. Режиссерский рабочий план-проект для постановки спектакля.

В театре балета сценарием называется составляемое обычно режиссером расписание танцевальных и мимических номеров, по которому осуществляется постановка балета.

Такой сценарий, ограничивающий свои задачи порядковой разметкой сценического действия (с кратким указанием содержания отдельных сцен и способа их исполнения), предполагает, что содержание балета (его фабула) предварительно установлено и изложено. Это содержание балета излагается в так называемом **либретто**<sup>1</sup>.

В театре драмы, где обычно постановка осуществляется прямо по пьесе, постановочного сценария, особого от пьесы, как общее правило, не составляется — в нем нет надобности. Его заменяет разметка пьесы, т.е. дополнительные режиссерские ремарки и комментарии в развитие и дополнение авторских ремарок.

Однако и в театре драмы режиссер может составлять для постановки пьесы особый постановочный сценарий.

Эти рабочие планы-проекты для постановки спектакля можно назвать постановочными, рабочими или **режиссерскими сценариями**.

2. В работе драматурга (над разговорной пьесой) **сценарием** называется схематический план пьесы — изложение ее фабулы, в котором более или менее точно и конкретно намечены последовательность и содержание отдельных сцен будущей пьесы и темы разговоров действующих лиц. Руководствуясь таким планом, драматург затем разрабатывает полный текст пьесы.

3. При работе над пьесой между авторами возможно разделение труда: один — в форме **сценария** разрабатывает фабулу пьесы, подробный план ее сценической композиции, другой — разрабатывает диалоги действующих лиц. Такая практика иногда имеет у нас применение в драматургии «малых форм»: одни авторы (сценаристы) пишут

---

<sup>1</sup> **Либретто** — слово итальянское, уменьшительное от *libro* — книга; *libretto* первоначально означало — книжечка, т.е. небольшое по размерам изложение содержания балета, оперы или пьесы. Следует различать: 1) **либретто для зрителя** (изложение содержания идущего в театре спектакля, которое обычно печатается в театральной программе) и 2) **авторское либретто для постановки** (особого вида пьеса для балета или оперы). Здесь и в дальнейшем речь идет именно об **авторском либретто**.

сценарии будущих постановок, другие (которые называются «текстовиками») пишут разговорный текст к этим сценариям, тем самым превращая их в пьесы законченной формы.

4. В театре сценической импровизации (т.е. в театре, где разговор на сцене импровизируется, разрабатывается самими актерами) пьесы пишутся в форме сценария. Так писались пьесы в театре итальянских комедиантов XVI-XVII веков (так называемом театре «la commedia dell'arte»).

Вот, например, отрывок сценария одной из итальянских комедий, представлявшихся в 30-х годах XVIII века в России при дворе императрицы Анны Иоанновны. Называется комедия «Метаморфозы, или Преображения арлекиновы».

## ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Театр показывает город и ночь

Сильвий входит, защищая себя от многих воров, которые с голыми (т.е. обнаженными) шпагами гонятся за ним. Оной (т.е. оный, он, — Сильвий) кидается от них в один дом, у которого были ворота отворены, и укрывается от них (т.е. от воров) через то (т.е. таким образом).

Воры, увидевши, что им это не удалось, выходят.

Театр показывает камору (т.е. комнату) Смеральдина спрашивает у Дианы, что для чего бы она не шла покамест (т.е. до сих пор) ложиться спать. Диана ей отвечает, что она хочет немного еще на воздухе побыть. Смеральдина начала ей говорить, что, может быть, любовник какой-нибудь причиной тому был. Та уверяет, что не для того. Смеральдина, хотя (т.е. желая) поставить свечу на стол, (нечаянно) угасила (свечу). Диана за то стала ее бранить и приказала ей оную засветить. Смеральдина выходит.

Сильвий с голою шпагою, смотря, где бы вытти было можно, насунулся (т.е. натолкнулся) на Диану; Диана, думая, что то Смеральдина, спрашивает, что где свеча? Сильвий, не зная, что говорить, отвечает, что она спозналась. Слыша голос мужеской в каморе (т.е. комнате) своей, Диана испужалась и спрашивает у него, кто бы он был. Между тем Смеральдина возвращается со свечою, которая (т.е. Смеральдина), увидевши мужика (т.е. мужчину) с госпожею своею, говорит ей: аг, аг, аг, сударыня, вот то-то называется немного еще на воздухе побыть! Сильвий просит прощенья у Дианы в том, что он к ней зашел, и рассказывает ей причину тому. Диана сожалеет о нем. Сильвий влюбливается в нее, а Диана также в него. И когда они хотели друг другу яснее себя объявить, тогда стала говорить Смеральдина Сильвию, чтоб он изволил вытти, потому что в это время привык Панталон пробуждаться и вставать, и т.д.<sup>2</sup>

Такого рода немой (т.е. без разработанного диалога) сценарий для сценической разговорной постановки является, по отношению к сценическому спектаклю, пьесой незаконченной формы. Описывая только внешнее действие, сценарий не содержит диалога, который дорабатывается в процессе постановки спектакля самими исполнителями.

Если разговорную сценическую пьесу можно определить как изображение действия посредством диалога и ремарок (описательные элементы пьесы, рисующие обстановку, действия, внешность и внешнее поведение действующих лиц), то сценарий *commedia dell'arte* является пьесой, состоящей из одних только ремарок без диалога (или только с зачатками диалога), пьесой в форме *развернутой ремарки* без разработанного диалога. По сравнению с разговорной пьесой получается обратное соотношение драматургических средств: в *разговорной пьесе* исчерпывающе разрабатывается диалог и обычно очень скупо даются ремарки (вплоть до отказа от них); в *сценарии commedia dell'arte* подробно

---

<sup>2</sup> Из книги В.Н. Перетца «Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733—1735 гг.», Петроград, 1917 г.; в цитированном отрывке сохранен язык, но не воспроизведена старая орфография.

разрабатывается как раз ремарка и совсем не разработан (только намечен в косвенной речи) диалог.

5. Очевидно, что такой «немой» сценарий по отношению к спектаклю только тогда окажется пьесой достаточно законченной формы, если спектакль тоже «немой». Такова пантомима, т.е. сценический спектакль, в котором совершенно отсутствует слово на сцене и все действие передается мимически (внешними движениями, жестикой и мимикой актеров).

Балет является видом пантомимы (танцевальная пантомима). Автор, недостаточно осведомленный в технологии балетного искусства, обычно ограничивает свою задачу написанием *либретто*. Но автор, хорошо знающий технику балетных постановок, может написать свою пьесу для балета в форме *сценария*.

Все *пьесы ремарочной формы* (достаточной для «немого» театра и не достаточной для разговорного театра) можно назвать *авторскими сценариями*.

Таким образом, в практике театра и театральной драматургии одним и тем же термином *сценарий* обозначается и *первичное* произведение автора-драматурга для сцены и *последующая* разработка авторского произведения для постановки режиссером. Однако, между тем, что нами названо *авторским сценарием*, и тем, что нами определено как *режиссерский сценарий*, существует весьма отчетливое и принципиальное различие.

*Режиссерский сценарий* представляет собой *разработку и разметку имеющегося уже налицо* текста пьесы (или в балете — либретто) применительно к средствам сценического выражения, к технике постановки и ведения спектакля. *Авторский сценарий впервые излагает содержание пьесы* (спектакля), давая достаточно полное и сюжетно осмысленное описание происходящих в ней событий.

В этом отношении *либретто* (например, балетное) и *авторский сценарий* (например, *commedia dell'arte*) выполняют одинаковую функцию. Различаются же они между собой тем, что *либретто* менее технично в смысле соответствия сценической технике и тяготеет к литературной форме рассказа, *авторский же сценарий* отходит от формы литературного произведения для чтения и стремится к форме *точного плана сценической постановки*, совмещая задачи либретто (связного изложения фабулы) и постановочного плана (режиссерского сценария).

Из трех форм работы драматурга для театра (либретто, сценарий, пьеса) только пьеса с литературно обработанным диалогом, воспроизводимым на сцене исполнителями спектакля в авторском тексте, привлекала внимание писателя и поэта.

*С давних времен возникла драматическая поэзия как особый поэтический род наряду с эпосом и лирикой.*

В ином положении оказались *либретто* (балетные) и сценарии (*commedia dell'arte*, «малых форм» и др.). Они не вошли в литературу ни в качестве драматических произведений, поскольку в них отсутствовал литературно разработанный диалог, ни в качестве хотя бы новелл или сказок для театра, поскольку они не удовлетворяли требованиям, которые предъявляются к литературным произведениям, предназначенным для чтения. Они были всегда только *внутренними документами* театра, рабочими схемами-эскизами сценических спектаклей, обретающими полноту содержания и художественной выразительности только в работе над спектаклем, в творчестве исполнителей спектакля (постановщика-режиссера и актеров).

Это бытование либретто и сценариев в замкнутом и узком кругу «театрального производства» приводило к тому, что из мастеров изящной литературы и драматургии находилось мало желающих работать для театра в качестве либреттиста или сценариста.

В то же время в театрах пантомимы и балета или импровизации (*commedia dell'arte*) предпочитали обходиться без поэта, писателя, профессионала-драматурга. Такие театры создавали своих авторов в большинстве случаев из своей профессиональной среды (директора трупп, режиссеры, актеры). Эти обычно безвестные авторы либретто и сценариев не претендовали ни на оригинальность своих сюжетов, ни на литературность

изложения. Они писали для театра, а не для печати и чтения. Сюжеты широко заимствовались ими из литературы или театральных пьес.

Таким образом, условия производственного бытования театральных либретто и сценариев как творческих документов специального назначения, как схем-планов для немого театра (пантомимы, балеты) или для театра импровизации, определяли их литературную судьбу, отличную от судьбы разговорных пьес, бытующих в литературном ряду в качестве произведений драматической поэзии. Театральный сценарий как форма драматургии связан с исчезнувшими формами театра (*commedia dell'arte*) и сейчас сохранился на очень узком и специфическом участке сценического искусства — в театре балета. Театром почти безраздельно овладела драматическая поэзия; и драматический (разговорный) театр, ставящий литературные пьесы, занимает господствующее положение среди других театральных жанров.

Однако если в наше время сценарий как особый вид драматургии имеет весьма ограниченную сферу применения в театре, то он обрел новую жизнь и новые возможности развития в кинематографе.

### **Сценарий немого фильма**

Если пьесы без диалога, описывающие только внешнее (зрительно воспринимаемое) сценическое действие, назывались в театре сценариями, то вполне естественно, что пьесы для кино — искусства немого, пантомимного — тоже получили название сценариев.

Вот как выглядел сценарий одной из первых русских кинокартин — «Стенька Разин», показанной в первый раз публике 15 октября 1908 года (курсивом набраны надписи, появляющиеся на экране):

### **СЦЕНАРИУС<sup>3</sup> «СТЕНЬКИ РАЗИНА» (Понизовая вольница)**

*До открытия картины в течение нескольких минут должна слышаться песня Вниз по матушке по Волге». (Ноты будут приложены к фильму)*

#### **Картина 1-я**

Две большие и несколько малых лодок плывут по реке. В большой лодке на первом плане Степан Разин, три есаула, персидская княжна и разбойники. На остальных лодках плывут все разбойники.

#### **Картина 2-я**

#### **Разгул Стеньки Разина на Волге**

Историческая местность. Река, лес, на поляне расположилась ватага Стеньки Разина. Расставлены треноги с подвешенными котлами, разложен огонь, кругом разбросано оружие: ножи, ружья, кистени; здесь же валяется одежда, ковры, стоят бочки с вином.

Разбойники стоят, сидят, лежат, пьют вино из ковшей. Вдалеке видны дозорные. Разин и княжна сидят под деревом на богато разукрашенных высоких стульях. Разин долго целует княжну. Все разбойники держат в руках стопы с вином, низко кланяются атаману, снимают шапки, крича «ура», подносят вино Разину и княжне.

Все пьют. Атаман бросает кубок на траву и приказывает разбойникам петь. Все собираются в круг и поют «Вниз по матушке по Волге». Во время пения атаман и княжна сидят задумавшись. Разин просит княжну плясать, и по приказу Разина разбойники устилают землю персидским ковром; разбойники собираются в круг, впереди музыканты с бубнами, жалейками, трензелями, дудками; княжна с бубном в руках пляшет национальный танец.

При пляске все разбойники кричат «ура», хлопают в ладоши, а по окончании пляски есаул подает княжне и атаману по стопке вина; все пьют, атаман благодарит княжну и

---

<sup>3</sup> Неправильная латинская форма слова. Правильная — сценариум.

целует ее.

Выходят плясуны, музыка играет «русскую», несколько разбойников пляшут, некоторые падают в изнеможении от пляски, комически дергая ногами. Все смеются.

Затем опять все поют. Разин, шатаясь, целует княжну. В это время есаул и несколько разбойников указывают на княжну и грозят ей кулаком.

Картина 3-я

### **Заговор разбойников против княжны**

Другая местность. Лес; в кругу стоят разбойники. Все в возбужденном состоянии, грозят кулаками, вынимают ножи и кинжалы. В центре круга есаул Шелуда говорит разбойникам. Все в ответ кричат: «Смерть изменнице!» Вдалеке показывается Разин и княжна. Разбойники грозят ей кулаками.

На экране появляется надпись:

*«Товарищи! Блажит наш атаман. Где видано, чтобы атаман удалых молодцов якшался с бабами. Он дело забывает. Нам следует спешить на тихий вольный Дон. Нас окружает войско государево. Погибли мы. А он гуляет по неделям с княжною-басурманкою. Придумал я, товарищи, сегодня же не будет этой чаровницы. Нам надо напоить допьяна атамана, тогда он сделается зверем и ревность в нем проснется, а я в это время атаману поднесу письмо. Смерть изменнице!»*

Все с искаженными лицами потрясают оружием, кричат: «Смерть изменнице!»

Картина 4-я

### **Ревность заговорила**

*«Меня ли любишь одного, княжна, а, может быть, дружочек сердечный есть на родине?»*

Ночь. Разин с княжной у берегов Волги. Разин в припадке ревности бросается к княжне.

Из-за камней смотрят разбойники на них, хотят кинуться на нее, но есаул останавливает.

Действие происходит при лунном освещении. (Эта картина окрашена виражем.)

Картина 5-я

Мщение удалось: *«Выпей, атаман-батюшка, Степан Тимофеевич, за удалую понизовую вольницу, за весь народ честной, выпей с нами, мы все пьем за твое здоровье».* Обстановка и местность такие, что и во второй картине. Хмельной Разин сидит с княжной, часто обнимает ее, но она неохотно принимает его ласки. Есаул Шелуда подает Разину большой ковш вина. Все низко кланяются, просят выпить. Разин пьет, и все благодарят его.

Второй есаул подает еще ковш вина атаману и княжне, прося выпить княжну. Разин, шатаясь, встает, пьет вино, хочет поцеловать княжну, но она вырывается и бросает наземь кубок с вином.

Третий есаул подает атаману еще ковш вина, объясняя, что все хотят пить за его здоровье.

Разин шатается, он уже пьян, и пьет вино. Все разбойники низко кланяются, бросают шапки вверх, кричат «ура». В это время княжна сидит у дерева, низко опустив голову, и плачет. Разин подходит к разбойникам, кричит: *«Еще вина!»* Все пьют.

Атаман пьяный, шатаясь, подходит к княжне, берет ее грубо за руку, спрашивает, почему она грустна, не весела, не пьет с ними. Княжна молчит, опустив голову. Разин отходит от нее в сильном раздражении и, подойдя к есаулу, кладет ему руку на плечо, спрашивая: почему княжна не весела, не пьет с ними, отталкивает его.

Есаул ему отвечает, а затем достает из кармана письмо и подает атаману. Разин несколько раз перечитывает письмо и приходит в бешенство.

## ПИСЬМО

*«Мой милый принц Гассан, мне так тяжело жить в тяжелой неволе, мне надоело быть в этом диком разгуле, я плачу, вспоминая о тебе, моей милой родине, садах душистых наших. Прости и не забудь меня.*

*Твоя до гроба несчастная княжна».*

Стенька, шатаясь, подбегает к княжне, показывает ей письмо, дергая ее за руки. Княжна падает на колени, клянется, что никому не писала. Но атаман ей не верит, хочет заколоть ее кинжалом, но останавливается, хлопает в ладоши и приказывает собираться. Разбойники садятся в лодки, атаман тащит туда княжну.

## Картина 6-я

*«Смерть княжне. Волга-матушка! Ты меня поила, кормила, на своих волнах качивала - прими мой дорогой подарок».*

На тех же лодках все плывут по реке и поют «Вниз по матушке по Волге». Разин берет на руки княжну, высоко поднимает ее и кидает в воду. Есаул и несколько разбойников стреляют в княжну из пистолетов.

На других лодках видно движение разбойников. Все кричат «ура». Бросают вверх шапки, радуются. Княжна скрывается в волнах.

Фильм, снятый по этому сценарию, имел всего 200 метров (меньше, чем одна часть современного полнометражного фильма). Каждая отдельная картина-кадр (1-я, 2-я и т.д.) снималась в одной декорации и с одной точки, с входами и уходами действующих лиц, с перемещением массы, групп и отдельных персонажей здесь же, на глазах у зрителя, совсем как в театре. На каждую отдельную картину-кадр в среднем пришлось по 30 метров.

Не приходится говорить о идейном содержании этого сценария: образ Разина здесь искажен и опошлен до неузнаваемости. Но помимо этого ранний русский киносценарий не блещет и литературными достоинствами. Его построение наивно и грубо схематично. Но если отрешиться от художественной оценки первых пьес для экрана и сосредоточить свое внимание на технике их построения и записи, то станет в полной мере очевидно, что подобно театральным сценариям, они представляют собой описание внешнего (только уже не сценического, а экранного) действия с разделением его на сцены-картины применительно к условиям постановки на экране.

Таким образом, наименование их *сценариями*, по аналогии со сценариями театральными, оказывается вполне оправданным в первые годы существования кино оригинальные кинопьесы были редкостью. В основе киносценариев лежало обычно какое-либо произведение повествовательной литературы, театральная пьеса, историческое предание или популярной песни (например, сценарий «Стеньки Разина» сделан по тексту известной песни о Степане Разине: «Из-за острова на стрежень, на простор речной волны...»). Дело обстояло примерно так же, как когда-то с сюжетами для сценариев *commedia dell'arte*.

И так же, как в сценариях *commedia dell'arte*, от киносценария не требовалось ни разработанного диалога, ни подробной детализировки действия, — это додумывалось и доделывалось уже при постановке кинокартины в порядке режиссерской и актерской импровизации. Некий «профессор итальянской кинематографии», Гальтьеро Фабри, в опубликованных им «Правилах составления сценариев» (1913) писал: «Не сочиняй диалогов, — актер сам их сочинит, — положишься на него. Довольствуйся только самыми краткими указаниями... Отложи разработку мелких деталей в сценарии до дня съемки».

Первоначально, в «те детские годы кино, когда, по выражению Жюль Ромэна, его наивные продукты, его лепечущая техника поистине были не способны навести кого-либо на какие-нибудь мысли», особенной нужды в квалифицированном сценаристе-драматурге кинопроизводство не ощущало. При несложной технике составления постановочного плана-проекта (т. е. сценария) эту задачу легче и быстрее всего выполняли люди с производства, у которых перед автором со стороны почти всегда было решающее

преимущество: знание экрана (как делать) и знание спроса (*что* делать, чтобы иметь успех на рынке). Главное, чем могли быть полезны авторы со стороны — это поставка кинофабрике «сырья» для сценариев в виде обычно кратких либретто, сырых и сюжетно еще не разработанных тем или же предложений киноинсценировать то или иное литературное произведение.

Однако в условиях быстрого количественного и качественного роста художественной кинопродукции, стимулируемого все более усиливающейся конкуренцией между отдельными кинопредприятиями, кустарные методы изготовления сценариев «домашними средствами» оказывались для кинофабрик все менее и менее пригодными. Если на первых порах они могли обходиться голыми «идеями» и короткими либретто, которые потом легко и быстро превращались в сценарии своими людьми, «мастерами на все руки», то очень скоро заявил о себе усиленный спрос на профессионально разработанные кинодраматургические произведения и на авторов, готовых и способных писать для кино. Прежний анонимный сценарист из своих, фабричных людей уже не удовлетворял запросам производства. Необходим был профессиональный автор — не только поставщик тем («темач»), но сценарист-драматург, умеющий разрабатывать сценарии на основе своих собственных, заимствованных или предложенных ему сюжетов.

Если сценарий первых лет художественной кинематографии представлял собою не очень замысловатую схему, бедную конкретными деталями, без достаточной разработки характеров и драматической ткани вещи, то с течением времени он превратился в сложное построение, с богатым событийным и психологическим содержанием. Вместе с тем и по манере записи и по языку киносценарий стал более походить на художественное повествование, нежели первые киносценарии-схемы.

Сравним с ранее приведенными сценариями нижеследующий сценарный отрывок, начало киносценария американской сценаристки Елизаветы Михан «Смейся, клоун, смейся» (по пьесе Д. Беласко и Т. Кушинга). Эта форма американского continuity характерна точной кад-ровкой и технологическими ремарками, указывающими на точку съемки, план, технический способ перехода из кадра в кадр, например, наплыв и т.д.

*ТИТР: Ежегодно, в виноградный сезон, два странствующих артиста приезжают в итальянский городок Кастеллину.*

1. Италия. Окрестности Кастеллины. День.

2. (Наплывом, дальний п л а н.) На извилистой горной дороге показывается живописный фургон, похожий на цыганский. Его лениво тянет осел.

3. (Средний план.) Фургон. На его деревянных стенках намалеваны смешные фигуры веселых клоунов, а под ними во всю длину фургона надпись: «Вот мы приехали в город».

4. (Крупный план.) На переднем сидении фургона двое мужчин. Симон — небольшого роста, коренастый парень лет 40, в штанах из полосатого вельвета, в яркой цветной рубашке, с таким же ярким шарфом на шее. Он погоняет кнутом упрямого осла. Через плечо у него висит гармоника, на которой он начинает играть, как только осел перестает нуждаться в его внимании. У Симона привлекательное лицо, которое, однако, трудно представить себе улыбающимся. Жарко — Симон, обмахивается. Пыльно — он кашляет. Осел тащится адски медленно, Симон сердится и опять хлещет его кнутом. Симон, который вечно испытывает какое-нибудь беспокойство, капризен и раздражителен, как старая жеманница.

Тито, сидящий рядом с Симоном, выглядит примерно лет на 15 моложе Симона. Бросается в глаза его странный костюм, сразу изобличающий в нем странствующего артиста. Рядом с ним на сидении — громадный барабан. Он бьет в него с большим энтузиазмом и одновременно дует в украшенную лентами трубу. Очевидно, оба они — большие друзья. Тито чувствует, что постоянное брюзжанье Симона напускное: об этом свидетельствует его улыбка, капризная, обаятельная улыбка, когда Тито подсмеивается

над детской раздражительностью Симона. Пока фургон медленно спускается вниз по склону горы, Тито обращает внимание Симона на чудесный вид, расстилающийся перед ними.

5. (Дальний план, с точки зрения Тито и Симона.) Внизу, в долине, городок Каstellино, необозримые виноградники, узкая извилистая река.

6. (К р у п н ы и план.) Симон и Тито довольны. Симон подгоняет кнутом осла, фургон движется быстрее.

7. (Наплывом, общий план.) Тито и Симон приближаются к маленькому красивому городку с остроконечными крышами. Они едут по обсаженной тополями дороге среди виноградников. Работающие у прессов женщины, мужчины у плугов, дети, наполняющие виноградом кувшины, — все поворачивают головы и видят размалеванный рекламами фургон.

8. (К р у п н ы и план.) Тито всюду дует в свою трубу и бьет в барабан. Симон играет на гармонике, проделывает незамысловатый трюк с гармоникой, бросая ее в воздух.

9. (О б щ и й план.) Виноградники. Народ устремляется к фургону.

10. (Общий план.) Медленно плывущая по извилистой реке баржа. На барже спят люди на сене. Услышав концерт, они лениво приподнимаются и смотрят.

11. (Средний план.) Вдали фургон. Все, услышав звуки трубы и барабана, узнают любимых клоунов, аплодируют и бегут их встречать.

12. (Крупный план.) У фургона. Симон разбрасывает маленькие летучки, извещающие о представлении.

13. (Средний план.) Столпившийся около фургона народ подхватывает афиши. Читают. Довольными улыбками расцветают лица.

Еще более подробно разрабатывался немецкий Drehbuch. Особенностью формы Drehbuch'a является то, что его текст разбивается не на кадры (как в continuity), а на сцены, и уже в пределах каждой отдельной сцены производится дальнейшая разбивка на отдельные образующие сцену моменты — планы (кадры).

Это развитие сценарной формы — от первоначальной бедной схемы до сложных построений нашего «кадрованного сценария», американского continuity или немецкого drehbuch'a — было связано с развитием и ростом кино: расчленением действия на отдельные короткие моменты (кадры); составлением отдельных сцен и всей кинокартины из таких отдельных моментов, снятых с разных точек, в разных планах (монтаж); расширением возможности переброски действия в пространстве и времени, построения параллельных рядов действия и т.д.

Сложность техники постановочного сценария, от которого требовалось, во-первых, искусное и детальное кинодраматургическое построение (полнота и последовательность действия, разработка характеров), а во-вторых, техническое «оснащение» сценария, рассчитанное на съемку (разбивка на планы, указание технических приемов съемки и т.д.), привела к более или менее широко распространенной практике разделения функций между писателем-кинодраматургом, создателем кинодраматургического произведения в литературной форме, и составителем постановочного, рабочего, режиссерского сценария (режиссером, если задача составления постановочного сценария возлагается на него). Писатель-кинодраматург сплошь да рядом стал ограничивать свою задачу написанием *расширенного либретто* или *авторского сценария*, которые отличаются от постановочного сценария сокращением — вплоть до полного отказа от них — технических ремарок (авторский сценарий) или отсутствием технической разбивки на кадры (расширенное либретто).

Техника постановки, которая первоначально своей примитивностью принижала мысль и воображение сценариста, делала примитивной его технику, обедняла его язык, сковывала его замыслы, — эта самая техника (не без сильного встречного давления со стороны кинодраматургии), развиваясь, совершенствуясь, обогащаясь, освободила от своего плена фантазию кинодраматурга, вернула ему богатство художественного,

образного мышления и языка, дала возможность киносценарию развиваться в формах столь же художественно полноценных, как художественная литература и театральная драматургия. Киносценарий стал рассматриваться как полноценное художественное произведение.

Но если сценарий и мог стать художественным произведением, то для этого он должен был превратиться в литературное произведение особого вида, со своими отличительными признаками. Эти отличительные признаки сценария вытекали из особого его назначения — быть литературным произведением для кинематографа, подобно тому как сценическая пьеса является литературным произведением для театра.

Это особое назначение киносценария заставляло учитывать технические требования и художественные возможности кинопостановки, в частности, обращать внимание на следующие моменты: а) драматизм и событийная насыщенность сюжета (так как только в этом случае есть достаточный материал для длительного интересного и напряженного действия), б) способы и средства выражения (пластическая характеристика, выразительное действие-поведение, выразительность обстановки, вещей и т.д.), в) размер кинокартины (обычный объем немого фильма 1800-2000 метров, рассчитанный на один сеанс в кинотеатре продолжительностью в полтора-два часа). Самая форма построения и изложения киносценария с дроблением действия на короткие сцены, а последних — на короткие моменты (кадры) с выделением и подчеркиванием надписей (титров), которые должны появиться на экране, с техническими указаниями (техническими ремарками), — самая эта форма, связанная с техникой кинопостановки, наглядным образом свидетельствовала об особом назначении киносценария: быть литературным произведением для кинокартины.

Живое ощущение новой литературной формы может дать приводимый отрывок из сценария французского писателя, кинодраматурга и кинорежиссера Луи Деллюка (сценарий — немой, хотя в нем есть диалог, который был бы уместен в звуковом сценарии).

Сценарий называется «Лихорадка». Этот сценарий отличается от обычной формы производственного сценария тем, что в нем не выделены надписи и почти нет технических ремарок, которые Деллюк считает ненужными в авторском сценарии.

1. Приморский кабачок...
- 2....на старой мрачной улице,
- 3....в старой гавани...
- 4....Марселя...
5. Все спокойно... Молчит механическое пианино... За одним из столов четыре человека играют в маниллу...
6. Их руки, передающие засаленные карты, около стаканов с пикеном...
7. Топинелли — хозяин — стоит тут же, у стола, и рассеянно смотрит на игру... Он в клетчатой рубашке...
8. За соседним столом сидит какой-то пожилой субъект и с серьезным видом ест...
9. Еще занятый стол... За ним молодая — вульгарного вида — женщина, в соломенной шляпке с перьями, набивает трубку...
10. Жена Топинелли — Сарра, красивая, яркая, флегматичная. Фальшивые перстни... чересчур оголенные плечи, пышная прическа с высоко взбитыми локонами...
- 11....проходит, лениво шаркая башмаками...
- 12....мимо раскрытой на улиц) двери...
- 13....за буфетную стойку... располагается там...
- 14....спиной к уставленным бутылками полкам... и небрежным движением рук начинает готовить себе сироп...
15. Рядом со стаканом, в котором чистая вода мутнеет от влитого миндального молока, стоит маленький горшочек, из которого на тонком стебле торчит пышно распустившийся тюльпан...

16. Сарра наклоняется к тюльпану, нюхает его... делает гримасу и неопределенно пожимает своими полными, безмятежными плечами...
17. Отсветы вечерней зари играют причудливыми бликами на раскрытой двери...
18. За своим столом — в одиночестве — пожилой субъект наливает себе и пьет...
19. Молодая женщина закуривает свою трубку...
20. Топинелли с азартом чешет затылок, смотря...
- 21....в карты...
22. Один из игроков, судя по жалкому виду, мелкий чиновничек, нежным взглядом смотрит на...
- 23....Сарру за стойкой...
24. Его сосед, старик с курчавой шевелюрой, потрескавшейся кожей и шрамом на лбу, обдумывает очередной ход...
25. Третий игрок допивает свой стакан... У него большая борода... На голове — черная фуражка...
26. Мелкий чиновничек украдкой подмигивает...
- 27....Сарре...
28. Его взгляд перехвачен четвертым игроком, полным блондином, лет тридцати, с коротко подстриженными усами и светлыми глазами... На нем серый, котелок с перламутровым отливом и серый костюм в черную полоску... Во рту громадная сигара с золотым бумажным кольцом...
29. Улыбка Сарры, адресованная мелкому чиновничку...
30. Человек в сером котелке медленно вынимает сигару изо рта...
- 31....изящно держит ее большим и указательным пальцами, широко расставив остальные пальцы, на которых восхитительные перстни.
- 32....снимает золотое бумажное кольцо с сигары, скатывает его в шарик и отбрасывает далеко в сторону... затем смотрит по очереди — на хозяина... на Сарру... на чиновничка... снова спокойно кладет в рот сигару и...
- 33....небрежно собирает карты...
34. Сарра перетирает стаканы...
35. В кабачок входит Пасьянс... молодая, бледная, испитая женщина... у нее какой-то притупленный вид... Она долго озирается вокруг себя... мигая глазами...
36. Сарра увидела ее... улыбается...
37. Игроки продолжают игру...
38. Пасьянс подходит к буфету... Сарра наливает ей джина... Обе женщины молча смотрят друг на друга... Сарра пожимает плечами... Пасьянс бессмысленно улыбается...
39. *Сарра*. Вы все еще его ждете?
40. *Пасьянс*. Он сильно любил меня... и вот уехал в море... Но он вернется...
41. *Сарра* (с горькой усмешкой). Мой тоже меня любил... и тоже уехал... и забыл меня...
42. *Виденьем*: Милитис и Сарра — женихом и невестой...
43. Пасьянс как будто не поняла слов Сарры... Улыбается... «Мой вернется!»- говорит она опять...
44. Сарра наливает себе... Пасьянс пьет... Сарра с жалостью на нее смотрит...
- 45....затем говорит: «Мой матрос уехал на Восток... и там останется... он там женился на дикарке из тех стран... А я... я тоже вышла замуж, — вон за этого...» Она показывает на...
- 46.... Топинелли, который с головой ушел в покер...
47. *Виденьем*: восточная свадьба...
48. Усмешка на губах Сарры...
49. «А я жду своего», — твердит свое Пасьянс...
50. «Вы его даже не узнаете», — отвечает Сарра и наливает ей еще...
51. Пасьянс бросает взгляд в сторону столиков и двери... «Я знаю, когда

матросы приезжают, они заходят сюда...»

52. Сарра в ответ громко смеется...

53. «Говорят, что я сошла с ума, — продолжает Пасьянс, — но я жду». Она садится на стул, стоящий у буфета... Сарра допивает свой стакан и идет в зал...

54. Большой морской пароход, прибывший с Востока...

55....входит в гавань...

56....бросает якорь...

57....причаливает у набережной...

Литературная манера, в которой Деллюк писал свои кино-драмы, очень интересна. Она совершенно наглядно показывает, *как особое назначение киносценария*, его устремленность к зрительному воплощению, к кинокартине, может найти отражение в его литературном стиле. В то же время она чрезвычайно убедительно раскрывает те бесконечные возможности, которыми располагает литературное слово для отражения не только зрительных образов и действия, но даже кинематографической формы их подачи, кинематографического темпа их смены и движения и, если можно так выразиться, зрительного ритма кинокартины.

Деллюк как бы очень отчетливо видит обстановку, в которой происходит действие, видит вещи, людей, следит за каждым, даже малейшим их взглядом, подхватывает их мимолетные мысли, превращая их здесь же в мгновенные виденья прошлого, слышит их разговоры и все это записывает в словах и фразах, очень экономно и точно передающих зрительные впечатления, — в речи, то отрывистой, то плавной, которая словно неотступно следит за сменой зрительных впечатлений и движется в темпе их движения.

Так писать, конечно, не легко. Для этого нужно, с одной стороны, хорошо чувствовать и понимать кинематограф, обладать способностью кинематографически зорко видеть людей, вещи, обстановку действия, живо ощущать движение последнего, а с другой стороны, в совершенстве владеть литературной речью, искусством словесного выражения.

Литературная форма киносценария возникла не самопроизвольно в пределах литературы. Ее происхождение связано с появлением кинематографа. Ее поэтому можно определить как *гетерогенную* литературную форму (т.е. инородную, возникшую в связи с появлением нового зрелищного искусства, для его обслуживания), в отличие от автогенных («самородных») или гомогенных («однородных») литературных форм, возникших в пределах литературы как совершенно новые ее виды или как трансформация прежних литературных жанров.

Такой же гетерогенной литературной формой (рассчитанной на сценическое исполнение) является и театральная пьеса, драматическое произведение. Однако драматическая поэзия вполне основательно считается особым родом художественной литературы как особая форма поэтического выражения (изображения действия в диалоге и ремарках). Такой же особой формой поэтического выражения, однажды появившись на свет, стал и киносценарий. С этой особой формой связано и особое восприятие ее.

Кинематограф не открыл в человеке способности зрительного воображения, но он воспитал ее и создал форму повествования, рассчитанную, главным образом, на зрительный показ и на зрительное восприятие. Всякое литературное повествование обращается к зрительному воображению, но киносценарий, главным образом, рассчитывает на него.

Поскольку сценарий перестал быть каким-то рабочим наброском проекта будущей кинокартины и стал рассматриваться как новая литературная форма, °стольку могла возникнуть мысль использовать эту форму шире, чем только для киносценариев, предназначенных для постановки.

Подобно пьесам, написанным исключительно для чтения («sesdrama»), были попытки создать «киносценарий для чтения» (сборник «сценариев для чтения» — «scenarios», вышедший в Париже в 1925 году).

Эти «сценарии для чтения» мало значительны по своим сюжетам, но представляют известный интерес как ряд этюдов по сценарной композиции и стилю.

Таким образом, сценарий немого фильма прошел следующие стадии развития:

1. Примитивная схема, отвечающая низкому уровню постановочной техники и художественных требований к кинокартине. Такой план-схема мог излагаться с претензиями на литературность языка, но в этом случае по большей части «убогой пышностью наряда» прикрывалась неприглядная нагота грубой схемы.

2. Развитая форма профессионального сценария постановочной, технологической формы, соответствующая уже достаточно высокому уровню постановочной техники и достаточно сложной художественной форме кинокартины. Стил сценарного изложения исходил из понимания сценарной формы как развернутой, распространенной ремарки сценической пьесы. Стремление к детализации, к исчерпывающему описанию действия и его мотивировке приводило к полноте изложения и выразительному, точному языку. Форма киносценария начинала уже ощущаться как возможная новая литературная форма. Но до поры до времени киносценарий продолжал оставаться «внутренним документом» кинопроизводства, и это, с одной стороны, обременяло его всякого рода излишними кинотехнологическими ремарками, а с другой — не создавало стимулов для более тщательной работы над его языком.

3. Литературная форма авторского сценария. Авторский сценарий стал освобождаться от излишних элементов кинотехнологической формы, не навязывая исполнителям (режиссеру, оператору и т.д.) технических указаний, не входя в детали постановки кинофильма. Разделяются функции автора-кинодраматурга и составителя постановочного сценария, монтажных листов (режиссера). Задача автора — задача писателя, драматурга. Между авторским киносценарием и кинокартиной существует еще съемочный или режиссерский сценарий, представляющий собой точную разработку авторского сценария. Однако не навязывая составителю съемочного сценария или режиссеру мелочных технических указаний, кинодраматург в технике построения и изложения своего сценария (композиция целого и отдельных частей, эпизодов, сцен, способы решения отдельных задач, использование обстановки, вещей и т.д.) ориентируется на методы построения кинокартины и старается быть достаточно кинематографически конкретным и точным. Вместе с тем он стремится к полноте и выразительности литературного изложения. Сценарий становится литературным произведением, которое имеет право на самостоятельную жизнь до, во время и после кинокартины — независимо от нее.

Таковы были тенденции развития немого сценария. Он не дошел до конца по этому пути и не успел утвердить себя в качестве нового литературного жанра, в качестве привычной литературы для чтения. Может быть, он оставил след в литературе (не столько непосредственно, сколько через фильмы на экране), обогатил ее технику, вызвал нарочитое или бессознательное подражание; об этом говорят, относительно этого спорят, но сам немой сценарий лишился основы для своего существования. Закончилась эра немого кинематографа, и вместе с появлением новой техники — звукового кино и искусства звукового фильма — киносценарий получил новые возможности для своего дальнейшего развития, располагая таким богатством выразительных средств, о котором драматургия немого фильма не могла даже и мечтать.

#### Сценарий звукового фильма

Для драматурга звуковое кино — это прежде всего возможность использования человеческой речи как богатейшего выразительного средства, как незаменимого способа ведения действия для создания разговорной кинопьесы.

Диалог был и в немом сценарии. Но был он в виде надписей (титров) на экране. Примерами такого «диалога в титрах» могут служить разговоры персонажей в приведенных выше отрывках из немых сценариев («Лихорадка»). Титры в немом кино

применялись в более или менее ограниченном размере — иначе кино из «искусства зрительного показа» превратилось бы в «искусство для чтения», сопровождаемое демонстрацией «живых картин» в качестве «иллюстраций» к прочитанному на экране тексту надписей (титров). Поэтому и «диалог в титрах», при всем предпочтении, которое оказывалось ему перед повествовательной надписью, был поставлен — на немом экране — в очень стеснительные рамки.

В конце концов реплика-титр, урезанная количественно и не произносимая актером, а читаемая самим зрителем, была величайшей условностью «великого немого», которая прощалась ему, как прощается искусству его условность, но зачастую вызывала — и у художника и у зрителя — досаду и неудовлетворенность.

Звуковое кино вернуло человеческой речи ее значение важнейшего элемента драматического действия. Но не только звучащим человеческим словом обогатила техника звукового кино выразительные средства кинодраматурга. Весь мир многообразных звуков оказался в его распоряжении — от простейших шумов до сложнейшего музыкального исполнения. Родилось новое искусство. Кинодраматургия обрела новое качество.

Это было понято и признано не сразу. Многие мастера немого фильма и немого сценария, талантами и усилиями которых немое кино было поднято на высоту большого и самоценного искусства, с недоверием и опаской отнеслись к новой технике. Им казалось, что она угрожает выбросить за борт ценнейшие достижения немого кино, богатейший опыт пластической выразительности «немого» актера, силу воздействия зрительного кадра, внутреннюю и внешнюю динамику действия, достигаемую превосходно разработанной техникой монтажа «немого материала». Они боялись, что новая техника превратит кино в сфотографированный, а поэтому и плохой, театр. Их подкрепляли в этом убеждении первые опыты звуковых фильмов (разговорных драм, и в особенности оперетт, ревью и даже опер), которые, действительно, были незатейливыми и антихудожественными копиями театрального зрелища, кое-как приспособленного к условиям киносъемки и кинопоказа. Но, конечно, было неверно делать какие-нибудь окончательные выводы на основании этих первых, в значительной части халтурных и спекулировавших на технической новинке опытов.

Конечно, проблема нового искусства не решалась простым перенесением на экран разговорного или музыкально-вокального театрального действия. Было бы нелепостью предать забвению весь путь развития немого киноискусства — от подражания театру до утверждения им своих методов художественного выражения. Было бы неверным начинать историю киноискусства сначала, от той же «печки» — копирования театра. Богатейший опыт немого кино должен был войти и в новое искусство. Но на этом пути была другая опасность — не разглядеть того, что количественное обогащение киноискусства такими значительными по силе воздействия средствами выражения, как слово и звук, должно было привести к его качественному изменению. Вопрос решался не простым механическим добавлением к старым новым средств выражения, не простым «озвучанием» немого фильма, а включением всего опыта немого фильма в новую органическую систему, обогащенную речью и звуком и новыми средствами художественной выразительности.

Кинодраматурги немого кино, приступавшие к работе звуковым кино, на первых порах шли путем механического добавления звука к действию, построенному в привычной манере немого сценария. Отсюда происходила Рубая иллюстративность шумов и звуков или же явная нарочитость и надуманность зрительно-звуковых монтажных комбинаций. Что касается человеческой речи, то она производила впечатление добавления к игре, была скорее натуралистически-иллюстративной, чем художественно выразительной. Это была скорее всего речь-звук (ибо человек — «звучащий объект» для съемки, и в разговорно-звуковой картине ему для натуральности следовало «звучать»), нежели речь-мысль, речь-волнение, речь-действие.

Звучащей человеческой речи, языковому поведению человека, конечно, было тесно в рамках художественной техники, возникшей на почве немом кино. Оно ограничивало словесное высказывание людей, их словесное общение, которое отбирало и подчеркивало, главным образом, моменты выразительного человеческого молчания или понятного и без слышимой речи человеческого поведения. Эти рамки должны были быть разрушены. Иные принципы необходимо было положить в основу как выбора выразительного материала для действия, так и методов его организации в самом широком смысле слова (показ одних событий и передача в рассказе-разговоре других; способы характеристики, мотивировок, построения сцен; темп и ритм действия). Если в художественном оформлении немом фильме доминирующую роль играла пластическая выразительность, то в звуковом фильме первенствующее положение заняла звуковая выразительность, человеческая речь.

Многое (и притом основное) из того, что было найдено и утверждено немым кино, могло перейти и перешло в звуковое кино. Это — пластическая четкость и выразительность актера (теперь сочетавшаяся с его голосом и речью и выступившая в самостоятельной роли — в моменты звуковых пауз, в молчаливой игре); монтажное построение сцен, изоляция акцентуемых моментов в отдельных планах; выразительность обстановки, вещей и т.д. Но вместе с тем многое из того, что было удачно найдено и с успехом применялось в немом кино (главным образом, в качестве «заменителей» словесного высказывания, звука, музыки и т.д.), неизбежно должно было быть заменено в звуковом кино другими средствами (например, игра с вещами и игра вещей; см. дальше — об игре с вещами в «Парижанке» Чарли Чаплина).

Сценарий звукового фильма — это разговорная пьеса, подобная разговорной пьесе для театра, с той только разницей, что ремарочная (зрительная) часть в звуковом сценарии бывает разработана гораздо детальнее, чем она разрабатывается в театральной пьесе. Это — счастливое наследие от немом сценария, которому звуковой сценарий обязан не только художественным богатством своих зрительных ремарок, но и опытом сложной монтажной композиции действия.

Первоначально авторы стремились записывать звуковой сценарий с разделением зрительной стороны, причем иногда слева шли «зрительные кадры», справа реплики, звуки и шумы, а иногда, наоборот, слева записывался звук, а справа зрительная часть.

Но авторский звуковой сценарий может записываться и без разделения звуковых и зрительных элементов (такое разделение имеет значение только для постановки и поэтому обычно применяется в постановочном, рабочем, сценарии). Тогда звуковой сценарий будет представлять собой художественное повествование (или разговорную пьесу с литературно разработанной ремаркой), столь же цельное и органическое, как и всякое художественное повествование. В хорошо изложенном сценарии только опытный глаз различит наличие кинотехнологических элементов формы (т.е. то, что фактически сценарий составлен из кадров, только обозначенных красной строкой, но без промежутков между кадрами и без нумерации их; то, что в нем налицо необходимые для звукового оформления звуки, шумы, человеческая речь; что в нем если не прямо указываются, то довольно определенно подсказываются планы съемки: общий, средний, крупный, деталь и т.д.).

В качестве примера можно привести начало звукового сценария С.Д. и Г.Н. Васильевых «Волочаевские дни».

Часть 1-я

Надпись: «В 1918 году - на берегах Тихого океана...»

На рейде большого города появляется новое военное судно. На гафеле крейсера в лучах заходящего

солнца ясно виден японский флаг — красный круг на белом полотнище.

Неподвижно застыла фигура часового.

В офицерской каюте крейсера двое людей: американский журналист в клетчатом пальто и с фотоаппаратом через плечо берет интервью у стоящего перед ним японского офицера. Репортер, быстро записывая в блокнот, бормочет:

- ПОЛКОВНИК УСИЖИМА?.. БЛАГОДАРЮ ВАС!..

Американец задает следующий вопрос:

- ЦЕЛЬ ВАШЕГО ПРИЕЗДА?

Японец пристально посмотрел на журналиста...

Пауза...

Затем полковник спокойно отвечает:

- Я ПРИЕХАЛ... СОБИРАТЬ НЕЗАБУДКИ...

- ЧТО? — удивленно переспросил американец.

- СОБИРАТЬ НЕЗАБУДКИ! - твердо повторил полковник и как бы в пояснение добавил:

- Я НЕ ТОЛЬКО ВОЕННЫЙ, НО ЕЩЕ И БОТАНИК... А В СУЧАНСКОМ РАЙОНЕ ЕСТЬ РЕДЧАЙШИЕ ЭКЗЕМПЛЯРЫ!

Пожав плечами, журналист усмехнулся, но все же стал записывать:

- ТА-АК... НЕЗАБУДКИ...

Лицо полковника хранит невозмутимое спокойствие.

Пряча блокнот, американец встал и вежливо поклонился:

- БЛАГОДАРЮ ВАС, ПОЛКОВНИК... ВЫ ПРЕКРАСНО ГОВОРИТЕ ПО-АНГЛИЙСКИ... КАКИМИ ЯЗЫКАМИ ВЫ ЕЩЕ ВЛАДЕЕТЕ?

Довольный комплиментами, Усижима слегка усмехнулся:

- Я ЗНАЮ ЯЗЫК, КОТОРЫЙ НЕОБХОДИМ МОЕЙ ИМПЕРИИ!..

- КАКОЙ?

- РУССКИЙ! — ответил полковник.

На набережной уже собралась толпа народа... Люди с затаенным вниманием следят за громадой японского крейсера, по-хозяйски расположившегося посреди бухты...

Слышны реплики:

- СЕЙЧАС НАЧНУТ ШЛЮПКИ СПУСКАТЬ... С СОЛДАТАМИ!

- НЕ ПОСМЕЮТ!.. ЧАЙ, НЕ К СВОЕМУ БЕРЕГУ ПРИЧАЛИЛИ!

Усижима, сидя в кресле у стола, говорит:

- ПОЖАЛУЙСТА, БУДЬТЕ ЛЮБЕЗНЫ, ГОСПОДИН ПОРУЧИК, ДАЙТЕ МНЕ СПИСОК ЯПОНСКИХ ПОДДАННЫХ, ПРОЖИВАЮЩИХ В ГОРОДЕ!..

Его собеседник — русский... Он в штатском, но выправка у него военная... Он роется в боковом кармане и молча протягивает полковнику лист бумаги.

Усижима пробегает глазами список, останавливается на одном из имен.

- ИДАСИ...

Он поднял голову:

- ВЫ ЗНАЕТЕ ИДАСИ, ГОСПОДИН ГРИШИН? Поручик утвердительно кивает головой. Усижима пристально смотрит на него:

- ХОРОШО... ИДИТЕ!

Поручик Гришин встал и поклонился... Полковник первый протянул ему руку... Гришин пожал ее и, повернувшись, пошел к двери...

Усижима проводил его глазами... глянул еще раз в список, отбросил его на столик и, вынув блестящий стальной портсигар, закурил сигаретку...

Где-то, на окраине города, небольшой одноэтажный домик... Над дверью вывеска:

МАСТЕР ИДАСИ - ИЗ ТОКИО

и нарисованы большие часы.

К дверям подошел поручик Гришин. Постучал... Дверь приоткрылась, пожилой японец — видимо сам хозяин — вежливо покачал головой:

- ОЧЕНЬ ПОЗДНО... НО ДЛЯ РУССКОГО ГОСПОДИНА,- ПОЖАЛУЙСТА!.. - И он жестом пригласил следовать за собой. Быстро оглянувшись, — улочка была пустынная,

— Гришин вошел, захлопнув за собой входную дверь.

Хозяин зашел за прилавок. Поручик вынул из кармана часы и протянул их Идаси. Часовщик открыл крышку и углубился в рассматривание механизма.

Поручик окинул комнату глазами и прислушался.

В домике царила полная тишина... Только слышно было несогласное тиканье нескольких висевших тут же настенных часов... Взгляд поручика остановился на Идаси.

Старик, вдев в глаз лупу, согнулся над часами клиента.

Гришин коротким движением выхватил из кармана какой-то блестящий предмет и с силой ударил им куда-то вниз за кадр. Раздался глухой шум падения тела, и снова все смолкло. Только как будто слышнее стало тиканье настенных часов.

Поручик зашел за прилавок и посмотрел вниз.

Идаси лежал неподвижно... Видимо, он был мертв, хотя глаза его были широко открыты.

Рядом с ним, на полу, валялась выпавшая глазная лупа.

Убийца посмотрел на нее, зачем-то поднял, повертел в руках и нерешительно положил на прилавок... Так же нерешительно повернулся и пошел в глубину комнаты, где стояло бюро Идаси...

Но обычно ловким и четким движениям поручика явно что-то мешало. Он хочет открыть бюро, но крышка не поддается, руки его дрожат... часы тикают нестерпимо громко. Поручик вздрогнул, еще раз оглянулся и пошел...

Глаза убитого были широко открыты и как бы следили за каждым движением поручика...

Гришин быстро подошел к Идаси, нагнулся и закрыл ему глаза.

Выпрямился, облегченно вздохнул. Тиканье часов сразу стало тише.

Поручик обычной четкой, уверенной походкой опять подошел к бюро. Решительным движением сразу открыл крышку, вынул какие-то бумаги и разбросал их по полу.

Снова подошел к прилавку, взял свои часы... зачем-то приложил к уху, послушал и, пряча их в карман, пошел к выходу.

Киносценарий не может обрести необходимого качества литературной полноценности, пока он не будет извлечен из производственного «подполья», не выйдет на свет как художественное произведение и тем самым пока не завоеует права на независимое от своей производственной судьбы существование и на самостоятельную оценку. Это включит сценариста в общую жизнь литературы, создаст для него необходимое окружение и повысит его идеологическую и художественную ответственность за свою работу. Поэтому сценарии печатать нужно, но как сценарии, а не как плохие подделки под литературу для чтения, что широко практикуется в Америке в целях рекламы кинокартины и утилизации «отбросов производства». Литературная жизнь сценария, его общественное признание укрепят и его положение в производстве, его ведущую роль в процессе создания кинокартины.

### **Отдельные стадии работы над киносценарием**

Современный съемочный сценарий в готовом для постановки виде представляет собою сложное построение, имеющее точный объем, устанавливающее точную и обязательную последовательность моментов действия (сцен, кадров), разрабатывающее в конкретной форме (мизансцены, «мизанкадры»), каждый отдельный момент действия, игру актеров, диалог, титры, звуки, шумы, указывающее декорации (или натуру), эффекты освещения, планы, приемы съемки и монтажных переходов от куска к куску, даже оптику и сорт пленки.

Совершенно очевидно, что для того, чтобы производить такую разработку съемочного сценария, надо предварительно иметь, что разрабатывать, т.е. расширенное либретто (американский «тримент» — treatment; буквально — разработка) или же авторский сценарий (отличающийся от съемочного сценария отсутствием технических

ремарок, а зачастую также детальной кадровки, детальной разработки сцен и диалога). Изложению оригинального сюжета в форме расширенного либретто или авторского сценария, очевидно, может предшествовать первичная его наметка в форме краткого либретто (синописа<sup>4</sup>, экспозэ<sup>5</sup>). В случае экранизации литературного произведения обычно в таком кратком либретто (синописе, экспозэ) нет надобности: в качестве первичного материала имеется само экранизируемое литературное произведение. Но иногда может понадобиться предварительное краткое либретто, если экранизация значительно отходит от литературного источника и существенно его видоизменяет.

Очевидно также, что для того, чтобы разработать сценарий до его законченной, постановочной формы, надо не только обладать способностями и умением писателя и драматурга, но и хорошо знать технологию постановки и съемки фильма.

Независимо от того, осуществляется ли сценарий от начала до конца силами одного автора или в разных фазах его составления разными авторами, можно говорить о следующих выработавшихся на практике стадиях работы над сценарием:

1. Либретто (краткое либретто, синопис, экспозэ).
2. Расширенное либретто (*long synopsis* — длинный синопис, тритмент).
3. Авторский сценарий (в американской системе, где по тритменту разрабатывается сразу постановочный сценарий, авторский сценарий отсутствует).
4. Постановочный сценарий (*screen play, continuity, Drehbuch*), называемый также режиссерским сценарием там, где он разрабатывается режиссером по авторскому сценарию или по авторскому расширенному либретто.

Какую же функцию несет каждый из этих документов и какие художественные и производственные требования могут быть предъявлены к каждому из них?

1. *Либретто (краткое либретто, синопис, экспозэ)* представляет собою краткое, в очень сжатой схеме, изложение будущего сценария (основной конфликт, примерный круг событий от завязки до развязки, общее представление о системе главных действующих лиц). В такой форме пишется автором первая заявка на сценарий, деловая, конкретная заявка (в отличие от заявок с абстрактными формулировками авторского замысла).

Короткий американский синопис занимает обычно от одной до трех страниц на машинке (иногда больше — до половины печатного листа). Он «не техничен» (т.е. лишен элементов сценарной техники, кадровки, технических ремарок) и пишется «вольным стилем» в манере разговора-рассказа.

2. *Расширенное либретто (длинный синопис, тритмент)* развилось из краткого либретто путем все большего его приближения к возможно полному и детальному описанию будущего фильма.

Американский *тритмент* занимает промежуточное место между *экспозэ* (кратким либретто) и *постановочным сценарием*.

В практике нашего кинопроизводства существуют либретто (краткое изложение сюжета будущего сценария) и «расширенное либретто», содержащие в себе от 1,5 печатных листов и больше. У нас, однако, не привилась широко практика «расширенного либретто» в той форме и производственном значении, которые характеризуют американский тритмент.

Функцию американского «расширенного либретто», т.е. тритмента, у нас выполняет не «расширенное либретто», а авторский сценарий. Наше же расширенное либретто в том виде, в каком оно обычно пишется, бывает лишней и ненужной стадией работы над сценарием, так как оно чаще всего представляет собою более многословный пересказ краткого либретто или обрастание последнего новым материалом, количественное его разбухание без перехода в новое качество точной драматургической конструкции, т.е. оно

---

<sup>4</sup> *Synopsis* (греческ.) в точности соответствует латинскому термину *conspectus* — конспект, и буквально значит обзор, сжатое изложение.

<sup>5</sup> *Expose* (франц.) также означает сжатое изложение.

является еще сугубо черновым сценарным «полуфабрикатом».

Впрочем, и наши кинодраматурги иногда очень ответственно и успешно применяют форму «расширенного либретто» взамен авторского сценария. Примером этого может служить поэма-тонфильм Всеволода Вишневского «Мы из Кронштадта» («Искусство», 1936, с. 35-71), с которой рекомендуем ознакомиться как с прекрасным образцом литературной записи кинопьесы в форме расширенного либретто.

Таким образом, расширенное либретто (тритмент) является *литературной формой кинодраматургического произведения*. Поэтому в Америке именно написание тритмента считается по преимуществу *творческой работой*. Тритмент превращается сразу в постановочный сценарий, работа над которым, в представлении американцев, носит по преимуществу *технический характер* (раскадровка, оснащение раскадрованного текста техническими ремарками). Можно согласиться с таким пониманием тритмента и нашему расширенному либретто пожелать такой же четкой и конкретной кинодраматургической формы. Нельзя согласиться только с тем, что превращение тритмента в постановочный сценарий — работа чисто техническая. В постановочном сценарии завершается работа над формой произведения, уточняется разбивка и движение действия, разрабатываются детали. Нельзя забывать, что обычно в тритменте диалог еще до конца не сделан и в окончательной форме разрабатывается только для постановочного сценария.

3. *Литературный, или так называемый авторский, сценарий* выполняет ту же функцию, как и профессионально написанное расширенное либретто (тритмент). На его основе создается постановочный сценарий. Он представляет собою (как и расширенное либретто) полное изложение содержания будущего фильма в завершенной драматургической композиции, только без окончательной кинотехнической разработки (без технических ремарок и с недоработанной до последних деталей монтажной формой). Однако в отличие от расширенного либретто, в котором монтаж должен только «ощущаться», литературный сценарий стремится уже к наглядной форме сценария, к более или менее точному монтажу текста, разделению его на кадры, с нумерацией их

( выше отрывок из сценария Луи Деллюка «Лихорадка»)

или с выделением их красной строкой. С техническими ремарками в литературном сценарии дело обстоит так же, как в расширенном либретто: они применяются там, где создают специальный художественный эффект, где без них не ясен изобразительный замысел кинодраматурга, однако они могут и совершенно отсутствовать. Уже расширенное либретто стремится к полноте и конкретности кинодраматургической формы (ср. выше высказывания Брэдлея об идеальном синопсисе, который совершенно механически может быть превращен в форму постановочного сценария), литературный сценарий еще более приближается к постановочному сценарию; его идеальной формой, очевидно (поскольку он раскадрован), является профессионально грамотная кадровка сценария с тем, чтобы при превращении в постановочный сценарий оставалось только уточнить его монтаж-кадровку (применительно к декорации, режиссерской трактовке тех или иных мизансцен, техническим приемам съемки и т.д.) и снабдить его всеми необходимыми техническими ремарками.

Если расширенное либретто (тритмент) возникло путем «расширения» краткого либретто до полного описания будущего фильма, то литературный сценарий появился в результате упрощения формы постановочного сценария, освобождения его от технических ремарок, облегчения его монтажной формы от чисто технической Деталировки и, наконец, широко распространенного отказа от нумерации кадров.

Писание авторами постановочных сценариев имеет смысл только в том случае, если они действительно хорошо знают технологию постановки фильма и придают своим сценариям настоящую профессиональную форму. Может быть, первоначально, когда авторы легко справлялись с постановочным сценарием и когда режиссер снижал прямо по

авторскому постановочному сценарию, Детальная техническая разработка сценария автором имела практическое значение и, действительно, свидетельствовала о хорошем опыте и знаниях автора в области кинотехники и кинопроизводства. Но впоследствии, когда постановочная техника очень усложнилась, когда она стала менее доступна авторам-новичкам и даже старые авторы стали от нее отставать, когда стала правилом последующая переработка авторского сценария в постановочный сценарий самим ли режиссером или другими опытными в этом деле специалистами, тогда техническая ремарка в авторском сценарии перестала быть точной и обязательной для режиссера и применение ее в прежних размерах потеряло всякий смысл. Зачем, в самом деле, было автору писать, что такой-то момент снимается средним планом в 1/2 фигуры, если составитель постановочного сценария потом находил, что гораздо лучше будет снять его, положим, средним планом в  $3/4$  фигуры. Или зачем автору нужно было предлагать переход из какого-либо кадра в следующий кадр через двойное движение диафрагмы, если затем при разработке постановочного сценария этот прием заменялся другим приемом. В результате возникло сомнение в необходимости технических ремарок в авторском сценарии. Они стали делом режиссера или другого специалиста при разработке постановочного сценария.

Отказ от технических ремарок, отказ от нумерации кадров не только при опубликовании сценария в печати, но и при представлении его на фабрику, — все это проявление тенденции к освобождению авторского сценария (кинопьесы) от загромождающих его внешних элементов кинотехнологической кухни, от мелочей технической регламентации последующего постановочного процесса.

Но можно ли при таких условиях продолжать говорить об авторском сценарии как сценарии, предназначенном к постановке? Конечно, можно. Отсутствие нумерации кадров не отражается на качестве кадровки-монтажа и не превращает кадрованный сценарий в некадрованный. Больше того, настоящая кинематографическая кадровка-монтаж (последовательность включения материала, его движение) может быть скрыта в сплошном тексте с обычным делением его на абзацы.

Это вполне возможно, хотя и представляет значительные неудобства при оценке кинопьесы с производственной точки зрения. Далее, технические ремарки, если смотреть на них не как на изложенные на бумаге рецепты, а как на проявление конструктивной мысли автора, существуют в скрытом виде и в лишенном этих ремарок авторском тексте. Если автор пишет «вдали показался человек», то ясно, что он мыслит появление этого человека на дальнем плане. Если автор пишет «записка сообщила: можете не приходить, я вас не хочу видеть», то автор мыслит, что текст записки будет показан на экране «врезкой», и т.д.

Иными словами, технология кинопьесы — дело гораздо более сложное, чем нумерация кадров и технические ремарки. Технику кинодраматургии не следует смешивать и отождествлять с техникой постановки и съемки кинокартин и принимать за существенные признаки кинопьесы то, что может в ней отсутствовать. Техника кинодраматургии — не в технических ремарках и не во внешней технике кадровки, а, прежде всего, в искусстве сконструирования подходящего для кино сюжета и развертывания его, исходя, с одной стороны, из общих принципов сюжетосложения и ведения действия (драматургии), а с другой — из выразительных средств в кино и свойственных ему композиционных приемов.

Как было уже сказано, и расширенное либретто, и авторский сценарий выполняют одну и ту же функцию — создание кинодраматургического произведения в литературной форме.

Из этих двух форм писания для экрана следует рекомендовать авторам форму литературного сценария. Техника последнего (монтаж-кадровка) организует воображение и мысль автора в нужном направлении (на экран, на кинофильм) и приближает его к заветной цели — писать свои произведения для кино в форме, близкой к законченному

постановочному сценарию, в форме, наиболее обеспечивающей для автора соответствие будущего фильма его художественным замыслам.

В Америке не принята форма нашего литературного сценария, а если она там и существует, то в виде постановочного сценария, освобожденного от технических ремарок (при опубликовании постановочного сценария для чтения), или в виде «чернового сценария», «черновика постановочного сценария», как первой стадии превращения тритмента в постановочный сценарий. Наш литературный сценарий американские авторы помещают в ряд «длинных синопсисов» (original adaptation, treatment).

Соответствуя по своему содержанию и общей массе текста хорошо написанному расширенному либретто и отличаясь от последнего более дробным расчленением текста на абзацы (кадры) с пропуском лишней строки между последними, литературный сценарий обычно содержит от 60 до 90 страниц на машинке (400-500 кадров).

При отсутствии большого разговорного текста или при неразработанном диалоге литературный сценарий может уложиться и в меньшее количество страниц.

Наличие в литературном сценарии более 90-100 страниц в большинстве случаев свидетельствует о перегрузке сценария материалом.

4. *Постановочный сценарий* (continuity или shouting script<sup>6</sup> — съемочный сценарий, drehbuch) есть кинопьеса, изложенная в форме точного постановочного плана.

В брошюре-справочнике Джекобса он охарактеризован таким образом:

«Съемочный сценарий. Часто называется «континью-ти». Все сказанное о тритменте относится и к нему, но с добавлением специфической формы. Вся зрительно-изобразительная часть и весь диалог изложены и пронумерованы по «планам» и кускам диалога (т. е. по кадрам)... В высшей степени техничен. Может писаться только специалистом, работающим в студии (т.е. на кинофабрике). Монтаж (кадровка) имеет для него первостепенное значение. Содержит от 120 до 150 страниц».

Как же в нормальных условиях происходит превращение расширенного либретто или литературного сценария в постановочный сценарий?

Прежде всего, авторское изложение действия переводится в точную кадрованную форму (расширенное либретто кадрруется впервые, кадровка литературного сценария проверяется, уточняется и дополняется) и кадры нумеруются. При этом, если в авторском тексте недостаточно конкретно и полно, с точки зрения постановочных требований, описан тот или другой момент действия, составляющий содержание отдельного плана или монтажного куска в постановочном сценарии, это описание (обстановка действия, мизансцены, поведение действующих лиц) должно даваться более точно и развернуто. При раскадровке указывается место действия (декорация или натура), способ съемки и перехода из кадра в кадр (план, ракурс, панорама, съемка с движения, наплыв, затемнение, диафрагма и т.д.), сопровождающее кадр звучание (речь в кадре или за кадром, звук, шум или музыка). Наконец, очень существенно для точного расчета длины всего фильма и длины отдельных слагающих его частей указание предполагаемого метража каждого отдельного кадра. Эта длительность кадра обычно выражается: а) в метрах или оборотах ручек съемочного аппарата (для оператора, следящего за метражом по специальному автоматическому счетчику, которым снабжен съемочный аппарат) и б) в секундах (для режиссера, контролирующего длительность снимаемого куска действия по секундомеру). В специальных примечаниях к отдельным сценам или кадрам могут быть зафиксированы мысли постановщика относительно их трактовки, специальных художественных эффектов

---

<sup>6</sup> Америк. — *script* (сокращенно от *manuscript*); немецк. — *Manuscript*, или *Filmmanuscript*; франц. — *manuscript*. Манускрипт — рукопись, термин, часто употребляющийся в кинопроизводстве Америки и Европы вместо термина «сценарий». Обычно этот термин служит для обозначения постановочного сценария (*continuity, Drehbuch*).

или технических приемов и т.п. Одним словом, авторское произведение превращается в точный и подробный план постановки фильма, план, в котором каждый из членов постановочного коллектива (режиссер, актер, художник, оператор, осветитель, лаборант, монтажер и т.д.) должен найти полное и точное определение художественных и технических задач, возлагаемых на него по данной постановке.

Легче всего постигнуть разницу между авторским и постановочным сценарием путем их сопоставления. Ниже приводится первая часть авторского сценария А. Чапыгина и И. Правова «Степан Разин» и режиссерская разработка той же части, сделанная режиссером И. Правовым (киностудия «Мосфильм», 1937). При сопоставлении этих сценарных фрагментов следует обратить внимание, помимо внешней технологии постановочного сценария (форма ведомости с графами, в которых указываются декорации, планы, звук, метраж), на некоторые несовпадения в числе, последовательности и тексте кадров. Эти несовпадения незначительны и несущественны. Они объясняются тем, что в постановочном сценарии потребовалось уточнить число, содержание и последовательность кадров, добавить необходимые детали. Наиболее значительное отступление от авторского сценария — это переход от Москвы к Черкасску. В авторском сценарии: «...Перелесками, горами, по степи мчится Степан, бежит по бокам его и сзади степь», — и т.д. (кадры 73-78). В постановочном сценарии: «...Мчится, удаляясь от Москвы (Степан), и т.д., и встают из тумана очертания других, не московских стен и башен», — и т.д. (кадры 76-77). Постановщик нашел или предпочел другой, более экономный и, с его точки зрения, более выразительный способ перехода в другое место действия со скачком во времени. Это вполне правомерный для постановщика корректив авторского сценария, который не затрагивает существенно сюжетной структуры сценария, но улучшает его композицию, экономит время и средства (в художественном и хозяйственном смысле), усиливает темп действия.

Сначала приведем авторский сценарий:

Надпись: *1665 год*

1. Москва. Свечерело. Темные, грязные улицы. Ползет туман. Стрелецкая застава. Слышатся далекие удары часов Спасской башни.

Надпись: *«Приказ»:*

2. «Ночью ходить с фонарем и подорожной грамотой. Кто без фонаря — ловить, отводить в земской приказ»

3. У поперечного бревна, колоды, стрельцы.

4. По высланным и осклизлым струганным бревнам идет казак. Скользя и спотыкаясь, ругается:

- ЖИВУТ, КАК ЧЕРТИ В АДУ! ПУТИ НЕ ВИДНО -НОГИ ИЗЛОМАЕШЬ.

5. Идет дальше и дальше.

6. Натывается на заставу.

- ЭЙ, СВОЛОЧЬ, В ЗЕМСКОМ НЕ БЫВАЛ? - БУДЕШЬ! — окликает казака решеточный сторож.

7. Сверкает в темноте пистолет:

- Я ВАШИХ ПОРЯДКОВ МОСКОВИЦКИХ НЕ ВЕДАЮ, ВОТ ДЫРЬЕ В БАШКЕ УМЕЮ СВЕРЛИТЬ...

8. Сторож отшатывается. Казак, согнув широкую спину, пролез под колоду, выпрямился и пошел дальше.

9. Напуганный пистолетом, сторож, опомнившись, кричит:

- УЙ, ЧЕРТ, ЧТОБ ТЕБЕ РЕБРА СЛОМИТЬ!

10. Подошел другой:

- ТЫ ПОШТО ПРОПУСТИЛ? Первый отвечает:

- ВИШЬ, ВОРОВСКОЙ КАЗАК С ПИСТОЛЕМ И САБЛЕЙ.

11. Возмущенно развел руками подошедший:

- ОЙ, ТЫ СГОВОРИЛСЯ БЫ, КОГО ЕЖЕЛИ ОГРАБИТЬ, ЧТОБЫ ДОЛЯ НАМ...

12. Посреди обширной площади, мимо гудящего кабака, идет казак.
13. И натывается на новый патруль.  
- СТОЙ!
- Но тяжелый удар рукояткой сабли валит стрельца. Стрелец падает. Падая, кричит.
14. Из темноты появляется другой, третий. Снова сверкает сабля.
15. И один за другим валятся стрельцы.
16. Следом за ними, обнажая саблю, набрасывается на казака стрелецкий сотник.
17. Звенят и скрежещут сабли. Сверкает в темноте сталь.
18. И, выбитая могучей рукой казака, со звоном вылетает из рук стрелецкого сотника сабля.
19. Казак хватает сотника за кафтан.  
- УКАЖИ ДОРОГУ В РАЗБОЙНЫЙ ПРИКАЗ!
20. Сотник смотрит пораженный и, вместо прямого ответа, говорит восхищенно:  
- ЧЕРТ, А НЕ СТАНИШНИК! ЛОВОК РУБИТЬСЯ...
21. И, засмеявшись, добавил:  
- ДОБРОМ САТАНЕ В КОГТИ ЛЕЗЕШЬ? ПОЙДЕМ К КИВРИНУ, ОН ТЯ ПРИПЕКЕТ.
22. Фролова башня в кремлевской стене. От нее трехсаженный переход к пыточной. Между башнями — мост на железных проволочных тросах. Тускло освещен вход, слабо пробивается сквозь слюдяные окна свет. У опущенного моста сверкают бердыши стражи.
23. Стража. Сумрачные, сонные стрельцы. Один, опираясь на бердыш, говорит другому:  
- КАК НОЧЬ - НЕ СПИТ БОЯРИН. И ОТКУДА СТОЛЬ ВОРОВ НА МОСКВЕ?..
24. Зевает другой. И вдруг, взглядываясь по ту сторону моста, кричит:  
- КТО ИДЕТ?..
25. У опущенного моста, на краю рва, наполненного водой, стоит казак и, подняв руку, отвечает:  
- ДОВЕСТИ «СЛОВО И ДЕЛО» БОЯРИНУ КИВРИНУ
26. Сонные стрельцы оживляются. Все тот же стрелец, перед тем как поднять мост, ругается:  
- ЕСТЬ ЖЕ ЛЮДИ, КОМУ СВОЯ ГОЛОВА НАСКУЧИЛА!..
27. Казак все так же упорно:  
- СКАЖУ «СЛОВО И ДЕЛО» ГОСУДАРЕВЫ.
28. С лязгом и шумом поднимается мост. Казак идет.
29. Два стрельца, идя по бокам, ведут его по лестнице в башню.
30. На стенах помещения, перед пыточной башней, горят факелы.  
Стрельцы вводят казака и останавливаются.  
-ЖДИ, ПОСПЕЕШЬ ЖАРЕНЫМ БЫТЬ.
31. На стене приказ: «Татей и разбойников пытать во все дни, не разбирая праздников».
32. Один стрелец уходит, другой становится у двери, сквозь большие щели которой пробивается свет.
33. Казак прислушивается, слышны голоса.
34. Слушает казак, слышит мертвый голос боярина Киврина:  
-...ЗАМЫШЛЯЛ ЛИ ТЫ, ВОР ИВАН РАЗЯ, ПРОТИВУ ВОЕВОДЫ ДОЛГОРУКОВА? А КОЛИ ЗАМЫШЛЯЛ ПРОТИВУ ПОСЛАННОГО В ВОЙНУ ГОСУДАРЕМ-ЦАРЕМ ПОЛКОВОДЦА, ТО И ПРОТИВУ ВЕЛИКОГО ГОСУДАРЯ ЗАМЫШЛЯЛ ЛИ?
35. Прерывающийся голос ответил:  
-ПРОТИВУ ВСЕХ УТЕСНИТЕЛЕН КАЗАЦКОЙ ВОЛЬНОСТИ - ВОЕВОД, БОЯР, ГОЛОВ КОРЫСТНЫХ, ДЬЯКОВ БЕССОВЕСТНЫХ - ЗАМЫШЛЯЛ.

36. Услышав этот голос, вскочил со своего места казак, прильнул к щели и видит...

37. ...пыточная. На стенах, потрескивая, горят факелы. За столом бородастый дворянин, помощник разбойного начальника боярина Киврина. На главном месте, за тем же столом, сам боярин Киврин. У дверей, на скамье, по ту и другую сторону два дьяка. Огонь факелов мотается. По мутной белой стене прерывисто мечется тень казака, вздернутого на дыбу. Рубаха сорвана с плеч, серый кафтан лежит перед столом на полу.

38. И так же мертво спрашивает Киврин:

- ПИШИТЕ, ДЬЯКИ... СНОСИЛСЯ ЛИ ТЫ, ВОР ИВАН РАЗЯ, СО ПСКОВСКИМИ СТРЕЛЬЦАМИ, КОИ БИЛИ ШВЕДСКИХ ПОСЛОВ И ХЛЕБ ГОСУДАРЕВ ЗАКУПНОЙ У НИХ ОТНЯЛИ?

39. И тем же прерывающимся голосом, но твердо отвечает казак:

- ЖАЛЬ, НЕ ВЕДАЛ ТОГО, - СНОСИЛСЯ БЫ. Уже раздраженно, снова спрашивает Киврин:

40. - ЕЩЕ ЧТО МОЛВИШЬ?

41. И снова ответ:

- ПОШЕЛ БЫ С ТЕМИ, КТО ВСТАЛ ЗА ГОЛОДНЫЙ НАРОД, НА ТЕХ, КТО СИДИТ НА РУСИ ХУДЧЕ ЗЛЫХ ТАТАР, НА ПОМЕЩИКОВ ПОШЕЛ БЫ, БОЯР, КТО ПРОДАЕТ МУЖИКА ЗА СОБАКИ МЕСТО...

42. Последние слова казака приводят в ярость боярина. Он вскакивает и вопит:

- ПАЛАЧ, КАЛИ ЩИПЦЫ, ЛОМАЙ РЕБРА ВОРУ!

43. С наружной стороны пыточной прильнул к двери пришедший казак. За дверью тяжёлый стон и хрипящий крик:

-ДЬЯВОЛ! А-А-А-А!..

44. Казак у дверей хватается за дверь, стрелец бросается к нему.

45. Казак молча ударяет его рукояткой пистолета. Стрелец беззвучно падает.

46. Казак хватается за дверь. Она заперта. Он рвет ее и кричит:

- ИВАН, БЛИЗКО Я, ТУТ Я, ИВАН!

47. Пораженный, вскакивает Киврин.

48. Застыли дьяки.

49. Пытаемый, услышав голос, отвечает:

- СТЕНЬКО, БРАТ, У ГРОБА СТОЮ!

50. Помощник Киврина бросается к двери, дверь открывается. Снова сверкает сабля в руках Степана. Пораженный ею, падает помощник.

51. Метнулся Киврин. Но Степан настигает его. Сабля его скользит по шапке Киврина. Киврин падает. Прячутся под стол дьяки.

52. Палач, получив удар саблей, мешком опускается на пол.

53. Степан бросается к висящему на дыбе брату, перерубает ремни, тело Ивана валится ему на руки.

54. Степан держит на руках брата. Иван смотрит на него.

55. Коснеющим языком, умирая, хрипло шепчет:

- УМИРАЮ, СТЕНЬКО, УПОМНИ МЕНЯ...

56. Степан смотрит на брата. Иван умирает. Степан опускает тело на пол, становится около него на колени. Снимает шапку, долго молчит, потом говорит:

- ЖИВ БУДУ, ТРИЖДЫ КРОВЬ ТВОЯ ОТОЛЪЕТСЯ БОЯРАМ.

57. Киврин под столом тихонько ползет к двери.

58. Стоит у тела брата Степан. За дверью вдруг раздается дикий, свистящий вопль Киврина:

- СТРЕЛЬЦЫ, СТРАЖА, РАТУЙТЕ!..

59. Степан вскакивает, бросается к двери...

60. ... сшибает с ног кричащего за дверью Киврина. Бежит к лестнице, сталкивается на ней со стрельцами, саблей и телом мнет их на ступеньках...

61. ... пробивается.

62. Предрассветная улица Москвы, по ней быстро бежит Степан.
63. Набатная башня, на ней ударяют в набат.
64. Мечутся тени конных и пеших стрельцов. У Фроловой башни гудит набат.
65. У пыточной, как зверь, мечется Киврин, грозит:  
- ХОТЬ В ЗЕМЛЮ ЗАРОЙСЯ, СЫЩУ ВОРА!
66. Улицы Москвы. Они заполняются конными и пешими стрельцами.
67. Улица Москвы. Бежит Степан. Ближе и ближе топот и выстрелы.
68. Останавливают стрельцы на улицах случайных прохожих.
69. На окраине Москвы садится на коня Степан. Слышен далекий набат. Близи выстрелы и крики.
70. Рыщет по улицам стража.
71. Быстро удаляясь, мчится на коне Степан. Останавливает на мгновение коня, повертывается к Москве и, подняв саблю, машет:  
- ВСПОМНИТЕ МОИ ДЕЛА, КЛЯТЫЕ БОЯРЕ!
72. И снова мчится дальше и дальше...
- 73....(из шторы в штору с движения)... перелесками...
74. ...горами...
75. По степи мчится Степан.
76. Бежит по бокам его и сзади степь.
77. Усталый и запыленный, снимает шапку, ветер раздувает его волосы. Он полной грудью вдыхает степной воздух, всматривается вперед, и на усталом лице мерцает слабая улыбка радости.
78. Впереди широкая, тихая река Дон с силуэтами башен Черкаска. Не сбавляя хода коня, Степан врзается в воду.
- 79....плывет Степан...
80. ...выбирается на противоположный берег...
- 81....спешивается у казачьего куреня...
82. ...идет в курень...
83. ...и, войдя, останавливается в дверях.
84. Навстречу ему, отрываясь от зыбки с ребенком, бросается жена, Алена, стремительно обнимает его...
- 85....Целует, гладит волосы, лицо, плечи, повторяя одно:  
- СТЕНЬКО, ГОЛУБЬ МОЙ!..
86. ...целует снова и снова, утыкается лицом в грудь и плачет и смеется от радости.
87. Степан смотрит на Алену, тянется, чтобы поцеловать, но вдруг закрывает глаза и, бросая в сторону шапку, говорит:  
- СПАТЬ!
- 88....проходит к кровати и плашмя падает на нее.
89. Алена бросается к ногам его, хочет снять сапоги.
90. Степан подымает усталое лицо и, борясь со сном спрашивает:  
- ИВАШКО ЧЕРНОЯРЕЦ ПРИШЕЛ ЛИ С МОРЯ?
91. Алена хотела ответить, но какая-то пугающая мысль останавливает ее, и она, подходя, спрашивает тревожно:  
- ПОШТО ТЕБЕ ЧЕРНОЯРЕЦ?
92. Степан, засыпая:  
- УТРОМ КЛИЧЬ ЕГО.
93. Алена, не отвечая, смотрит на него, потом в ужасе оглядывается кругом, как бы ища поддержки и помощи. Наклоняется снова к лицу мужа и растерянно шепчет:  
- ПРИШЕЛ БУДТО ВО СНЕ И, КАК СОН, УЙТИ ХОЧЕШЬ.
94. Поднимается снова, долго стоит с неподвижным, полным муки лицом, бросается к колыбели с ребенком, хватает его оттуда...

95....подбегает к спящему Степану и, протягивая ему ребенка, умоляюще шепчет:  
 - ВЗГЛЯНИ ХОТЬ, КАКОЙ У НАС СЫНОЧЕК, СТЕНЬКО... ПОБУДЬ С НАМИ...  
 ХОТЬ НЕДОЛГО... СОВСЕМ НЕДОЛГО ПОБУДЬ...

96. Обнимает мальчика, показывая ему на Степана:

- НУ ЖЕ, СЫНКУ, ПРОСИ БАТЬКА ПОЖИТЬ С НАМИ.

97....прижимает ребенка к себе и, устремив взор на лицо Степана, замирает.

Пауза. ЗТМ.

В режиссерской разработке этот сценарный кусок принял такой вид (см. таблицу ниже).

Форма постановочного звукового сценария, при наличии общих основных элементов, варьируется в различных киностудиях в отдельных частностях. Вот какая форма была принята, например, на 1-й Комсомольской фабрике в Одессе:

- 1) номера кадров;
- 2) место съемки (натура, декорация);
- 3) способы съемки (указания для оператора);
- 4) содержание кадра (зрительное изображение) и внутрикадровые реплики;
- 5) метраж (каждого кадра);
- 6) закадрованные реплики (т.е. реплики, которые произносятся за кадром лицами, в кадре не присутствующими);
- 7) звук с подградами: а) игровые шумы; б) фоновые шумы; в) музыка.

Примером более простой записи режиссерского сценария без разнесения его или до разнесения его по отдельным графам может служить опубликованный сценарий «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского.

В практике современных больших американских киностудий постановочные сценарии пишутся если не самими авторами тритментов (что бывает далеко не всегда вследствие трудности такой работы), то специалистами, находящимися в ведении специальных сценарных департаментов (отделов), там, где они существуют.

В практике советского кинопроизводства до последнего времени составление постановочного сценария, на основании авторского сценария, считалось функцией режиссера. Поэтому постановочный сценарий чаще у нас называется режиссерским сценарием.

Либретто (синопсис, экспозэ), расширенное либретто (тритмент) или литературный сценарий и постановочный сценарий представляют собою различные стадии становления кинодраматургического произведения.

Основным и решающим моментом в этом становлении является изложение полного содержания кинопьесы в развернутой драматургической композиции. Это по преимуществу функция кинодраматурга, осуществляющего свою задачу в литературной форме профессионально написанного либретто (тритмента) или авторского (литературного) сценария.

| № кадра | Объект съемки (декорация) | План | Содержание | Звук | Метры | секунды | Примечание |
|---------|---------------------------|------|------------|------|-------|---------|------------|
|         |                           |      |            |      |       |         |            |

|    |                             |         |  |   |                  |   |   |
|----|-----------------------------|---------|--|---|------------------|---|---|
| 1  | Общий план комплекса Москвы | Общий   | Москва. Ночь. Ранняя весна. Талый снег смешался с грязью. Темные мрачные улицы. Ползет туман. Вдали четкие силуэты Кремля. На Фроловой башне бьют часы.  | Удары часов                             | —                | — | Силуэты Кремля<br><br>(выполнено по методу дорисовки) |
| 2  | То же                       | Первый  | Фролова (Спасская) башня. Бьют часы три часа ночи.   | Удары часов                             | 1 <sup>1/2</sup> | 3 | Макет   |
| 3  | Бревно-колода               | Средний | Стрелецкая застава. Поперечное бревно-колода преградило путь по улице к Кремлю.  | Удары часов в доску                     | 1 <sup>1/2</sup> | 3 |   |
| 4  | —                           | Крупный | Под тусклым фонарем наклеен на стену приказ:<br><i>«Ночью ходить с фонарем и подорожной грамотой.<br/>Кто без фонаря и грамоты - ловить, отводить в земской приказ».</i>   | То же                                   | 4                | 8 |   |
| 5  | -                           | Первый  | У бревна-колоды решеточный сторож. Бьет в чугунную доску, вторя часам.   | Удары часов                             | 3                | 6 |   |
| 6  | 1-я улица                   | Средний | Московская улица. По выстланным осклизлым струганым бревнам, по грязи, смешанной со снегом,<br><br>идет казак. Скользя и спотыкаясь, ругается:<br><i>«Живут, как черти в аду! Пути не видно - ноги ломаешь».</i> | Далекие удары часов<br><br>Слова Разина | 4                | 8 |   |
| 7  | -                           | Средний | Идет дальше и дальше.  | Звук шагов                              | 3                | 6 |   |
| 8  | Бревно-колода               | Средний | Натыкается на заставу.<br><i>«Эй, сволочь, в земском не бывал? - Будешь!»</i> — окликает казака решеточный сторож.   | Слова                                   | 2                | 4 |   |
| 9  | —                           | Первый  | В темноте в руках у казака сверкает пистолет.<br><i>«Я ваших порядков москoviцких не ведаю, вот дырe в башке умею сверлить...»</i>   | Слова                                   | 4                | 8 |   |
| 10 | —                           | Средний | Сторож отшатывается. Казак, согнув широкоую  | -                                       | 3                | 6 |   |

|    |   |        |  |       |                               |   |  |
|----|---|--------|--|-------|-------------------------------|---|--|
|    |   |        | спину, пролез под колоду и скрылся.  |       |                               |   |  |
| 11 | — | Первый | Напуганный пистолетом, сторож, опомнившись, кричит: «Ум, черт, чтоб тебе ребра сломить!»                   | Слова | 2 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> | 5 |  |
| 12 | _ | Первый | Подошел другой: «Ты потто пропустил?»<br>Первый взволнованно: «Вишь, воровской казак с пистолем и саблей». | Слова | 3 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> | 7 |  |
| 13 | _ | Первый | Возмущенно развел руками подошедший: «Ой, ты сговорился бы, кого ежели ограбить, чтобы доля нам... »       | Слова | 3                             | 6 |  |

|    | Объект съемки (декорация) | План    | Содержание  | Звук       | метры                         | секунды | Прим |
|----|---------------------------|---------|---|------------|-------------------------------|---------|------|
| 14 | 2-я улица                 | Средний | По улице с торговыми ларями и лавками идет казак.                                   | Шаги       | 27                            | 5       |      |
| 15 | -                         | Первый  | И натывается на новый, уже стрелецкий, патруль: «Стойте!»                           | Слова      | 2                             | 4       |      |
| 16 | -                         | Первый  | Но тяжелый удар рукоятки валит стрельца. Стрелец падает. Падая, кричит.             | Звук сабли | 17                            | 3       |      |
| 17 | -                         | Средний | Из темноты появляется другой, третий. Снова сверкает сабля.                         | Сабли      | 2                             | 4       |      |
| 18 | -                         | Первый  | И один за другим валятся стрельцы.  | Сабли      | 2                             | 4       |      |
| 19 | -                         | Средний | Следом за ними, обнажая саблю, набрасывается на казака стрелецкий сотник.           | —          | 17                            | 3       |      |
| 20 | -                         | Первый  | Звенят и скрежещут сабли, сверкает в темноте сталь.                                 | Сабли      | 4                             | 8       |      |
| 21 | -                         | Средний | Используя каждое случайное возвышение, каждую нишу и выступ, дерутся казак и сотник | Сабли      | 27,                           | 5       |      |
|    | —                         | Первый  | И вдруг, выбитая могучей рукой казака,  | Сабли      | 1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> | 3       |      |

|    |   |         |   |                              |                       |   |            |
|----|---|---------|---|------------------------------|-----------------------|---|------------|
| 22 |   |         | со звоном<br>вылетает из рук стрелецкого сотника<br>сабля.  |                              |                       |   |            |
| 23 | —   | Первый  | Казак хватает сотника за кафтан: «Укажи<br>дорогу<br>в разбойный приказ!»   | Слова                        | 2 <sup>1/2</sup><br>Л | 5 |            |
| 24 | —   | Первый  | Сотник смотрит на него, пораженный, и<br>вместо<br>прямого ответа говорит восхищенно:<br><i>«Черт, а не<br/>станишник! Ловок рубиться...»</i><br>И, засмеявшись, добавил: <i>«Добром<br/>сатане в когти<br/>лезешь! Пойдем к Киврину, он ты<br/>припекет».</i>  | Слова                        | 4<br>1/2              | 9 |            |
| 25 | Константи<br>-<br>новская<br>баш-<br>ня с<br>подъем-<br>ным<br>мостом | Общий   | Константиновская башня в кремлевской<br>стене.<br>От нее трехсаженный переход к<br>пыточной, меж-<br>ду башнями мост на блоках, на железных<br>прово-<br>лочных тяжах. Тускло освещен вход.<br>Слабо про-<br>бивается из башни свет через слюдяные<br>окна.<br>У опущенного моста сверкают бердыши<br>стражи. | Кашел<br>ь<br>стрель-<br>цов | 3                     | 6 |            |
| 26 | —   | Первый  | Стража. Сумрачные, сонные стрельцы.<br>Один,<br>опираясь на бердыш, говорит, зевая,<br>другому:<br><i>«Как ночь - не спит боярин. И откуда<br/>столь воров<br/>на Москве?..»</i><br>Зевает другой и вдруг, вглядываясь по ту<br>сторону<br>моста, кричит: <i>«Кто идет"?..»</i>                               | Слова                        | 4 <sup>1/2</sup>      | 9 |            |
| 27 | —   | Первый  | У опущенного моста, на краю рва,<br>наполненного<br>водой, стоит казак и, подняв руку,<br>отвечает: <i>«До-<br/>вести "слово и дело" боярину Киврину».</i>  | Слова                        | 2 <sup>1/2</sup>      | 5 |            |
|    | Объект<br>съемки<br>(декорация<br>)                                   | План    | Содержание  | Звук                         |                       |   | Примечание |
| 28 | —   | Средний | Сонные стрельцы оживляются. Все тот<br>же стре-<br>лец, перед тем как поднять мост,   | Слова                        | 3 <sup>1/2</sup>      | 7 |            |

|    |                   |         |   |            |    |    |          |
|----|-------------------|---------|---|------------|----|----|----------|
|    |                   |         | ругается: <i>«Есть же люди, кому своя голова наскучила. . .»</i>  |            |    |    |          |
| 29 | —                 | Первый  | Казак все так же упорно: <i>«Скажу "слово и дело" государевы».</i>  | Слова      | 1½ | 3  |          |
| 30 | -                 | Общий   | С лязгом и шумом поднимается мост. Казак идет.  | Слова      | 5  | 10 |          |
| 31 | —                 | Средний | Два стрельца, идя по бокам его, уводят казака в башню.  | Лязг цепей | 3  | 6  |          |
| 32 | Лестница на башне | Средний | Лестница в башне с площадкой. На стенах горят факелы. Стрельцы вводят казака и останавливаются.   | Шаги       | 3½ | 7  |          |
| 33 | -                 | Первый  | Казак оглядывается, видит.  | Шаги       |    |    |          |
| 34 | —                 | Крупно  | Приказ на стене: <i>«Татей и разбойников пытать во все дни, не разбирая праздников, ибо они для воровства праздников не разбирают».</i>   |            |    |    |          |
| 35 | -                 | Крупно  | Один стрелец, сказав: <i>«Жди. Поспеешь жареным быть»</i> , уходит. Другой становится у двери, сквозь большие щели которой пробивается свет.  | Слова      | 1½ | 3  |          |
| 36 | —                 | Крупно  | Казак оглядывается осторожно, настораживается. Из-за двери вдруг доносятся голоса.  | Голоса     | 1½ | 3  |          |
| 37 |                   | Первый  | Слушает казак, слышит мертвый, ровный голос боярина Киврина: <i>«Замышлял ли ты, вор Иван Разя, противу воеводы Долгорукова? А коли замышлял противу посланного в войну государем-царем полководца, то и противу великого государя замышлял ли?»</i>        | Слова      | 6½ | 13 |          |
| 38 |                   | Средний | Слушает казак. И прерывающийся другой голос ответил: <i>«Противу всех утеснителей казацкой вольности - воевод, бояр, голов корыстных, дьяков бессовестных - замышлял».</i>  | Слова      | 4  | 8  |          |
| 39 | —                 | Первый  | Услыхав этот голос, вскочил с своего места казак, прильнул к щели и видит:  |            |    |    |          |
| 40 | Пыточная          | Общий   | Пыточная. На стенах, потрескивая, горят факелы. За столом бородатый дворянин, помощник разбойного начальника боярина Киврина. На главном месте, за тем же столом, сам боярин Киврин. У дверей, на скамье, по ту и другую стороны - два дьяка. Огонь факелов | Слова      | 3  | 6  | Панорама |

|    |                                 |         | молотится. По мутной белой стене порывисто мечется тень казака, вздернутого на дыбу. Рубаха сорвана с плеч. Серый кафтан лежит перед столом на полу.  |       |    |    |            |
|----|---------------------------------|---------|---|-------|----|----|------------|
| №  | Объект<br>съемки<br>(декорация) | План    | Содержание  | Звук  |    |    | Примечание |
| 41 | —                               | Первый  | И так же мертво спрашивает Киврин: <i>«Пишите, дьяки... Сносился ли ты, вор Иван Разя, со псковскими стрельцами, кои били шведских послов и хлеб государев закупной у них отняли?»</i>        | Слова | 5  | 10 |            |
| 42 | —                               | Первый  | И тем же прерывающимся голосом, но твердо отвечает казак: <i>«Жаль, не ведал того, - сносился бы!»</i>  | Слова | 1½ | 3  |            |
| 43 | —                               | Первый  | Уже раздраженно, снова спрашивает Киврин: <i>«Еще что молвишь?»</i>   | Слова | 1½ | 5  |            |
| 44 | —                               | Первый  | И снова отвечает казак: <i>«Пошел бы с теми, кто встал за голодный народ, на тех, кто сидит на Руси худче злых татар, на помещиков пошел бы, бояр, кто продает мужика за собаки место...»</i> | Слова |    |    |            |
| 45 | —                               | Первый  | Последние слова казака приводят в ярость боярина. Он вскакивает и вопит: <i>«Палач, кали щипцы, ломай ребра вору!»</i>  | Слова | 2  | 4  |            |
| 46 | Лестница                        | Первый  | С наружной стороны пыточной прильнул к двери пришедший казак. За дверью тяжелый стон и хрипящий крик: <i>«Дьявол! А-а-а!..»</i>   | Стон  | 1½ | 3  |            |
| 47 | —                               | Средний | Казак вдруг хватается за дверь. Стрелец бросается к нему. Казак молча ударяет его рукояткой пистолета. Стрелец беззвучно падает.  | Стук  | 1½ | 3  |            |

|    |          |          |  |                 |    |   |  |
|----|----------|----------|--|-----------------|----|---|--|
| 48 | —        | Передний | Казак хватается за дверь. Она заперта. Он рвет ее и кричит: <i>«Иван, близко я, тут я, Иван!»</i>  | Крик            | 1½ | 3 |  |
| 49 | Пыточная | Первый   | Пыточная. Пораженный, вскакивает Киврин.   | -               | 1  | 2 |  |
| 50 | -        | Первый   | Застыли дьяки.   | Крик            | 1  | 2 |  |
| 51 | —        | Первый   | Пытаемый, услышав голос, отвечает: <i>«Стенько, брат, у гроба стою!»</i>   | Слова           | 2  | 4 |  |
| 52 |          | Средний  | Помощник Киврина бросается к двери. Дверь с треском срывается с петель. Снова сверкает сабля в руках Степана. Сбитый ею, падает помощник.          | Стоны пытаемого | 3½ | 7 |  |
| 53 | —        | Средний  | Метнулся Киврин. Но Степан настигает его. Сабля его скользит по шапке Киврина. Киврин падает.  | Звон сабли      | 1½ | 3 |  |
| 54 | -        | Первый   | Дьяки прячутся под стол.   | -               | 1½ | 3 |  |
| 55 |          | Средний  | Палач, получив удар саблей, метком опускается на пол. Степан бросается к висящему на дыбе брату, перерубает ремни, тело Ивана валится ему на руки. | -               | 3½ | 7 |  |

| №  | Объект съемки (декорация) | План    | Содержание   | Звук         |    |   | Примечание |
|----|---------------------------|---------|--|--------------|----|---|------------|
| 56 | —                         | Первый  | Степан держит на руках брата. Иван смотрит на него и коснеющим языком хрипло шепчет: <i>«Умираю, Стенько, помни меня...»</i> | —            | 2  | 4 |            |
| 57 | -                         | Первый  | Степан смотрит на брата. Иван умирает. Степан опускает тело на пол, становится около него на колени.                         |              | 1½ | 3 |            |
| 58 | -                         | Первый  | Снимает шапку, долго молчит, потом говорит: <i>«Жив буду, трижды кровь твоя отольется боярам».</i>                           | Слова        | 3½ | 7 |            |
| 59 | —                         | Первый  | Очнувшись, Киврин под столом тихонько ползет к двери.  | -            | 2½ | 5 |            |
| 60 |                           | Первый  | Стоит у тела брата Степан. За дверью вдруг раздается дикий, свистящий вопль Киврина: <i>«Стрель-цы, стража, ратуйте!»</i>    | Крик Киврина | 2  | 4 |            |
| 61 | -                         | Средний | Степан вскакивает, бросается к двери...  | -            | -  | - |            |
| 62 | Лестница на башне         | Средний | Сшибает с ног кричащего Киврина, бежит к лестнице.   | —            | 1½ | 3 |            |

|    |                           |         |   |                     |          |        |            |
|----|---------------------------|---------|---|---------------------|----------|--------|------------|
| 63 |                           | Средний | Сталкивается на ней с стрельцами. Саблей и телом мнет их на ступенях.   | Звон сабли и борьба | 2        | 4      |            |
| 64 | -                         | Первый  | Пробивается.  |                     |          |        |            |
| 65 | 2-я улица                 | Общий   | Предрассветная улица Москвы. По ней быстро бежит Степан.  | —                   | 2 У      | 5      |            |
| 66 | Набатная башня            | Средний | Набатная башня. На ней ударяют в набат.   | Набат               | 1½       | 3      |            |
| 67 | -                         | Общий   | Заметались тени пеших и конных стрельцов.   | -                   | 2<br>1/2 | 5      |            |
| 68 | Вход в башню на мосту     | -       | У пыточной, как зверь, мечется Киврин. Грозит:<br><i>«Хоть в землю заройся, сыщу вора!»</i>   | Слова               | 3        | 6      |            |
| 69 | 1-я улица                 | Общий   | Улица Москвы. Бежит Степан. Ближе и ближе выстрелы и топот.   | Выстрелы            | 2        | 5      |            |
| 70 | 3-я улица                 | Общий   | Останавливают стрельцы на улицах случайных прохожих.  | Окрик и             | 2<br>1/2 | 5      |            |
| 71 | Окраина Москвы            | Общий   | Окраина Москвы. Садится на коня Степан. Слышится далекий набат. Близки выстрелы и крики.  | Набат               | 2        | 4      |            |
| 72 | 4-я улица                 | Общий   | Рыщет по улицам стража.   | Крики               | 1        | 2      |            |
| №  | Объект съемки (декорация) | План    | Содержание  | Звук                |          |        | Примечание |
| 72 | _                         | Общий   | Быстро удаляясь, мчится на коне Степан. Останавливает на момент коня.   | Топот копыт         | 1        | 2      |            |
| 73 | -                         | Первый  | Грозит: <i>«Вспомните мои дела, клятые бояре!»</i>  | Слова               | 2        | 4      |            |
| 74 | Дорога у Москвы           | Общий   | Мчится, удаляясь от Москвы, дальше и дальше, скрывается в туманной дали.  | Топот копыт         | 3        | 6      |            |
| 75 | Черкасск                  | Общий   | И встают из тумана очертания других, не московских стен и башен. Окруженный со всех сторон полый водой, яснее и яснее вырисовывается Черкасск. Тихи и спокойны воды Дона. И далеко кругом разносится переключка часовых: <i>«Славен город Черкасск!», «Славен Тихий Дон!!!»</i> | Голоса<br>Слова     | 4<br>-   | 8<br>- |            |

|    |                                     |         |  |                      |          |    |            |
|----|-------------------------------------|---------|--|----------------------|----------|----|------------|
| 76 | —                                   | Первый  | Протяжно кричит с башни дозорный:<br>«Славен го-<br>род Черкасск!»   | Слова                | 2        | 4  |            |
| 77 | Дон у<br>Черкаска                   | Средний | Вырываясь из степи на берег, появляется<br>Степан.<br>Не сбавляя хода коня, врывается в воду.  | Звук<br>воды         | 2<br>1/2 | 5  |            |
| 78 |                                     | Первый  | Плывет. Погоняет усталого коня   | -                    | 3/2      | 5  |            |
| 79 | —                                   | Средний | Выбирается на противоположный берег<br>и, махнув рукой часовым, скрывается за<br>тыном Черкаска.   | Фырка<br>нье<br>коня | 4 1/2    | 9  | 1          |
| 80 | Улица<br>курень                     | Общий   | Спешивается у казачьего куреня.  | —                    | 2<br>1/2 | 5  | 1          |
| 81 | -                                   | Средний | Идет в курень.   | -                    | 3        | 6  |            |
| 82 | Курень<br>Степана                   | Крупно  | И, войдя, останавливается в дверях.  | Стук                 | 1 1/2    | 3  |            |
| 83 | -                                   | Первый  | Услыхав стук двери, отрывается от<br>зыбки с ребенком женщина — жена<br>Разина Алена. Увидела<br>его и застыла, потрясенная<br>неожиданностью<br>и радостью.               | Вскрик               | 4        | 8  |            |
| 84 | —                                   | Средний | Потом с криком бросилась к нему.<br>Стремительно обнимает его...   | -                    | 2        | 4  |            |
| 85 | —                                   | Первый  | ..целует, гладит волосы, лицо, плечи,<br>повторя одно: «Стенько мой, голубь<br>мой!..» Целует снова и снова. Утыкается<br>лицом в грудь,<br>и плачет и смеется от радости. | Слова<br>Смех        | 3        | 6  |            |
| 86 | —                                   | Первый  | Степан смотрит на жену. Поднимает ее<br>голову. Долго смотрит ей в лицо. Что-то<br>похожее на улыбку мелькает на губах<br>его; он шепчет: «Аленуш-<br>ка моя...»           | Слова                | 6        | 12 |            |
| №  | Объект<br>съемки<br>(декорация<br>) | План    | Содержание   | Звук                 |          |    | Примечание |
| 86 | —                                   | Первый  | Рука тянется, чтобы погладить волосы,<br>но он<br>вдруг закрывает глаза и, бросая в сторону<br>шапку,<br>говорит: «Спать!..»   | Слова                | —        | —  |            |
| 87 | -                                   | Средний | Подходит к кровати и плашмя падает на<br>нее. Але-<br>на бросается к ногам его, хочет снять<br>сапоги.   | Стук                 | 2<br>1/2 | 5  |            |

|    |   |         |  |            |                  |         |  |
|----|---|---------|--|------------|------------------|---------|--|
|    |   |         | «Ивашко Черноярец пришел ли с моря <sup>1</sup> ?»   | Слова      | 3 <sup>1/2</sup> | 7       |  |
| 88 | - | Первый  | Алена хотела ответить, но какая-то пугающая мысль останавливает ее, и она, приближаясь, спрашивает: «Потто тебе Черноярец?»                                | Слова      | 3                | 6       |  |
| 89 | - | Первый  | Степан, засыпая: «Утром кличь его».  | Слова      | 1 <sup>1/2</sup> | 3       |  |
| 90 | - | Средний | Алена, не отвечая, смотрит на него, потом в ужасе оглядывается кругом, как будто ища поддержки и помощи, наклоняется к лицу мужа...                        |            |                  |         |  |
| 91 | - | Первый  | ...и растерянно шепчет: «Пришел будто во сне и, как сон, уйти хочешь».   | Слова      | -                | —       |  |
| 92 | — | Средний | Подымается снова, долго стоит с неподвижным, полным муки лицом, бросается к колыбели с ребенком, хватает его оттуда, подбегает к спящему Степану...        | Стук шагов | 6                | 12      |  |
| 93 | — | Первый  | ...и, протягивая ему ребенка, умоляюще шепчет:<br>«Взгляни хоть, какой у нас сыночек, Стенько ...Побудь с нами... хоть недолго... совсем недолго побудь..» | Слова      | 5 <sup>1/2</sup> | 11      |  |
| 94 | — | Первый  | Алена обнимает мальчика, показывает ему на Степана: «Ну же, сынку, проси батька пожить с нами».  | Слова      | 3                | 6       |  |
| 95 | — | Первый  | Прижимает ребенка к себе и, устремив взор на лицо Степана, застывает.  | -          | 2 <sup>1/2</sup> | 5       |  |
| 96 |   | Крупно  | Смотрит Алена.   | -          | 2                | 4       |  |
| 97 |   |         | Пауза. ЗТМ.  |            |                  |         |  |
|    |   |         |  |            | 26<br>8          | 53<br>6 |  |

## СЮЖЕТ

Определение сюжета

Французское *sujet* значит: повод, предмет, содержание, тема. Во французском словоупотреблении *sujet* — это подлежащее, т.е. предмет, о котором говорится в предложении.

В нашем словоупотреблении термин *сюжет* применяется, главным образом, по отношению к произведениям искусства; при этом широком значении данного термина говорят о сюжете как теме, предмете изображения во всех видах искусства; в узком значении говорят о сюжете как исключительной принадлежности так называемых «сюжетных» (фабулярных) литературных видов, каковыми являются эпическая (включая и стихотворный эпос) и драматическая поэзия. В этом последнем случае термин *сюжет* часто заменяется термином *фабула*. Такое словоупотребление неточно, но, как будет видно из дальнейшего, имеет некоторое оправдание, поскольку предметом изображения (сюжетом) фабулярных (эпических и драматических) произведений являются события и характеры, раскрывающиеся в событиях, а события в их движении называются фабулой.

С определением понятия *сюжет* в области так называемых «сюжетных» (фабулярных) литературных видов не все обстоит благополучно. Существуют различные понимания и применения этого термина. Сюжет определяют или как «тему в более конкретном оформлении», как «основной конфликт» в произведении, как «основную линию драматической борьбы» (В.М. Волькенштейн) или как «движение образа», вернее образов, характеров и т.д. Обычно авторы этих определений не стремятся к согласованию различных определений и каждый противопоставляет свое определение всем другим как наиболее правильное. А между тем все они говорят об одном и том же, но только в разных выражениях, и каждый — со своими недомолвками.

Наиболее простым и очевидным представляется определение *сюжета* как «темы в конкретном оформлении», — очевидным уже потому, что это, собственно говоря, не определение, а *тавтология* (выражение в иных словах того же содержания, которое имеет термин *сюжет*). В этом определении не расшифровано понятие «конкретного оформления». Если мы учтем, что речь идет о предмете изображений событийных (фабулярных) произведений, что события мыслятся в становлении, движении, развитии, что движение, развитие совершается в борьбе и предполагает наличие несоответствия, противоречия конфликта, то определение *сюжета* как основного *конфликта* и будет как раз являться расшифровкой определения сюжета как *конкретной темы* или *темы в конкретном оформлении*. В таком понимании *сюжет* является *primum movens* — *основной пружиной* событий или действия, событийным *зерном произведения*, в котором заложены возможности дальнейшего развития, но конкретного направления этого развития не дано. Такой *сюжет* еще не раскрыт *фабулярно* (в событийности). В нем заложена только *возможность* фабулярного раскрытия (т.е. фабулы). И такой сюжет (конкретную тему) смешивать с *фабулой* нельзя. Вместо термина *сюжет* в этом значении часто говорят *тема*, имея в виду *конкретную тему*, т.е. основной] конфликт произведения, то несоответствие, противоречие в «реальных отношениях жизни», которое является предметом художественного изображения.

Но *сюжет* эпического или драматического произведения может быть изложен еще *конкретнее*; может быть сформулирован не только конфликт, но и основное направление, «основная линия драматической борьбы», Раскрывающей определенные характеры (*образы* людей) <sup>в</sup> *движении* событий, в движении, изменении, развитии их (т.е. характеров) внутреннего содержания, их внутренней жизни. Понимаемый таким образом *сюжет* уже *фабулярен*: он содержит в себе, хотя только в основных чертах, определение состава событий и предварительную характеристику героев, т.е. краткую формулировку *фабулы*. В этом своем значении термин *сюжет* чаще всего смешивается с термином *фабула*, причем под *фабулой* в этом случае понимается именно *краткая формулировка фабулы*, содержащая «основную линию драматической борьбы» и характеристику основных

героев — в необходимой «связи событий и героев между собою».

И, наконец, иное содержание приобретает термин *сюжет* в выражении «развернутый сюжет» (как результат «развертывания сюжета»), что означает *законченное эпическое или драматическое произведение*, заключительную стадию «конкретного-оформления» первоначального сюжета-темы в завершенной *композиции*. Поскольку эта *композиция* понимается как *форма содержательная, организующая содержание* эпического или драматического произведения, постольку понятия «развернутый сюжет» или «развернутая фабула» заменяют иногда *понятием композиции эпического или драматического произведения* *Говорят о 'композиции романа, новеллы, театральной пьесы, киносценария*, разумея под этим не только внешний порядок расположения и связи отдельных частей произведения, но и полное развитие содержания вещи, ее фабулы.

Таким образом, оказывается, что во всех приведенных значениях термин *сюжет* заменим и на практике, действительно, часто заменяется другими терминами: *тема, фабула, композиция*. И, тем не менее, он не исчезает и, как будет видно дальше, имеет право на существование в особом, своем собственном значении, поскольку вышеприведенные термины не покрывают полностью того содержания, которое может быть вложено и обычно вкладывается в понятие *сюжет*.

То, что все вышеприведенные определения сюжета допускают такую легкую замену этого термина родственными по значению терминами, свидетельствует о каком-то органическом недостатке этих определений. Этот недостаток вскрыть нетрудно.

В этих определениях сюжета совершенно отсутствует указание на *назначение*, на *значимость* изображаемого в художественном произведении конфликта, основной линии драматической борьбы или движения образа-характера - на то, что называется *идеей*. Между тем совершенно очевидно, что не конфликт и не драматическая борьба или история характера сами по себе создают художественное произведение, а то *значение*, которое они имеют для познания «реальных отношений жизни», говоря словами Маркса, те чувства и мысли, которые в них вкладываются художником и в процессе восприятия художественного произведения передаются читателю, слушателю, зрителю. Об этом хорошо сказал Гегель: «Искусство имеет своим назначением обнять (т.е. охватить, понять) действительное и представить его истинным, т.е. в соответствии (соответствии) с идеей» («Курс эстетики»).

Событиями и характерами не исчерпывается содержание художественного произведения. События и характеры в художественном произведении приобретают для нас значение, привлекают внимание и возбуждают интерес только тогда, когда через них в наглядной, живой и волнующей форме, в художественном изображении, в художественных образах осуществляется познание жизни, утверждается правильное отношение к действительности, к людям и событиям — постигается истина. Для достижения этого необходимо, чтобы при изображении событий и характеров преследовалась определенная цель, чтобы оно — это изображение — нас в чем-то нужном и важном убеждало, чтобы в основе его была идея.

Таким образом, *идея* в художественном произведении мыслится не как абстрактная идея, оторванная от событий и характеров (героев). Она раскрывается в отношении автора к героям и событиям, в обрисовке характеров, в изображении событий. Она — осмысляющее и формирующее начало художественного произведения. Идея — это то, ради чего произведение создается, что является выводом из художественного произведения, причем не только в смысле рассудочного понимания, Рассудочного признания той или другой истины, но и в смысле направления и воспитания чувств, возбуждения любви и ненависти, сочувствия и вражды, восхищения и порицания и т.д., т.е. эмоционально окрашенного, взволнованного, страстного отношения к людям и событиям со стороны художника, передающегося зрителю, слушателю, читателю.

Обычно различают *идею* и *тему* художественного произведения. Некоторые определяют *тему* как предмет, о котором говорится в произведении, а *идею* как то, что

говорится об этом предмете. Прибегая к аналогии, можно было бы сравнить *тему* с подлежащим в предложении, а *идею* - со сказуемым. Но эта аналогия сразу же позволяет вскрыть неточность такого определения. В самом деле, если еще можно мыслить более или менее конкретно одно подлежащее без сказуемого (например, «пожертвование личным чувством ради революционного долга»), то одно сказуемое без подлежащего («является высоким примером поведения истинного революционера») само по себе ничего уму не говорит, так как круг явлений, свидетельствующих о преданности революции, очень широк, и это сказуемое может быть отнесено и к мужественному поведению при допросе или на суде, и к смелости, проявленной в бою, и к борьбе за ударную работу на социалистической стройке, и к борьбе за революционное искусство и т.д. и т.п.

Другие определяют *тему* как *объект* (предмет), а *идею* - как единство *объекта* и *субъекта* (т.е. предмета и отношения к нему, его понимания, его оценки). Продолжая нашу аналогию с предложением, *тема* — это *подлежащее* (предмет, объект), а *идея* - предложение целиком, т.е. подлежащее плюс сказуемое. Другими словами, наша *тема* будет формулироваться так же, как и в предыдущем случае, а *идея* будет сформулирована так: пожертвование личным чувством ради революционного долга является высоким примером поведения истинного революционера. Однако *тема*, понимаемая как объект изображения в художественном произведении, не является объектом «в себе», не зависящим от субъекта. Объект изображения избирается художником. И если в конкретной *идее* уже содержится и *тема*, то и последняя представляет уже единство *объекта* и *субъекта*, содержит в себе, хотя, может быть, еще и в нераскрытом виде, *идею*. В самом деле, разве в теме «пожертвование личным чувством ради революционного долга» не окажется уже в более или менее скрытом виде *идея* в только что изложенном понимании? Таким образом, если дана *идея* произведения, то в *идее* уже содержится *тема*. С другой стороны, если дана *тема*, то в ней уже заложена, угадывается *идея*. Тему можно определить как предварительное, неполное *понятие об объекте*, первоначальное или неполное его *определение*, которое переходит в *идею*, когда это неполное понятие об объекте превращается в *истину*, утверждаемую об объекте, когда происходит полное совпадение понятия с объектом.

Термин *тема* является удобным для обозначения *первоначального сюжетного замысла*, тем более удобным, что в этом смысле (первоначального задания, в котором объект более или менее определен, а *идея* в полном и конкретном своем выражении является искомой) слово *тема* имеет широкое применение. Закономерно применение термина *тема* и в случаях неполного определения объекта изображения, определения его по отдельным внешним признакам, что имеет место, когда говорят о колхозных *темах* или о колхозной *тематике*, о молодежной *тематике*, о военно-оборонной *тематике* и т.д.

**Под сюжетом** и надлежит разуметь *фабулу, определенным образом осмысленную*. Это осмысление художник реализует средствами искусства в единстве формы и содержания, в образах и в определенном освещении, чему служит и *внешняя форма изложения, композиция произведения*. Принимая функцию (явление зависимое) за основание, формалисты считают *внешнюю форму изложения* («художественную конструкцию», композицию) основным признаком, отличающим *сюжет* от *фабулы*. Определяя *фабулу* как «совокупность событий в их взаимной внутренней связи», Б. Тома-шевский («Теория литературы») пишет: «Но недостаточно изобрести занимательную цепь событий, ограничив их началом и концом. Нужно *распределить* эти события, нужно их построить в некотором порядке, изложить их, сделать из *фабулярного* материала литературную комбинацию.

Художественно построенное распределение событий в произведении именуется *сюжетом* произведения. *Фабулой* может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет есть всецело художественная конструкция». Иными словами, Б. Томашевский понимает сюжет как композицию (конструкцию) *фабулярного*

материала. Такое понимание сюжета совершенно неубедительно. Правильно в определениях Б. Томашевского только то, что в сюжете весьма конкретной деятельностью (построением, изложением, композицией фабулярного материала) заявляет о себе автор-художник. Но нельзя согласиться с тем, что автор заявляет о себе только мастерством «приема», «литературной комбинации», «художественной конструкции», понимаемой формально в отрыве формы от содержания, тогда как на деле автор заявляет о себе в *сюжете* прежде всего *истолкованием фабулярного материала, выявлением своего отношения к нему, идейным его освещением*, в соответствии с этой задачей избирая способ художественного убеждения, «аргументирования», порядок включения материала, сопоставления его и т.д. Сюжет, понимаемый как содержание художественного произведения (в единстве содержания и формы), не исчерпывается только «тематической ориентацией в действительности», но является определенной истиной (идеей) об этой действительности. Не случайно в широко распространенном словоупотреблении вместо *сюжет* часто говорят *идея*, а под *фабулой* разумеют имеющую начало и конец «историю» людей и событий, в которой чувствуется определенный значительный смысл (ее идейная значимость), «историю», которая оценивается прежде всего по признакам ее жизненности («тематической ориентации в действительности»), «жизненной логики», новизны ситуаций, занимательности и пр.

В фабуле смысл событий еще не раскрыт полностью (художественными средствами), но, конечно, он предполагается, так как без более или менее отчетливого представления себе смысла «истории», ее тематического значения последняя вообще не может быть изложена сколько-нибудь вразумительно.

В каждой стадии становления кинодраматургического произведения следует различать выражение его содержания в форме темы (фабулы) и идеи (сюжета).

*Замысел* может быть изложен в виде конкретной темы (основной конфликт) или более полно, с установкой на сюжет, в виде конкретной идеи (основной конфликт, отчетливым образом осмысленный в своем идейном содержании).

То, что называется в кинематографии *сюжетной заявкой*, т.е. кратким изложением событийного содержания будущего сценария, тоже может быть или только *фабулярной заявкой*, излагающей в кратком виде фабулу, без достаточного сюжетного «овладения фабулой», без достаточно ясного представления о способах ее художественного раскрытия в системе образов и в художественной композиции, или, действительно, *сюжетной заявкой*, в которой фабулярный материал более или менее отчетливо раскрывается в системе образов и в художественной трактовке (идейном «сдвиге», «повороте») «истории» (т.е. фабулы, событий). Иногда в жизни говорят: «Вишь, как он повернул дело», — имея в виду именно новую, неожиданную трактовку событий, какого-нибудь происшествия, житейской «истории».

И наконец, *законченное произведение, готовый сценарий* может быть сделан без достаточного сюжетного овладения фабулой. Тогда говорят об идейной легковесности произведения, об идейной его выхолощенности, о пустой или дешевой занимательности, о его внешней событийности, — о том, что это еще не художественное произведение, а событийная схема, и т.п. И только такое художественное произведение, такой сценарий, в котором тема, тематический материал, фабула, полно и содержательно раскрыта в системе художественных образов, в необходимой связи характеров и событий, в ясной и выразительной композиции, может претендовать на признание его *сюжетным произведением*.

Таким образом, во всех случаях только насыщение тематического (фабулярного) материала «идейным материалом» превращает этот материал в сюжет-замысел, в «сюжетную заявку», в сюжетное произведение.

Очень часто идею представляют себе как готовую элементарную истину, которую затем надлежит средствами искусства воплотить в художественное произведение.

Но оказывается, что такое понимание идеи как простой истины, как простого

тождества, бесспорности, равенства мысли самой себе недостаточно, ибо «идея имеет в себе и сильнейшее противоречие» («Ленинский сборник», IX).

Художник может извлечь для себя очень многое из следующих определений Ленина («Ленинский сборник», IX; «Философские тетради»; конспект книги Гегеля «Наука логики»): «Идея (читай: познание человека) есть совпадение (согласие) понятия и объективности...», но «...Совпадение мысли с объектом есть *процесс*. Мысль (=человек) не должна представлять себе истину в виде мертвого покоя, в виде простой картины (образа), бледного (тусклого) без стремления, без движения... точно число, точно абстрактную мысль».

«Отдельное бытие (предмет, явление etc.) есть (лишь) *одна сторона* идеи (истины). Для истины нужны еще другие стороны *действительности*, которые тоже лишь кажутся самостоятельными и отдельными (особо для себя существующими). *Лишь в их совокупности* и в их *отношении* реализуется истина».

Исходя из этих мыслей Ленина, мы можем обогатить наше понимание сюжета и внести ясность в некоторые вопросы, когда-то без достаточных оснований запутанные и путающие наших художников до сих пор.

Прежде всего мы можем найти ясный ответ на недоуменные заявления В.Б. Шкловского, писавшего когда-то («Развертывание сюжета»): «Я не имею определения для новеллы (говоря о новелле, В.Б. Шкловский имеет в виду именно ее сюжетную структуру, сюжет. — В. Т.). То есть я не знаю, какими свойствами должен обладать мотив или как должны сложиться мотивы, чтобы получился сюжет. *Простой образ и простая параллель или даже простое описание события не дают еще ощущения новеллы*» (т.е. сюжета — В. Т.).

«Простой образ и простая параллель» у В.Б. Шкловского — понятия равнозначные, ибо под образом в то время В.Б. Шкловский разумел словесный образ, метафору, психологическую параллель и т.д. Но совершенно же ясно, что от такого «простого образа», «простой параллели» нужен переход в другую образную систему, в другое качество, нужен не словесный «образ» («образное выражение»), а другой, «*сюжетный образ*», «характер», раскрывающийся во времени и движении и являющийся именно в этом своем качестве образующим началом сюжета. Вот почему такие образы из «Октября» С.М. Эйзенштейна, как «Керенский — игрушечный павлин», «Керенский — Наполеон» и др., даже в «нагромождении» оптических образов (метафорических сравнений, «параллелей») не создают и не могут создать ощущения сюжета.

Но этого мало. Если даже образ понимается не как метафора, а как образ *сюжетный*, действенный (образ человека, характер, герой), то и в этом случае «простой образ», без стремления, без движения, несложный — «точно число», лишенный конкретности, «точно абстрактная мысль», — тоже не может создать ощущения сюжета, ибо в сюжете и образ должен быть «сюжетный», способный к «сюжетной жизни», раскрывающийся во времени, в движении, действии. Такой простой образ — образ Ивана в фильме «Иван» А.П. Довженко.

В этой картине сюжета не получилось, ибо сюжет — это не состояние мертвого покоя и не простая последовательность отдельных стадий роста человека (допустим, прохождения им службы, работы на производстве, поступления в вуз). Сюжетный образ (характер) — это «активный» образ, несущий «сюжетную нагрузку», выполняющий большую «сюжетную работу».

Вот почему ни простая параллель (например: «Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке сизый селезень плывет, вдоль да по бережку, вдоль да по крутому добрый молодец идет»), ни простой образ, образ «бледный, тусклый, без стремления, без движения, точно число, точно абстрактная мысль», не могут создать «ощущения сюжета». Даже в том случае, если «простой образ» будет усложнен такими «живыми» чертами, что и выпить человек может (герой в фильме «Дела и люди») и поцеловаться может (как Марфа Лапкина в фильме «Старое и новое»).

Ничего нет удивительного в том, что «простое описание события» не дает «ощущения новеллы». События в сюжете, сюжетные события, это не исторические события и не хроника текущих происшествий, а способ действенного проявления героев сюжета. Даже такой преимущественно событийный жанр, как авантюрный, немислим без героя-плута, авантюриста, страстного любителя спорта, приключений и путешествий, сыщика и т.д., наделенного чертами характера, делающего возможной и интересной его сюжетную активность.

Событие в сюжете есть способ для отдельного бытия (героя) войти в соприкосновение и взаимосвязь с социальной средой, раскрывая в образе героя и окружающей его среды, «в их совокупности и в их отношении», истину, идею.

Резюмируя все сказанное, можно следующим образом определить существенные и необходимые признаки «развернутого сюжета», т.е. законченного эпического, драматического или кинодраматического произведения:

1. Наличие *фабулы*, понимаемое как взаимосвязь и взаимораскрытие героев (характеров) и событий в завершенном процессе развития последних или, что имеет тот же смысл, в завершенном процессе действия.

В конкретном художественном произведении события и характеры связаны между собою, но при анализе эпического или драматического произведения возможно и неизбежно рассматривать характеры не только по той роли, которую они играют в осуществлении данного законченного круга событий, но также и в отвлечении от их «фабулярной функции», — рассматривать с точки зрения их жизненной типичности и значительности, глубины и яркости характеристики, психологической сложности или упрощенности и т.п. Конечно, при этом нельзя совершенно отрешиться от реальной обстановки и реальных событий, которые изображены в произведении и в которых они проявляются. Но, истолковывая характер (и в этом толковании, исходя прежде всего из данных в произведении событий), можно при желании выйти и за пределы этого круга событий, можно гипотетически представить себе его (характер) действующим в другой обстановке, в видоизмененных условиях. Таким же образом, в отвлечении от реальной связи событий и характеров, может рассматриваться и анализироваться и состав событий — с точки зрения жизненного правдоподобия, типичности, значительности, драматизма, необходимой завершенности, интересного и последовательного развития от завязки до развязки действия и т.д. и т.п. В узком смысле слова *фабулой* и называется *состав событий*, рассматриваемый сам по себе — в отвлечении от характеров (конечно, в отвлечении относительном, поскольку нельзя абсолютно отвлечь конкретные события от конкретных характеров).

В дальнейшем мы будем применять термин *фабула* в этом узком значении слова, рассматривая в качестве отдельных элементов сюжетной структуры: а) *фабулу* (состав событий) и б) *характеры* (героев, образы людей).

2. *Идеологический аспект* произведения, его *идейная установка*, раскрывающаяся в художественном произведении в единстве формы и содержания, субъекта и объекта: а) во всей образной системе произведения — образах людей (характерах) и изображении событий; б) в установке на жанр и в) в композиции произведения, понимаемой широко — не только как внешнее расположение, порядок следования и связь отдельных частей произведения, но и как внутренняя форма изложения, обусловленность этого изложения мыслью и чувством, определенным отношением автора к излагаемому материалу.

Идея художественного произведения, его философия, может быть сформулирована самим автором и изложена им от своего имени. В эпическом произведении — в поэме, романе, повести, новелле — это может быть сделано в предисловии, послесловии, в специальных отступлениях, в середине повествования. В театральной пьесе — в прологе, который от имени автора читает актер, или же в речах ведущего — этого идеального толкователя пьесы, являющегося на сцене представителем автора.

Идея может быть изложена автором не от своего имени, а как мысли и высказывания

какого-нибудь действующего лица или как ряд высказываний, предмет разговора, дискуссии нескольких действующих лиц. В старых театральные пьесах эта задача обычно возлагалась на резонера (например, Стародум в «Недоросле»). Резонер мог быть и ведущей фигурой пьесы, совмещая функции какого-нибудь органического персонажа действия и красноречивого проповедника авторских идей (например, Чацкий в «Горе от ума»).

Такие пути раскрытия идеи произведения возможны и в отдельных случаях могут быть оправданы. Но нужно помнить, что они являются только подсобным, но не основным и не лучшим способом утверждения идеи художественного произведения. Фигура резонера может отсутствовать в художественном произведении, и тем не менее идея будет налицо, она будет возникать из общей характеристики обстановки действия, событий и характеров художественного произведения.

Предельно простую и ясную формулировку требований к реалистическому сюжету можно извлечь из известного высказывания Ф. Энгельса о реализме.

«На мой взгляд, — писал Энгельс, — реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах».<sup>7</sup>

*Верное (т.е. согласное с истиной, идеей) изображение типичных характеров в типичных обстоятельствах* - такому требованию должен удовлетворять сюжет реалистического произведения.

То, что сказано об определяющих признаках «развернутого сюжета» (законченного произведения), может быть распространено, конечно, с соответственной «скидкой», на сюжет-замысел и на «сюжетную заявку». И от сюжетного замысла и от «сюжетной заявки» следует требовать, чтобы хотя бы в зародышевом (в сюжетном замысле) или в не развитом до конца (в «сюжетной заявке») виде в них были налицо: 1) событийный состав (изложение основного конфликта в замысле или кратко изложенная фабула в «сюжетной заявке»); 2) система характеров (менее разработанная в замысле и достаточно конкретная в «сюжетной заявке»); 3) идейная установка, которая может и должна быть выражена достаточно отчетливо как в замысле, так и в «сюжетной заявке».

Изложенное понимание *сюжета* имеет непосредственное практическое значение для кинодраматурга. Руководствуясь им, кинодраматург всегда может определить, в какой степени полноты и готовности находится его сюжетный замысел, есть ли в нем все необходимое (фабула, характеры, идея) и чего именно его замыслу недостает.

### **Формирование сюжета**

Мысль о художественном произведении может зародиться у художника иногда по очень незначительному поводу, и тогда об этом создаются легенды (например, рассказывают, что мысль о картине «Боярыня Морозова» зародилась у В. Сурикова, когда он увидел ворону на снегу). Но все разнообразные поводы, которые могут натолкнуть художника на определенный замысел, являются предысторией художественного произведения, фактом интимной биографии художника, предметом изучения психологии. Настоящая же история создания художественного произведения начинается с того момента, когда замысел художника приобрел характер *конкретной темы, сюжетного замысла*, в котором уже содержатся в зародыше все необходимые элементы будущего произведения: и основной конфликт, и характеры, и более или менее конкретные очертания фабулы, и, конечно, идея, которая в формировании первоначального замысла играет исключительно важную роль. Пока для художника не ясно, что значит придуманная им история, о чем интересном, важном, волнующем она говорит, до тех пор его материал аморфен, лишен способности к настоящей сюжетной жизни, неполноценен, и работа над ним — без направляющей ее идеи — будет безрадостным блужданием в поисках конечной цели. Это путь «ползучего эмпиризма» в творчестве, приводящий куда

---

<sup>7</sup> Маркс и Энгельс о литературе. Энгельс о Бальзаке. Предисловие Института Маркса-Энгельса-Ленина. Изд. Жур.Таз. Объединения. С. 164.

угодно, но только не к созданию значительных произведений.

Но как ни важна идея для формирования первоначального замысла, начинать с голый, абстрактно выраженной идеи нельзя. Голая идея может служить для художника фонарем, освещающим ему дорогу в поисках конкретного сюжета. Нельзя научить, как идею-понятие превратить в конкретную идею, в сюжетный замысел, в реальное художественное произведение. Поэтому существовавшая у нас на кинофабриках до недавнего времени практика заключения договоров на основе представлявшихся авторами «идейно-тематических установок» (типа: «рождение нового человека в условиях новой действительности, на материале Донбасса») представляется очевидным проявлением идеализма в его самой наивной форме как со стороны руководства, так и со стороны авторов.

Для того чтобы начинать работу над художественным произведением, надо иметь сюжет. Это очень ответственный момент для художника и, обычно, далеко не легкая задача. Даже если художник довольно удачно находит или придумывает сюжеты и имеет их достаточный запас, то перед ним стоит другая ответственная задача — произвести из них выбор, остановиться на одном каком-нибудь из них, чтобы создать вещь значительную и отвечающую его намерениям и его дарованию. Но где же и как художник может находить для себя сюжеты?

«Что может быть важнее, — говорил Гете Эккерману, — выбора сюжета, и что без этого все теории искусства? Когда сюжет не годится, то талант тратится даром. В том-то и беда всех художников нового времени, что у них нет достойных сюжетов. От этого страдаем мы все: я не скрываю, что и я принадлежу к новому времени. Немногие художники ясно понимают и знают, что им годится».

«Новое время», о котором говорил старик Гете, было временем европейской реакции после бурь французской революции 1789 года. Молодой Гете, вероятно, не сказал бы что у его времени нет достойных сюжетов.

Вот что пишет Ф. Энгельс об эпохе, когда Гете и Шиллер были еще молоды: «Каждое замечательное произведение этой эпохи проникнуто духом протеста, возмущения против всего тогдашнего немецкого общества. Гете написал «Гетца фон Берлихингена» — драматическое восхваление памяти революционера. Шиллер написал «Разбойников», прославляя великодушного молодого человека, объявившего открытую войну всему обществу. Но это были их юношеские произведения. С годами они потеряли всякую надежду... По ним можно судить о всех остальных. Даже самые лучшие и самые сильные умы народа потеряли всякую надежду на будущее своей страны».

Понятно, почему «потерявший всякую надежду на будущее своей страны» Гете под старость говорил, что у «нового времени», у его времени, нет «достойных сюжетов». Связь между умонастроением Гете и эпохой самая непосредственная, так как *искусство не оторвано от жизни, а есть сама жизнь, отраженная в сознании и в произведении художника.*

*Сюжет* — это прежде всего идейно осмысленный художником кусок живой жизни, это осмысление настоящего, прошлого или будущего человеком сегодняшнего дня. В сюжете всегда будут: 1) реальные отношения жизни и 2) понимание этих реальных отношений художником.

Тем самым вопрос об устойчивых, ограниченных в числе, «бродячих» сюжетах или сюжетных схемах отнюдь не снимается, но может быть разъяснен в полном согласии с материалистическим пониманием истории искусства.

Могут быть постоянными сюжеты или сюжетные схемы, если они отражают устойчивые, постоянные на известном историческом этапе реальные отношения. Могут «бродить» сюжеты из одной страны в другую, от одного народа к другому, из одной эпохи в другую, если они или отражают единообразные реальные отношения, или путем их приспособления, новой трактовки могут «вместить» в себя иные и новые реальные отношения. Сюжетика искусства всегда отражает реальные жизненные отношения. Вот

что пишет Ф. Энгельс об отражении в искусстве форм семьи («Происхождение семьи, частной собственности и государства»): «Вступление в брак в буржуазной среде наших дней происходит двояким образом. В католических странах родители по-прежнему подыскивают юному буржуазному сынку подходящую жену, и следствием этого, естественно, является полнейшее развитие присущего моногамии противоречия: пышный расцвет гетеризма со стороны мужей, пышный расцвет супружеской неверности со стороны жен... В протестантских странах, напротив, молодому человеку, по общему правилу, предоставляется большая или меньшая свобода в выборе жены из своего класса, а потому при заключении брака может играть роль некоторая степень любви, что ради приличия постоянно и предполагается в соответствии с требованиями протестантского лицемерия... Лучшим зеркалом обоих этих видов брака служит роман: для католического способа — французский, для протестантского — немецкий. В том и другом «он получает ее»: в немецком — молодой человек девушку, во французском — муж пару рогов. Не всегда при этом ясно, кто из них оказывается в худшем положении. Поэтому скука немецкого романа ужасает французского буржуа не менее, чем «безнравственность» французского романа немецкого филистера» (Поли. собр. соч. К. Маркса и Ф. Энгельса, т. XVI, с. 52).

Энгельс очень ярко сформулировал здесь две многократно повторявшиеся в различных вариантах и в различных произведениях сюжетные схемы, возникшие на основе исторически конкретных бытовых отношений.

А вот как основоположники марксизма раскрывают творческий метод О. Бальзака, формирование им своего сюжета: «Бальзак, — пишет Энгельс в письме к мисс Гаркнес, — описывает, как последние остатки этого образцового для него общества постепенно погибли под натиском вульгарного денежного выскочки или были развращены им; как *grande dame*, супружеские измены которой были лишь способом отстоять себя, вполне отвечавшим тому положению, которое ей было отведено в браке, уступила место буржуазной женщине, которая приобретает мужа для денег или нарядов; вокруг этой центральной картины (представляющей собой *сюжетную ситуацию*, отражающую реальный быт французского общества того времени — *В. Т.*) он группирует всю историю французского общества, из которой я узнал даже в смысле экономических деталей больше (например, перераспределение реальной и личной собственности после революции), чем из книг всех профессиональных историков, экономистов, статистиков этого периода, взятых вместе».

А вот что пишет Маркс («Капитал», т. III, Партиздат, 1932, с. 12): «В своем последнем романе «Крестьяне» Бальзак, *вообще замечательный по глубокому пониманию реальных отношений*, метко изображает, как мелкий крестьянин даром совершает всевозможные работы для своего ростовщика, чтобы сохранить его благоволение, и при этом полагает, что ничего и не дарит ростовщику, так как для него самого его собственный труд не стоит никаких затрат. Ростовщик, в свою очередь, убивает таким образом двух зайцев зараз. Он избавляется от затрат на заработную плату и все больше и больше опутывает петлями ростовщической сети крестьянина, которого все быстрее разоряет отвлечение от работ на собственном поле...» (Курсив мой. — *В. Т.*)

Этот сюжет возник как отражение реальных взаимоотношений современной Бальзаку действительности.

Изменение общественных отношений приводит и к новому содержанию произведений искусства. Новые отношения жизни получают свое отражение в новых сюжетах, создаются новые типовые сюжетные схемы.

Самым ярким и очевидным примером этого является рождение новой тематики, новых сюжетов и сюжетных схем в советской кинематографии.

Интересно проследить, как зарождалась, расширялась и углублялась советская тематика.

Первые сюжеты отражали героику гражданской войны в форме героико-

приключенческой («Красные дьяволята»), ставили проблему смычки города и деревни («Серп и молот», картина Кинематографической школы фотокиноотдела Наркомпроса), изображали кризис мелкобуржуазной психоидеологии («Аэлита»), расслоение интеллигенции («Отец» Сабинского; сын и отец в разных лагерях: сын — большевик, отец — офицер царской армии) и т.д.

С 1924-1925 годов начинает разрабатываться, все более расширяясь и углубляясь, тема переделки человека, переделки его сознания, рождения нового человека, как на материале классовой борьбы пролетариата и крестьянства в прошлом, так и на материале гражданской войны и социалистического строительства. Замечательная картина сценариста Н.А. Зархи и режиссера В.И. Пудовкина «Мать» (по повести М. Горького), относящаяся к 1926 году, является ярким примером утверждения в советской кинодраматургии нового сюжета. Полное и глубокое свое раскрытие эти сюжеты получили и в дальнейшем, в таких больших фильмах, как «Чапаев» (партия в борьбе с пережитками партизанщины, образ героя гражданской войны), «Юность Максима» («мои университеты»), превратившие пролетария, малосознательного парня — в революционера, члена партии, передового борца за дело пролетарской революции), «Встречный» (переделка сознания старого мастера в борьбе за встречный промфинплан, за ударную работу) и т.д.

Большое место в этой тематике занимала тема переделки сознания крестьянина, ставшего на путь пролетаризации, ушедшего на заработки в город — на завод или фабрику. Можно даже говорить о типовой сюжетной схеме, которая легла в основу нескольких произведений. Первой значительной картиной на такой сюжет стал «Конец Санкт-Петербурга» Н.А. Зархи и В.И. Пудовкина (молодой крестьянин уходит на заработки в город, становится штрейкбрехером, осознает свою ошибку, идет во время империалистической войны в армию, становится большевиком, участвует в Великой пролетарской революции). Та же сюжетная схема лежит в основе фильма С.И. Юткевича «Златые горы» (пожилой крестьянин идет на заработки на завод, в борьбе рабочих с администрацией и властями оказывается в роли предателя рабочего класса, осознает свою ошибку, в финале — революция, он — в ее рядах). Несколько более отдаленно от этой схемы, но, по существу, в той же концепции, построен сюжет «Нового Вавилона» Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга (крестьянин, солдат французской армии, в Париже знакомится с будущими коммунарами, но не остается с ними в момент объявления Коммуны, а уходит с версальской армией, принимает участие в разгроме Коммуны и переживает трагические минуты в финале, когда расстреливают людей, в том числе любимую им девушку, которые отнесли в свое время к нему по-братски).

Указанными сюжетами не ограничивается тематика советской кинематографии. Кроме перечисленных тем, можно назвать еще такие обширные тематические разделы, как национальная тематика: дружба и братство народов СССР, *борьба* за культурное и хозяйственное возрождение отдельных народностей, переделка сознания представителей разных национальностей на путях колхозного строительства, индустриализации национальных республик и областей, создания национального пролетариата и т.д.

Приведенных примеров достаточно для уяснения того положения, что советская кинематография должна прежде всего искать сюжеты в нашей действительности и в героическом прошлом народов СССР. Советская кинематография не может пожаловаться, что у нее нет или не хватает достойных ее времени сюжетов.

Буржуазная теоретическая мысль отрывает жизнь сюжета от исторически изменяющихся «реальных отношений жизни». Она имеет тенденцию сводить все конкретное разнообразие сюжетов разных исторических эпох, разных общественных формаций, разных классово-идеологических систем к ограниченному количеству абстрактных сюжетных схем.

Так возникла легенда о том, что существует только тридцать шесть драматических сюжетов или драматических ситуаций.

Жорж Польти в своей книге «Тридцать шесть драматических ситуаций» попытался всеми правдами и неправдами эти тридцать шесть ситуаций найти и сформулировать.

Рецензируя эту книгу, вот что в одном из своих «Парижских писем» (в существовавший до революции журнал «Театр и искусство») писал А.В. Луначарский: «В "Разговорах Гете с Эккерманом" имеется такая фраза Гете: "Гоцци утверждал, что существует только тридцать шесть трагических ситуаций. Шиллер долго ломал голову, чтобы открыть больше, но и он не нашел даже столько, сколько Гоцци"».

Это, действительно, импозантно. Гоцци был один из остроумнейших писателей XVIII века. И рядом с ним такие драматурги, как Гете и Шиллер, соглашались с тезисом чрезвычайной, на первый взгляд, ограниченности драматических ситуаций.

Польти нашел все тридцать шесть и перечисляет их, давая при этом же огромную массу переходов и вариантов.

Как он искал? Он изучил для этого, проанализировал и разбил на рубрики тысячу двести драматических произведений из литератур всех времен и народов, проследил судьбу восьми тысяч действующих лиц. Конечно, в числе *тридцать шесть* он не видит ничего каббалистического. Он понимает, что можно легко не согласиться с ним, сжать две какие-либо ситуации в одну или две вариации посчитать за две ситуации, но все же придется при этом возвращаться в окрестностях числа *тридцать шесть*...

Просматривая список основных ситуаций Польти, я старался проверить его. Должен сознаться, сколько я ни напрягал своей фантазии, — при всяком моем открытии оказывалось, что то, что я принимал за новую ситуацию, уже предусмотрено автором в качестве какой-либо коренной вариации уже данной им ситуации... Зато, наоборот, мне казалось, что Польти похвастал. Если Шиллер скромно заявил, что не нашел тридцати шести основных ситуаций, то Польти превзошел его, лишь более или менее искусно удваивая, а подчас даже утраивая, по-моему, одну основную ноту.

При всей своей парадоксальности книга заслуживает внимания и может быть полезной».

А.В. Луначарский, конечно, немного увлекся и недоучел того, что самое уязвимое место в работе Польти — это ее абстрактность, внеисторичность. Он ничего не говорит о реальном содержании ситуаций. А поэтому у Польти и получается так, что, например, ситуация «дерзкая попытка» обнимает и похищение огня Прометеем, и опасное предприятие, чтобы добиться любимой женщины; ситуация «преследуемый» включает и преследуемого за политику, и преследуемого за грабеж, и любовника, преследуемого оскорбленным мужем.

Все это, конечно, игра слов.

Однако практичные американцы, в поисках всякого рода «руководств» и «рецептов» для сочинения кинодрам, постарались и Польти «приспособить к делу».

В практике американских сценаристов большую роль играет использование готовых сюжетных схем. Сюжет «Золушки» дал жизнь сотням американских сюжетов, трактующих историю бедной девушки, которая дожидается своего «принца», и тем самым будут разрешены все проблемы социального неравенства, противоречия богатства и нищеты и т.д. Библейская история Давида и Голиафа тоже послужила американским сценаристам для создания целого ряда сюжетов (в картине «Нападение на Виргинскую почту», построенной по этой сюжетной схеме, даже подчеркнута связь с библейским сюжетом: на стене висит картина, изображающая Давида и Голиафа, и главный герой фильма носит имя Давид). Скрещивались сюжеты разных пьес (например, в «Розите» скомбинированы мотивы «Птичек певчих» и «Тоски» и т.д.).

Во всяком случае советскому кинодраматургу не мешает познакомиться с этими тридцатью шестью пресловутыми ситуациями. Готовых сюжетов он в них для себя не найдет, даже комбинируя эти ситуации, ибо сюжет это — не игра в комбинирование сюжетных положений, а прежде всего отражение «реальных отношений жизни» и «понимание этих отношений художником». Но поскольку в работе Польти с большим

трудолюбием сведены в обозримую (хоть и чрезвычайно условную) систему сюжетные положения драматической литературы от древнейших времен до нового времени, она может дать толчок и материал для изучения типовых

сюжетных схем в разные исторические эпохи и их изменений в исторически изменявшихся условиях. Отталкиваясь от некоторых ситуаций, излагаемых Пальти, драматург может набрести на интересный замысел, т.е. они могут послужить поводом для создания сюжета, но сами по себе они, конечно, в сюжет превращены быть не могут. Приведем эти ситуации.

#### 1-я СИТУАЦИЯ. МОЛЬБА

Элементы ситуации: 1) преследователь; 2) преследуемый и умоляющий о защите, помощи, убежище, прощении и т.д.; 3) сила, от которой зависит оказать помощь и т.д., при этом сила, не сразу решающаяся на защиту, колеблющаяся, неуверенная в себе, почему и приходится ее умолять, и тем сильнее ее умолять (повышая тем самым эмоциональное воздействие ситуации), чем больше она колеблется, не решается оказать помощь.

Примеры: 1) спасающийся бегством умоляет кого-нибудь, могущего его спасти от врагов; 2) просит об убежище, чтобы в нем умереть; 3) просит власть имущего за дорогих, близких людей; 4) просит одного родственника за другого родственника; 5) потерпевший кораблекрушение просит приюта и т.д.

#### 2-я СИТУАЦИЯ. СПАСЕНИЕ

Элементы ситуации:!) несчастный; 2) угрожающий, преследующий; 3) спаситель (эта ситуация отличается от предыдущей тем, что там преследующий прибегал к силе колеблющейся, которую нужно было умолять, а здесь спаситель появляется неожиданно и спасает несчастного неожиданно, не колеблясь).

Примеры: 1) развязка известной сказки о Синей Бороде; 2) спасение приговоренного к смертной казни или вообще находящегося в смертельной опасности и т.д.

#### 3-я СИТУАЦИЯ. МЕСТЬ, ПРЕСЛЕДУЮЩАЯ ПРЕСТУПЛЕНИЕ

Элементы ситуации: 1) мститель; 2) виновный; 3) преступление.

Примеры: 1) кровная месть; 2) месть сопернику, или сопернице, или любовнику, или любовнице на почве ревности и т.п.

#### 4-я СИТУАЦИЯ. МЕСТЬ БЛИЗКОГО ЧЕЛОВЕКА ЗА ДРУГОГО БЛИЗКОГО ИЛИ БЛИЗКИХ ЛЮДЕЙ

Элементы ситуации:!) живая память о нанесенной другому близкому человеку обиде, вреде, о жертвах, понесенных им ради своих близких; 2) мстящий родственник; 3) виновный в этих обидах, вреде и т.д. родственник.

Примеры: 1) месть отцу за мать или матери за отца; 2) месть братьям за своего сына; 3) отцу — за мужа; 4) мужу — за сына и т.д. Классический пример: месть Гамлета своему отчиму и матери за своего убитого отца.

#### 5-я СИТУАЦИЯ. ПРЕСЛЕДУЕМЫЙ

Элементы ситуации: 1) содеянное преступление или роковая ошибка и ожидаемая кара, расплата; 2) укрывающийся от кары, расплаты за преступление или ошибку.

Примеры: 1) преследуемый властями за политику (например, «Разбойники» Шиллера), история революционной борьбы и подполья; 2) преследуемый за разбой (детективные истории); 3) преследуемый за ошибку в любви («Дон-Жуан» Мольера, алиментные истории и т.п.); 4) герой, преследуемый превосходящей его силой («Прикованный Прометей» Эсхила и т.д.).

#### 6-я СИТУАЦИЯ. ВНЕЗАПНОЕ БЕДСТВО

Элементы ситуации: 1) враг-победитель, появляющийся самолично, или вестник, приносящий ужасную весть о поражении, крахе и т.п.; 2) поверженный победителем или сраженный известием властитель: могущественный банкир, промышленный король и т.п.

Примеры: 1) падение Наполеона; 2) «Деньги» Золя; 3) «Конец Тартарена» Альфонса Додэ и т.д.

#### 7-я СИТУАЦИЯ. ЖЕРТВА

(т.е. кто-нибудь жертва какого-нибудь другого человека или людей?, или же жертва каких-нибудь обстоятельств,какого-либо несчастья)

Элементы ситуации: 1) тот, кто может повлиять на судьбу другого человека в смысле его угнетения, кто приносит ему какое-либо несчастье; 2) слабый, являющийся жертвой другого человека или же несчастья.

Примеры: 1) разоренный или эксплуатируемый тем, кто должен был заботиться и защищать; 2) ранее любимый или близкий, убеждающийся, что его забыли; 3) несчастные, потерявшие всякую надежду, и т.д.

#### 8-я СИТУАЦИЯ. ВОЗМУЩЕНИЕ, БУНТ, МЯТЕЖ

Элементы ситуации:!) тиран; 2) заговорщик.

Примеры: 1) заговор одного («Заговор Фиеско» Шиллера); 2) заговор нескольких; 3) возмущение одного («Эгмонт» Гете); 4) возмущение многих («Вильгельм Телль» Шиллера, «Жерминаль» Золя).

#### 9-я СИТУАЦИЯ. ДЕРЗКАЯ ПОПЫТКА

Элементы ситуации:!) дерзающий; 2) объект, т.е. то, на что дерзающий решается; 3) противник, лицо противодействующее.

Примеры: 1) похищение объекта («Прометей — похититель огня» Эсхила); 2) предприятия, связанные с опасностями и приключениями (романы Жюль-Верна и вообще приключенческие сюжеты); 3) опасные предприятия в целях добиться любимой женщины и т.д.

#### 10-я СИТУАЦИЯ. ПОХИЩЕНИЕ

Элементы ситуации: 1) похититель; 2) похищенный; 3) охраняющий похищенного и являющийся препятствием для похищения или прямо похищению противодействующий.

Примеры: 1) похищение женщины без ее согласия или же 2) с ее согласия; 3) похищение друга, товарища из плена тюрьмы и т.д.; 4) похищение *ребенка*.

#### 11-я СИТУАЦИЯ. ЗАГАДКА

(т.е., с одной стороны, загадывание загадки, с другой - выпрашивание, стремление разгадать загадку)

Элементы ситуации: 1) задающий загадку, скрывающий что-нибудь; 2) стремящийся разгадать загадку, узнать что-нибудь; 3) предмет загадки или незнания (загадочное).

Примеры: 1) под страхом смерти найти какого-нибудь человека или предмет; 2) разыскать заблудившихся, потерявшееся; 3) под страхом смерти разрешить загадку (Эдип и Сфинкс); 4) заставить всяческими хитростями человека открыть то, что он хочет скрыть (имя, пол, душевное состояние и т.д.).

#### 12-я СИТУАЦИЯ. ДОСТИЖЕНИЕ ЧЕГО-НИБУДЬ

Элементы ситуации:1) стремящийся чего-нибудь достигнуть, помогающий чего-нибудь; 2) тот, от чьего согласия или помощи зависит достижение чего-нибудь, отказывающий или помогающий, посредничающий; 3) может быть еще третья — противодействующая достижению — сторона.

Примеры: 1) стараться получить у владельца вещь (или какое-нибудь иное жизненное благо, согласие на брак, должность, деньги и т.д.) хитростью или силой; 2) стараться получить что-нибудь или добиться чего-нибудь с помощью красноречия, прямо обращенного к владельцу вещи (или к судье-арбитру, от которого зависит присуждение вещи).

#### 13-я СИТУАЦИЯ. НЕНАВИСТЬ К БЛИЗКИМ

Элементы ситуации:1) ненавидящий; 2) ненавидимый; 3) причина ненависти (об этом третьем элементе Польша не упоминает, но он обязательно в ситуации должен быть).

Примеры: 1) ненависть между близкими (например, братьями) из зависти; 2) ненависть между близкими (например, сын, ненавидящий отца) из соображений материальной выгоды; 3) ненависть свекрови к будущей невестке; 4) тещи к зятю; 5) мачехи к падчерице и т.д.

#### 14-я ситуация. СОПЕРНИЧЕСТВО БЛИЗКИХ

Элементы ситуации:!) один из близких — предпочитаемый; 2) другой — пренебрегаемый или брошенный; 3) предмет соперничества (при этом, по-видимому, возможна перипетия: сначала предпочитаемый потом оказывается пренебрегаемым, и наоборот).

Примеры: 1) соперничество братьев («Пьер и Жан» Г. Мопассана); 2) соперничество сестер; 3) отца и сына — из-за женщины; 4) матери и дочери; 5) соперничество друзей («Два веронца» В. Шекспира).

#### 15-е СИТУАЦИЯ. АДЮЛЬТЕР

(т.е. прелюбодеяние, супружеская измена), ПРИВОДЯЩИЙ К УБИЙСТВУ

Элементы ситуации: 1) один из супругов, нарушающий супружескую верность; 2) другой из супругов — обманутый; 3) нарушение супружеской верности (т.е. кто-то третий — любовник или любовница).

Примеры: 1) убить или позволить любовнику убить своего мужа («Леди Макбет Мценского уезда» Лескова, «Тереза Ракэн» Э. Золя, «Власть тьмы» Л. Толстого); 2) убить доверившего какую-нибудь тайну любовника («Самсон и Далила» и другие).

#### 16-я СИТУАЦИЯ. БЕЗУМИЕ

Элементы ситуации:!) впавший в безумие (безумный); 2) жертва впавшего в безумие человека; 3) реальный или мнимый повод для безумия или же то, для чего поводом в сюжете является безумие (об этом третьем элементе Польша не говорит, но без него состав ситуации не полон).

Примеры: 1) в припадке безумия убить своего любовника («Проститутка Элиза» Гонкуров), ребенка; 2) в припадке безумия сжечь, разрушить свою или чужую работу, произведение искусства; 3) в пьяном виде выдать тайну или совершить преступление и т.д.

#### 17-е СИТУАЦИЯ. РОКОВАЯ НЕОСТОРОЖНОСТЬ

Элементы ситуации: 1) неосторожный; 2) жертва неосторожности или потерянный предмет; к этому иногда присоединяется 3) добрый советчик, предостерегающий от неосторожности, или 4) подстрекатель или же тот и другой.

Примеры: 1) из-за неосторожности стать причиной собственного несчастья, обесчестить себя («Деньги» Э. Золя); 2) из-за неосторожности или легковерия вызвать несчастье или смерть другого человека, *близкого* и т.д. (библейская Ева).

18-я СИТУАЦИЯ. НЕВОЛЬНОЕ (по неведению) ПРЕСТУПЛЕНИЕ ЛВБВИ (в частности — кровосмешение)

Элементы ситуации: 1) любовник (муж);

2) любовница (жена); 3) узвание (в случае кровосмешения — что муж и жена находятся в близком родстве, не допускающем любовных отношений, согласно закону и действующей морали).

Примеры: 1) узнать, что женился на своей матери («Эдип» Эсхила, Софокла, Сенеки, Корнелия, Вольтера); 2) узнать, что любовница — сестра («Мессинская невеста» Ф. Шиллера); 3) очень банальный случай: узнать, что любовница замужем, и т.д.

#### 19-я СИТУАЦИЯ. НЕВОЛЬНОЕ (по незнанию) УБИЙСТВО БЛИЗКОГО

Элементы ситуации:!) убийца; 2) неузнанная жертва; 3) разоблачение, узвание (этого третьего элемента Польша не указывает, но он подразумевается сам собой).

Примеры: 1) невольно способствовать убийству дочери из ненависти к ее любовнику («Король веселится» Гюго — пьеса, по которой сделано либретто оперы «Риголетто»); 2) не зная своего отца, убить его («Нахлебник» И. С. Тургенева, где убийство заменено оскорблением) и т.д.

#### 20-я СИТУАЦИЯ. САМОПОЖЕРТВОВАНИЕ ВО ИМЯ ИДЕАЛА

Элементы ситуации: 1) герой, жертвующий собой; 2) идеал (слово, долг, вера, убеждение и т.д.); 3) приносимая жертва.

Примеры: 1) пожертвовать своим благополучием ради долга («Воскресение» Л.

Толстого); 2) пожертвовать своей жизнью во имя своей веры.

#### 21-я ситуация. САМОПОЖЕРТВОВАНИЕ РАДИ БЛИЗКИХ

Элементы ситуации:!) герой, жертвующий собой; 2) близкий, ради которого герой жертвует собой; 3) то, что герой приносит в жертву.

Примеры: 1) пожертвовать своим честолюбием и успехом в жизни ради близкого человека («Братья Земганно» Гонкуров); 2) пожертвовать своей любовью ради ребенка, ради жизни родного человека; 3) пожертвовать своим целомудрием ради жизни близкого или любимого («Тоска» Сарду); 4) пожертвовать жизнью ради жизни родного или любимого человека и т.д.

#### 22-я ситуация. ПОЖЕРТВОВАТЬ ВСЕМ РАДИ СТРАСТИ

Элементы ситуации: 1) влюбленный; 2) предмет роковой страсти; 3) что приносится в жертву.

Примеры: 1) страсть, разрушающая обет религиозного целомудрия («Ошибка аббата Мурэ» Золя); 2) страсть, разрушающая могущество, власть («Антоний и Клеопатра» Шекспира); 3) страсть, утоленная ценою жизни («Египетские ночи» Пушкина). Но не только страсть к женщине или женщины к мужчине, но также страсть к бегам, карточной игре, вину и т.д.

#### 23-я ситуация. ПОЖЕРТВОВАТЬ БЛИЗКИМ ЧЕЛОВЕКОМ В СИЛУ НЕОБХОДИМОСТИ, НЕИЗБЕЖНОСТИ

Элементы ситуации: 1) герой, жертвующий близким человеком; 2) близкий, который приносится в жертву; 3) мотивировка жертвы (ее необходимость, неизбежность).

Примеры: 1) необходимость пожертвовать дочерью ради общественного интереса («Ифигения» Эсхила и Софокла, «Ифигения в Авлиде» Эврипида и Расина); 2) необходимость пожертвовать близкими или своими приверженцами ради своей веры, убеждения («93-й год» В. Гюго) и т.д.

#### 24-я ситуация. СОПЕРНИЧЕСТВО НЕРАВНЫХ

Элементы ситуации: 1) один соперник (в случае неравного соперничества — низший, более слабый); 2) другой соперник (высший, более сильный); 3) предмет соперничества.

Примеры: 1) соперничество победительницы и ее пленницы («Мария Стюарт» Ф. Шиллера); 2) соперничество богатого и бедного; 3) соперничество человека, которого любят, и человека, не имеющего права любить («Эсмеральда» В. Гюго), и т.д.

#### 25-я ситуация. АДЮЛЬТЕР

(прелюбодеяние, нарушение супружеском верности)

Элементы ситуации: те же, что и в адюльтере, приводящем к убийству (см. 15-ю ситуацию). Не считая, что адюльтер способен сам по себе создать ситуацию, Польша рассматривает его как частный случай кражи, усугубленный предательством. При этом он указывает на три возможных случая:

1) любовник(ца) более приятен, нежен, тверд, чем обманутый (ая) супруг(а); 2) любовник(ца) менее симпатичен, чем обманутый(ая) супруг(а); 3) обманутый (ая) супруг(а) мстит.

Примеры: 1) «Мадам Бовари» Г. Флобера, «Крей-церова соната» Л. Толстого и др.

#### 26-я ситуация. ПРЕСТУПЛЕНИЕ ЛЮБВИ

Элементы ситуации: 1) влюбленный(ая); 2) любимый(ая).

Примеры: 1) женщина, влюбленная в мужа дочери («Федра» Софокла и Расина, «Ипполит» Эврипида и Сенеки); 2) кровосмесительная страсть доктора Паскаля (в романе того же названия Золя) и т.д.

27-я ситуация. УЗНАНИЕ О БЕСЧЕСТИИ ЛЮБИМОГО ИЛИ БЛИЗКОГО (иногда связанное с тем, что узнавший вынужден произнести приговор, наказать любимого или близкого)

Элементы ситуации: 1) узнающий; 2) виновный любимый или близкий.

Примеры: 1) узнать о бесчестии своей матери, дочери, жены; 2) открыть, что брат

или сын — *убийца*, изменник родине, и быть вынужденным его наказать; 3) быть вынужденным, в силу клятвы об убийстве тирана, убить своего отца и т.д.

#### 28-я СИТУАЦИЯ. ПРЕПЯТСТВИЯ В ЛЮБВИ

Элементы ситуации: 1) любовник; 2) любовница; 3) препятствие.

Примеры: 1) брак, расстраивающийся из-за социального или имущественного неравенства; 2) брак, расстраивающийся из-за вражды между родными с той и другой стороны; 4) брак, расстраивающийся из-за несходства характеров влюбленных, и т.д.

#### 29-я СИТУАЦИЯ. ЛЮБОВЬ К ВРАГУ

Элементы ситуации: 1) враг, возбудивший любовь; 2) любящий враг; 3) причина, почему любимый является врагом.

Примеры: 1) любимый — противник группы, к которой принадлежит любящий; 2) любимый — убийца отца, мужа или родственника той, которая его любит («Ромео и Джульетта» В. Шекспира), и т.д.

#### 30-я СИТУАЦИЯ. ЧЕСТОЛЮБИЕ ИЛИ ВЛАСТОЛЮБИЕ

Элементы ситуации: 1) честолюбец; 2) то, чего он желает; 3) противник или соперник, т.е. лицо противодействующее.

Примеры: 1) честолюбие, жадность, приводящие к преступлениям («Макбет» и «Ричард III» В. Шекспира, «Карьера Ругонов» и «Земля» Э. Золя); 2) честолюбие, приводящее к бунту; 3) честолюбие, которому противодействует человек, друг, родственник, свои же сторонники и т.д.

#### 31-я СИТУАЦИЯ. БОГОБОРЧЕСТВО (борьба против бога)

Элементы ситуации: 1) человек; 2) бог; 3) повод или предмет борьбы. (Третьего элемента у Польшы нет, но без него нет ситуации.)

Примеры: 1) борьба с богом, пререкания с ним; 2) борьба с верными богу (Юлиан Отступник) и т.д.

#### 32-я СИТУАЦИЯ. НЕОСНОВАТЕЛЬНАЯ РЕВНОСТЬ, ЗАВИСТЬ

Элементы ситуации: 1) ревнивец, завистник; 2) предмет его ревности или зависти; 3) предполагаемый соперник, претендент; 4) повод к заблуждению или виновник его (предатель).

Примеры: 1) ревность вызвана предателем, которого побуждает ненависть («Отелло» В. Шекспира); 2) предатель действует из выгоды или ревности («Коварство и любовь» Ф. Шиллера) и т.д.

#### 33-я СИТУАЦИЯ. СУДЕБНАЯ ОШИБКА

Элементы ситуации: 1) тот, кто ошибается; 2) жертва ошибки; 3) предмет ошибки; 4) истинный преступник.

Примеры: 1) судебная ошибка спровоцирована врагом («Чрево Парижа» Э. Золя); 2) судебная ошибка спровоцирована близким человеком — братом жертвы («Разбойники» Ф. Шиллера) и т.д.

#### 34-я СИТУАЦИЯ. УГРЫЗЕНИЯ СОВЕСТИ

Элементы ситуации: 1) виновный; 2) жертва виновного (или его ошибка); 3) разыскивающий виновного, старающийся его разоблачить.

Примеры: 1) угрызения совести убийцы («Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского); 2) угрызения совести из-за ошибки в любви («Мадлэн» Э. Золя) и т.д.

#### 35-я СИТУАЦИЯ. ПОТЕРЯННЫЙ И НАЙДЕННЫЙ

Элементы ситуации: 1) потерянный(ое); находимый(ое); 2) нашедший.

Примеры: «Дети капитана Гранта» Жюль-Верна и т.д.

#### 36-я СИТУАЦИЯ. ПОТЕРЯ БЛИЗКИХ

Элементы ситуации: 1) погибший близкий человек; 2) потерявший близкого человека; 3) виновник гибели близкого человека.

Примеры: 1) бессильный что-нибудь предпринять, спасти своих близких, свидетель их гибели; 2) предчувствовать смерть близкого; 3) узнать о смерти союзника; 4) в отчаянии от смерти любимого(ой) потерять всякий интерес к жизни и т.д.

Жизнь богаче самой изобретательной фантазии художника. И даже большие мастера сюжетной выдумки редко «изобретают» свои сюжеты целиком «из головы»; обычно они обладают талантом и умением «открывать» их в жизни, наблюдая интересные типичные характеры, интересные и показательные жизненные коллизии или отдельные интересные происшествия. В дальнейшем они обогащают наблюденный материал жизни своим изобретательством, своей фантазией, своими мыслями. На практике могут встретиться следующие случаи:

1. Наблюдая интересный характер, типичный и значительный, который уже сам по себе, своей биографией, своим душевным складом, говорит о многом: об общественной среде, из которой он вышел или к которой он сейчас принадлежит, о классе, ярким представителем которого он является, о партии, которая его воспитала, — художник задумается о коллизии, о ряде столкновений и препятствий, в которых этот характер раскроется наиболее ярким и убедительным образом.

Кинодраматург Н. Зархи, характеризуя свой творческий метод, говорил (лекции в ГИКе, 1934): «Я создаю образы людей, характеры и ставлю их затем в необычайные обстоятельства».

Развивая это определение и расшифровывая свое понимание «необычайных обстоятельств», Н. Зархи говорил о своем стремлении «строить сценарий на столкновении больших событий общественного значения (забастовка, война, революция и т.д.) со сложнейшей, противоречивой ситуацией в жизни персонажа, строить так, чтобы это событие являлось каким-то переломным этапом и помогало раскрыть существо этого персонажа, заставило его снять старую линию (т.е. нарушить свою «биографию», отказаться от установившихся у него взглядов, привычек, жизненных целей. — В. Т.), создать поворотный момент в жизни персонажей».

Это прекрасные мысли, но не следует забывать, что Н. Зархи говорил о своем творческом методе, о своей тематике, о жанрах (эпопея, социальная драма), над которыми он работал.

Беря же вопрос шире и имея в виду разные типы сюжетов, следует сказать, что необычайность обстоятельств, разрушающих обычное течение жизни героя или героев, может быть различного качества и различного количественного масштаба. Обстоятельства могут быть необычайны, так сказать, *абсолютно* или *объективно*, т.е. они необычайны сами по себе, а не только для героев произведения. Например, всякого рода стихийные или сродные со стихийными бедствия: землетрясение, наводнение, извержение вулкана, смерч, гибель парохода в полярных льдах, гибель стратостата, гибель подводной лодки, грандиозная катастрофа в шахте и т.д. Или большие социальные события: стачки, революция, война и т.д., что, главным образом, и имеет в виду Н. Зархи, говоря о «необычайных обстоятельствах». Или, наконец, всякого рода «удивительные» ситуации и происшествия: человек проснулся через сто лет (или как в «Обломке империи» — через десять лет к нему вернулась память); или считавшийся мертвым оказался живым; или человек оказался не на своем месте (ревизор поневоле, спортсмен поневоле и т.д.); или еще более анекдотические и невероятные происшествия: майор Ковалев, проснувшись утром, не обнаружил на своем лице носа («Нос» Н.В. Гоголя) и т.д.

Но могут быть события необычайные, так сказать, *относительно* или *субъективно* (т.е. они необычайны, если их рассматривать с точки зрения героев сюжета). Для зрителя происходящее может не быть особенно новым или особенно необычным и удивительным, и ему приходится стать на точку зрения героев произведения, в аспекте их сознания, их «биографии», чтобы оно стало «необычайным», значительным, интересным. Пошивка новой шинели была необычайным событием в жизни Акакия Акакиевича Башмачкина («Шинель» Н.В. Гоголя). Поручение от барыни — получить деньги и привезти их — было «необычайным» событием в жизни пьянчужки Поликея («Поликушка» Л.Н. Толстого) и т.д. Аэроплан, появившийся над степью, и первый паровоз фигурируют в «Турксибе» как

«необычайное событие» с точки зрения кочевников, не видевших до сих пор ни аэроплана, ни паровоза.

Создание *субъективно* или *относительно* «необычайных обстоятельств или событий» из обыкновенных и обычно незначущих вещей требует от автора, помимо хорошего знания жизни и людей, еще и живой фантазии, и яркого дара изобразительности. События, будучи примечательными только для чьей-то до сих пор непримечательной судьбы, требуют тщательной предварительной *подготовки*. Нужно убедить читателя или зрителя, что происшедшее событие, действительно, является значительным и «необычайным» для той среды, которую описывает автор, для того человека, который является героем его произведения.

Такая *подготовка* может заключаться в характеристике среды, в которой происходит действие, в характеристике героя, в изложении его «биографии». В «Старосветских помещиках» Н.В. Гоголя почти три четверти повести уделено подготовке, «портретированию» старичков, их «биографии», и затем вводится необычайное событие, причем Гоголь пользуется правом рассказчика, чтобы от своего имени *уговорить*, *убедить* нас, что событие, о котором он будет повествовать, несмотря на его незначительность, было на самом деле значительным в бесцветной жизни старичков. Напоминаю это место из повести:

«Добрые старички. Но повествование мое приближается к весьма печальному событию, изменившему навсегда жизнь этого мирного уголка. *Событие это покажется нам разительным, что произошло от самого маловажного случая*». И дальше идет история с кошечкой.

В сценарии С.А. Ермолинского «Земля жаждет» появление в туркменском ауле студентов-мелиораторов является для аула событием. Но чтобы это, действительно, выглядело событием необычайным, автором дана предварительная довольно длительная подготовка: *показана пустыня*, страдания людей от безводья, пустые колодцы, сухие арыки, кабальная зависимость бедноты от бая — владельца водных хранилищ. И когда зритель понял и почувствовал обстановку, тогда в нее вторгается поезд, везущий «героев». Этот поезд воспринимается зрительным залом как событие, причем долгожданное событие.

При демонстрации картины приходилось постоянно наблюдать, как появление поезда с молодежью, распеваящей «Марш Буденного», вызывало шумные аплодисменты. Вот что значит умело *подготовить* событие как событие «необычайное», событие значительное.

Итак, простое, обычное в сюжете, в произведении искусства может и должно стать значительным, «необычайным», интересным.

Для объяснения того, почему обыкновенные вещи могут выглядеть в произведении искусства «новыми», «необычайными», «значительными», формализм ввел словечко «остранение» (от слова «странный»), разумея под «остранением» необычную точку зрения на вещь, безотносительно к идейному содержанию. На самом деле следует говорить не об «остранении», а об осмыслении характеров, событий, обстановки, или с точки зрения героя (раскрывая его внутренний мир, характеризуя его), или с точки зрения автора (раскрывая его мировоззрение или — более узко — идею, заложенную в произведении). Глубоко осмысливая, умело и ярко изображая избранный им уголок действительности, художник-реалист может сделать в своем сюжете значительными самые незначительные вещи и «необычайными» самые обычные.

Развивая и уточняя изложенные выше мысли Н. Зархи, следует указать, что те события, которые были выше определены как *абсолютно* или *объективно* «необычайные» сами по себе, еще недостаточны для формирования сюжета художественного произведения. Они должны войти в связь с судьбами героев, так или иначе определять эти судьбы. «Необычайные» сами по себе, «необычайные» *абсолютно* и *объективно*, они еще

должны стать «необычайными» для героев, «необычайными» *относительно и субъективно*, должны стать сюжетно формирующими, «разрушающими», «пересекающими», «отклоняющими» реальную биографию героев.

Только отражаясь в их сознании, определяя их поведение, влияя на их судьбу, эти объективно «необычайные» обстоятельства могут войти в сюжетно крепкую связь с героями произведения.

К сожалению, в кино об этом часто забывают. В качестве примера такой забывчивости можно привести работы Вс. Пудовкина «Конец Санк-Петербурга» и «Дезертир». В обеих этих картинах режиссер блеснул развертыванием массовых сцен, манифестаций, демонстрацией боев и в обеих этих картинах скомкал сюжет, судьбу героев. Он не использовал даже возможности в немногих моментах, где появляются герои, остановиться на них несколько более внимательно, чтобы показать воздействие на них событий, перемену, происходящую или происшедшую в них. В этом отношении очень показательна в картине «Дезертир» сцена демонстрации в Москве. В этой сцене больше всего показана самая демонстрация, — показана очень свежо и хорошо; замечательно и волнующе сделан момент обращения к демонстрантам делегатки-немки. Что же касается главного героя, то на нем режиссер не останавливается, показывает его мельком и ничего не сообщает о его переживаниях. Ясно, мол, что перерождается, — в такой обстановке, в такой волнующей атмосфере он не может не переродиться; чего же на нем особенно останавливаться? От такого более чем хладнокровного отношения к сюжету вещи, к линии ее единого действия можно только предостеречь.

2. Имея интересную и значительную по содержанию коллизию, художник задумается над тем, какими должны быть люди, чтобы между ними эта коллизия могла возникнуть как типичная и показательная, какими они должны быть, чтобы наиболее ярко и убедительно оправдать развитие этой коллизии в напряженной драматической форме, в интересных, волнующих, захватывающих событиях, и каковы должны быть эти события, т.е. художник будет додумывать, «изобретать» человеческие характеры и интересные события, в которых раскроются эта коллизия и эти характеры.

3. Наконец, художник может быть свидетелем какого-то случайного происшествия, анекдотического события, в котором еще нет налицо ни серьезной значительной коллизии, ни значительных, интересных характеров. Но представляется возможность «подставить» под это происшествие: серьезную коллизию интересных и значительных характеров, использовать его в придуманной заново комбинации событий, наполнить новым содержанием. Тогда художник начинает фантазировать, стараясь объяснить себе это происшествие, из случайного представить себе его необходимым звеном в каком-то связанном ряде предшествующих или последующих событий, берущих от него начало (как от интересной завязки) или приводящих к нему где-то в разгар драматического конфликта (например, в момент высшего напряжения, кульминации) или же в конце действия (в финале, развязке), в зависимости от характера этого события. Для этого нужно, конечно, обдумать, каковы должны быть герои, их характеры, какая достаточно основательная пружина (коллизия) приведет их к этому происшествию и как заставить героев действовать в данном направлении. Так, примерно, случилось с темой «Мертвых душ». Из маленького, ставшего известным Пушкину происшествия о том, как какой-то предприимчивый человек скупал мертвые души (т.е. покупал крепостных, уже умерших, но не попавших еще в официальные списки при правительственной ревизии, а потому числящихся за помещиком как живые), Гоголь создал свою гениальную сатирическую поэму, найдя мотивировку покупки этих душ. Гоголь использовал поездку Чичикова за мертвыми душами для сатирического изображения помещицкой и чиновничьей николаевской России.

Иногда какой-нибудь случившийся в жизни пустенький анекдотический случай оказывается чрезвычайно емким, является благодарной, почти готовой схемой фабулы.

Гаково происшествие, рассказанное Пушкиным Гоголю: в каком-то южном городишке его приняли за генерал-губернатора. Гоголь развил этот анекдотический случай, дал яркую картину типичного провинциального города, целую галерею провинциальных чиновников-взяточников, превратил генерал-губернатора в «ревизора». Чтобы усилить остроту ситуации, он сделал своего героя — «ревизора» — совершенным ничтожеством, пустым и легкомысленным человеком, а чтобы еще крепче мотивировать его взяточничество, он делает его остро нуждающимся

в деньгах, он заставляет его проиграться в дороге, задолжать в трактире, голодать, быть лишенным возможности продолжать дорогу.

Говоря об анекдотических ситуациях, следует разъяснить, что *типичные обстоятельства*, вообще говоря, отнюдь не отрицают *случайности* (отдельного случая, анекдота), если случайность эта может быть оправдана как имеющая основание (весь вопрос, следовательно, в достаточной мотивировке случайной, необычной для жизни ситуации).

Необычные ситуации сами по себе сюжета не создают. Они являются только удобным поводом для того, чтобы раскрыть какие-то реальные отношения, поставить и разрешить какую-то реальную коллизию — политическую, бытовую, психологическую.

Умея создать анекдотическую ситуацию, нужно еще уметь ее использовать. Надо, чтобы пружина «анекдота» способствовала лучшей характеристике среды, героев в их развитии и действии, раскрытию в яркой форме замысла автора, его идеи. Иногда автор придумывает интересный анекдот, но не может «выжать» из него значительную (по идее, по событиям, по образам) вещь. Это случилось, например, с интересным замыслом сценариста Павловского. Я имею в виду его сценарий «Госчиновник». Исходная ситуация анекдотического характера была такова: бухгалтер, обладающий всеми качествами типичного честного и педантичного счетного работника, с профессионально аккуратным отношением к кассе и деньгам, получил однажды для учреждения крупную сумму в банке; идя из банка, он подвергся нападению грабителей, которые отняли у него портфель с деньгами; была погоня, грабителей не догнали, составили акт о похищении у бухгалтера денег (так сказать, «оправдательный документ» для него); вдруг, когда все уже успокоилось, он нашел портфель с деньгами где-то под лестницей; оказывается, грабитель, спасаясь от преследования, бросил портфель; таким образом, бухгалтер, имея «оправдательный документ» на исчезновение этих денег, оказался перед искушением разбогатеть, т.е. оставить деньги у себя, представив в учреждение «оправдательный документ». Пережив всяческие колебания, он так в конце концов и сделал.

Ситуация очень интересная, но использована она была слабо. Причину этого нужно искать, прежде всего, в том, что образ бухгалтера не был развит, не содержал в себе каких-то необходимых типичных черт, дабы его история стала художественно значительной, сатирически поучающей и убедительной. Не дана была подготовляющая ситуация — «биография» бухгалтера, какая-то предварительная коллизия в его сознании, может быть, мечта разбогатеть, и наряду с этим щепетильно-добросовестное отношение к своей службе и т.д. И не получились достаточно интересными, тематически значительными события, последовавшие за «обогащением». Интересный и талантливый замысел не дал нужного эффекта. Таким образом, для того чтобы найти и сформировать сюжет от автора требуются два качества:

1. Способность наблюдать и останавливать свое внимание на отдельных характерах, встреченных в жизни, на отдельных жизненных событиях, конфликтах, на отдельных происшествиях; способность замечать и запоминать даже незначительные иногда вещи, мимо которых другие проходят невнимательно, — разве только задержатся на миг, посмеются, удивятся и забудут. Не доверяя памяти, необходимо записывать свои наблюдения и мысли, которые рождаются в связи с виденным, вести записи, записные книжки, дневники, — это профессиональная потребность писателя, необходимый навык в его работе, мудрая предусмотрительность.

2. Способность комбинировать свой опыт и свои наблюдения, делать из наблюдаемых явлений обобщающие выводы. И, кроме того, способность фантазировать и домысливать, доводить какой-то отдельный случай или какой-то отдельный образ до законченного сюжета.

Надо помнить только, что если самое трудолюбивое наблюдение бессильно заменить художественную фантазию, то и одна голая фантазия мало поможет, если автор не имеет достаточно богатого жизненного опыта, большого запаса наблюдений.

Надо помнить также, что путь от живого опыта, от отдельного наблюдения до сюжета обычно далеко не так прост и легок. Не всякое, даже очень заинтересовавшее автора явление сразу заставит работать его воображение в правильном направлении. Далеко не всегда для него сразу станут очевидны сюжетные возможности, скрытые в его наблюдении. Его воображение в это время может быть занято совсем другими мыслями, другими образами. Он, может быть, вернется к тому, что видел, впоследствии, когда память натолкнет его на когда-то наблюдаемое им явление, или он как счастливую находку «откроет» его в своей записной книжке. Зафиксированный в памяти факт будет обрастать событиями, обогащаться мыслями, образами. И, наконец, наступит день, когда сюжет созреет.

Вот почему такие неубедительные результаты обычно дают краткосрочные командировки киноавторов на места для «собираания материала», с которым до тех пор они были мало знакомы или, как это часто бывает, даже незнакомы совсем. От поверхностного ознакомления с «материалом» не может родиться полноценный сюжет.

Без постоянного непосредственного общения с жизнью, без живого наблюдения невозможно художественное творчество. Но, конечно, ограничиться только непосредственным личным опытом художник не может. Многое он может почерпнуть для себя из устных рассказов, из книг, журналов, газет. В частности, газетная хроника (в широком смысле слова) может дать автору очень интересный и необходимый материал для его работы. Необходимо только иметь в виду следующее:

а) газета все-таки не может заменить художнику живого опыта, живого наблюдения.

Газета может дать верное направление работе, помочь нашему наблюдению, обогатить его новыми фактами. Но газетный материал по-настоящему усваивается только в том случае, если вы имеете представление о данной среде, о людях и т.п. Только живой опыт помогает как следует понимать газетный материал и на его основе работать над сценарием;

б) сплошь да рядом, вычитав в хронике интересный случай, какую-нибудь более или менее связно и полно изложенную житейскую историю, неопытный автор думает, что у него в руках «готовый сюжет». На самом деле — это самообман.

Чаще всего газетная заметка окажется далеко еще не «готовым сюжетом», а только «задачей на сюжет» со многими неизвестными. Только тогда, когда ясен конфликт, ясны характеры, ясна идея вещи, можно говорить о готовом сюжете. Как часто, имея историю, гораздо полнее раскрытую, чем это обычно бывает в газетной хронике, автор тратит много усилий, прежде чем удастся осмыслить и связать крепкими сюжетными узлами все элементы этой истории (характеры, события, общую идею).

Не всегда драматург разрабатывает сюжеты, им самим найденные. У Ф. Шиллера мало драматургических произведений, сделанных по собственному сюжету. Его первое крупное произведение, знаменитая трагедия «Разбойники», сделано по рассказу современного ему писателя Шубарта «К истории человеческого сердца». Шубарт закончил свою повесть «предложением гению — расширить ее в драму или роман», что Шиллер и сделал. При этом «из повести Шубарта он взял лишь часть фабулы, получившей у него другое течение и другую развязку, и часть характеристик братьев, поскольку на этих характеристиках держится сюжет» (Горнфельд А.Г. Как работали Гете, Шиллер и Гейне. М., 1933).

Кинодраматургам не следует пренебрегать обращением к литературе за сюжетами:

напротив, подходящие для экранизации современные сюжеты нужно превращать в сценарии. Такие замечательные произведения советской кинематографии, как «Мать», «Чапаев» и многие другие хорошие сценарии, были сделаны по сюжетам, заимствованным из литературы.

Начинающий кинодраматург, еще не владеющий сюжетом, работая над волнующим его литературным сюжетом, может достигнуть многого: он ощутит сюжет, его органическую структуру, взаимосвязь характеров и событий, организующее и направляющее сюжет значение идеи; поймет разницу между более привычной для него литературной формой и кинодраматургической; освобожденный от необходимости выдумывать сюжет, он всю свою энергию вложит в овладение кинодраматургической формой. При этом литературный сюжет надо превратить в органическую, полноценную кинопьесу тем методом, которым Шиллер инсценировал в «Разбойниках» повесть Шубарта (переработав его фабулу применительно к своей трактовке темы и создав в конце концов произведение другого вида искусства, новой художественной формы), не ограничиваясь только «раскадровкой» литературного текста, его «иллюстрацией».

Гете предостерегал молодого Эккермана от того, чтобы сразу браться за большие самостоятельные сюжеты.

«Особенно же я остерегаю вас, — сказал он, — от *собственных*, вами придуманных сюжетов: при этом обычно хотят выразить свой взгляд на вещи, а он редко бывает зрел в юности... Сколько времени будет истрачено, чтобы изобрести сюжет, изложить все в порядке и связи, и за это никто не скажет вам спасибо, предположив даже, что вы доведете работу до конца. При *данном же* (т.е. при заимствовании) сюжете совсем иное, все идет легче. У вас имеются налицо *факты и характеры*, и поэтому следует только оживотворить целое. Я даже советую браться за сюжеты уже обработанные... потому что каждый видит и располагает вещи по-своему, на свой собственный манер». («Разговоры Гете, собранные Эккерманом».)

Но если молодым, начинающим кинодраматургам и полезно поработать над сюжетами, заимствованными из литературы, особенно современной литературы, то, конечно, каждый молодой автор должен поставить себе цель — научиться самостоятельно строить сюжет, самостоятельно его находить.

## ЭЛЕМЕНТЫ КИНОПРОИЗВЕДЕНИЯ

### Фабула

Говоря о составных частях (элементах) трагедии, Аристотель пишет: «Важнейшая из этих частей — состав событий (т.е. то, что мы называем фабулой), так как трагедия не есть изображение людей как таковых (т.е. не описание характеров вне их жизненного проявления, — вне событий), а действий и злоключений жизни (т.е. жизненных коллизий, имеющих значение сами по себе, а не только потому, что они связаны именно с данными действующими лицами). Но счастье и злосчастье проявляются в действии, поэтому цель трагедии — изобразить какое-нибудь действие, а не качество характера само по себе (т.е. вне действия, изображающего данное счастье или злосчастье). Ввиду этого поэты заботятся не о том, чтобы изображать характеры как таковые: *они захватывают характеры, изображая действие* (т.е., изображая действие, создают характеры, наделяя их чертами, необходимыми для того, чтобы задуманное действие оправдывалось характерами героев)». «Кроме того, — пишет Аристотель, — без действия (изображающего счастье или злоключение жизни) трагедия невозможна, а без характеров возможна».

Этот крайний вывод нельзя понимать так, что Аристотель вообще пренебрегает изображением характеров: он хочет только сказать, что при наличии действия, изображающего жизненную коллизию, хотя бы и при слабой обрисовке характеров, все-таки трагедия осуществима, в то время как одно наличие характеров, без изображения жизненной коллизии, трагедии не создаст. Однако в такой крайней формулировке,

которую дает своей мысли Аристотель, отражается взгляд древних на характеристику героев в трагедии и недостаточность этой характеристики, которую отметил Энгельс в своем письме к Лассалю. Аристотель далее пишет: «...Если кто-нибудь стройно соединит характерные изречения в прекрасные слова и мысли (т.е. если кто-нибудь предоставит своим героям только красиво и умно разговаривать и не заставит их действовать), тот не выполнит задачи трагедии, а гораздо более достигнет этой задачи трагедия, хотя использовавшая все это (т.е. характерную речь, красивые слова и умные мысли) в меньшей степени, но имеющая фабулу, т.е. надлежащий состав событий...

Доказательством вышесказанного служит еще то, что начинающие создавать поэтические произведения (т.е. неопытные еще авторы) могут раньше достигнуть успеха в диалогах (т.е. в характерных речах, красивых словах и умных мыслях) и изображении нравов (т.е., в описании быта, в отдельных характерных сценках, в характерных персонажах), чем в развитии действия».

«Итак, — суммирует свои рассуждения Аристотель, — начало и как бы душа трагедии — это фабула, а второе — характеры. *Ведь трагедия - это изображение действия главным образом, через него — изображение действующих лиц*». (Формулировка чрезвычайно четкая, в которой каждое слово на месте; следует обратить внимание на то, что *главным образом* изображение характеров дается в действии, но, очевидно, по мысли Аристотеля, не исключена возможность дополнительной характеристики — в «характерных изречениях, прекрасных словах и мыслях» и в «изображении нравов», не перегружая, однако, трагедии этими вспомогательными моментами, не останавливая и не замедляя развертывания фабулы, т.е. движения событий, действия.)

Лессинг в «Гамбургской драматургии» пишет: «Характеры должны быть для писателя гораздо более священными, чем факты (под «фактами» Лессинг понимает события, т.е. фабулу. — В. Т.). Во-первых, потому, что при строгой определенности характеров факты, поскольку они определяются характерами, не могут возникать из самых различных характеров. А во-вторых, потому, что поучительное и заключается не в голых фактах, а в уразумении того, что такие-то характеры при таких-то обстоятельствах порождают подобные факты и даже должны их порождать».

Развитие драмы в новое время внесло существенные поправки в только что изложенные взгляды Аристотеля. При этом не то чтобы стали отрицать значение фабулы и действия для драмы, но было выдвинуто на первый план значение характеров в драме, а значит, и качество характеристики.

Вот что пишет Г. Фрейтаг в своей «Технике драмы»<sup>8</sup>: «С тех пор, как новейшей драме была поставлена задача при помощи поэзии и драматического искусства давать на сцене точное, доходящее до полной иллюзии отражение индивидуальной жизни, — с тех пор изображение характеров приобрело такое значение для искусства, какого в древности оно не имело.

Сила поэтического дара всего непосредственнее сказывается у драматурга в изображении характера. При построении действия, приспособлении его к сцене поэту помогают другие свойства: солидное образование, мужественные черты его характера (очевидно имеется в виду активное отношение к действительности, восприятие ее в аспекте движения, действия, борьбы. — В. Т.), хорошая школа и опытность; *не обладая же достаточной способностью к резкой обрисовке характеров, драматург напишет, пожалуй, сценическую пьесу, но никогда не создаст крупного произведения*. Но когда своеобразный замысел делает привлекательными отдельные роли, — тогда можно питать большие надежды [на успех пьесы], если даже соединение отдельных фигур в общую

---

<sup>8</sup> Gustaw Freytag. Die Technik des Dramas. 1-е издание, 1863. С тех пор эта книга неоднократно переиздавалась. Русский перевод опубликован в журнале «Артист»: 1891 г. — № 15, 16, 18; 1892 г. - №№ 5, 9, 13; 1894 г. - №№ 37, 41, 44.

картину и обнаруживает значительные недочеты». (Другими словами, при наличии интересного замысла и интересных ролей для актеров. Фрейтаг прощает недочеты в построении действия; напротив, Аристотель прощал недостаточность характеристик в случае наличия надлежащего состава событий, надлежащего развития действия.)

Заметим, что, подчеркивая значение обрисовки характеров для создания произведения крупного, значительного, Г. Фрейтаг отнюдь не отрицает значения действия (фабулы). Хорошо построенное действие уже может дать сценическую пьесу (что утверждает и Аристотель), но без интересных и значительных образов, — такая пьеса, может быть, развлечет зрителя, но не окажет на него глубокого воздействия. Недостатки в построении фабулы автор может возместить (конечно, до известного предела, за которым уже нет сценической пьесы) способностью в обрисовке характеров. Но, конечно, идеальным является такое положение, когда автор совмещает в себе и хорошего мастера фабулы и хорошего мастера человеческих образов (характеров). Во всяком случае не следует пренебрежительно или легкомысленно относиться к работе над фабулой на том основании, что характеры важнее. Хорошая фабула помимо того, что сама по себе повышает интерес к пьесе, еще создает наилучшие и разнообразные поводы для раскрытия характеров в действии, для наиболее яркого их проявления. Эта работа может оказаться более трудной для автора, чем работа над характерами. Но не потому, что труднее изобретать фабулу, чем создавать характер. Мы думаем, что Г. Фрейтаг прав, когда утверждает, что в создании характеров всего очевиднее проявляется сила поэтического дара, в то время как искусству строить фабулу можно научиться, но, конечно, не только теоретическим путем, но и настойчивой и вдумчивой работой над конкретной пьесой. Можно не быть блестящим фабулистом (что составляет особый дар), но следует вдумчиво относиться к вопросам событийного построения произведения, стараясь давать достаточно продуманную и крепкую конструкцию фабулы. Если художник делает упор на обрисовку и раскрытие характеров, необходимо, чтобы задуманные образы не остались нераскрытыми только потому, что он не мог создать для их проявления надлежащих обстоятельств, убедительных и благодарных поводов и не мог причинной связи, в ясной логической форме изложить от начала и до конца последовательный ряд событий.

Вот почему такое большое значение как для эпического, так и для драматического произведения имеет *состав событий*, который называется фабулой.

Но что такое *событие*? И что такое *состав* событий, если под составом разуметь не случайный их набор, а органическую их связь, их органическое единство?

Под *событием* в обычном понимании разумеется происшествие *нежданное*, нарушившее вдруг привычное для нас течение жизни (внезапная смерть близкого человека, неожиданная счастливая находка чего-либо, неожиданная встреча, неожиданное приятное или трагическое известие, подарок, которого не ждали, и т.п.). Но *событием* мы также называем и всякий *значительный момент* в жизни человека, в движении последнего к определенной цели, в его борьбе с теми или иными препятствиями (в этом смысле *событием* может явиться экзамен, решающее испытание нового изобретения, дебют артиста, решительное объяснение с обманувшим доверие товарищем, другом, с нелюбящей или нелюбимой женой, объяснение в любви, признание в совершенном преступлении или проступке и т.д.).

*Событием* в драматическом произведении (в пьесе для сцены или в пьесе для экрана) в широком смысле слова является *каждый момент действия, имеющий значение для развития последнего, для движения его вперед*, будет ли оно неожиданным и возникшим по случайному поводу или за ранее подготовленным и ожидавшимся как осуществление намерений действующих лиц, как результат накопившихся противоречий, взаимного непонимания, взаимных претензий и т.д.

*Состав событий* (фабула) драматического произведения — это соединение в последовательный причинный ряд *событий, имеющих значение для развития*

*действия, для движения его вперед.* Каждое из событий драматического произведения является необходимой частью целого, Необходимым моментом становления *единого действия*. События, составляющие фабулу, должны представлять собою *единство*, т.е. должны иметь *единый корень* (основание, причину), должны развиваться в едином направлении, должны приводить к *единственно* и необходимо вытекающему из их начала и развития концу, разрешающему все линии действия и подтверждающему их необходимую взаимосвязь, их *единство* - от завязки (начала) и до развязки (конца).

Поток действия в целом (и линия основного действия, и необходимые вспомогательные линии), берущий начало от завязки действия и приводящий к его развязке, называется *единым действием* драмы или кинодрамы (кинопьесы). В этом потоке все необходимо и все связано между собою, ни один момент действия не может быть выброшен или заменен другим без того, чтобы не разрушилось единство и связность целого (отсюда вывод: если из вещи без вреда для нее можно что-нибудь выбросить, то надо выбрасывать как лишнее; если же можно выбрасывать сколько угодно и заменять другим, то в пьесе вообще не сделано единого действия, т.е. нет пьесы, нет сценария).

Не следует думать, что *единое действие* — это обязательно простое *однолинейное* и *прямолинейное* действие, какая-либо не сложная по составу событий или по количеству участников бытовая семейная или психологическая драма. *Единое действие* может быть и *сложным* соединением многих отдельных линий действия в широком полотне социальной драмы или эпопеи, изображающем массовые конфликты, захватывающем много лиц и много отдельных линий действия. Такое *сложное* построение все равно должно отвечать требованиям *единого действия*, понимаемого как необходимая взаимосвязь отдельных линий действия и их подчинение единой теме, основной, ведущей линии действия.

«*Фабулы в ней (т.е. в эпопее), - пишет Аристотель, — должны быть драматичны по своему составу и группироваться вокруг одного цельного и законченного действия, имеющего начало, середину и конец*». Эта формулировка Аристотеля, особенно своим упоминанием о «середине», служит серьезным предупреждением тем авторам, которые в эпопее зачастую загромождают действие побочными эпизодами и именно к *середине* вещи забывают о ведущей линии, возвращаясь к ней только в конце, в развязке. «По своей композиции она не должна быть похожа на историю, в которой изображается не одно действие, а *одно время*, те события, которые в течение этого (одного) *времени* произошли с одним лицом или со многими (лицами) и каждое из которых имеет случайное (т.е. не обязательное) непосредственное отношение к другим (событиям)... Так в непрерывной смене времен иногда (в истории) происходят одно за другим события, *не имеющие общей цели*».

Отсюда вывод, что нарушение принципа *единого действия* приводит к построению событий только в *последовательности времени*, т.е. к *хронике исторических событий*; значительная часть наших так называемых киноэпопей является именно такими *хрониками*, поскольку их события обычно слабо организованы в *единое действие* так, как оно понимается в драме или эпопее.

Аристотель прав, когда противопоставляет организованную в единое действие трагедию не организованному в такое единство изложению исторических событий, связанных между собою только тем, что они происходят в одно время или в хронологической последовательности.

Однако вполне возможно и реальные исторические события организовать как «единое действие», т.е. осмыслив их в органической связи, в едином причинном ряду событий, имеющем «начало, середину и конец». Охватить в одном кинофильме большой — по пространству и времени — круг исторических событий нельзя. Но драматически изобразить отдельный значительный исторический эпизод, через него раскрывая целую эпоху и ее людей, можно. Так был сделан «Броненосец «Потемкин»» режиссера С.М. Эйзенштейна. Так сделан фильм «Мы из Кронштадта» Драматурга Вс. Вишневского и режиссера Е.Л. Дзигана.

Все сказанное имеет в виду тот вполне возможный случай, когда самый исторический эпизод является основной фабулой пьесы, вокруг которой группируются побочные фабулы (судьбы отдельных героев) как «документальные», так и сочиненные художником.

Если возможно организовать в единое действие исторические события сами по себе, то тем более этого следует требовать от художника, когда он пользуется историческими событиями как фоном для развертывания действия, группируя показ событий вокруг придуманной им фабулы.

Несоблюдение этого правила о единстве действия привело к «ослабленным» или «разрушенным» фабулам во многих из наших киноэпопей (начиная с фильма «Конец Санкт-Петербурга»).

Эпопея — это не только «большая форма» (с грандиозными массовками), а прежде всего органически единое «большое содержание», очень часто — *реальное историческое событие*, в преломлении понимания и воображения художника, организующего исторический материал средствами и способами всего искусства в крепкой сюжетной форме.

Все, что не достигает этой формы, уже не эпопея, а инсценированная историческая хроника или даже не хроника (если изображаются нереальные события), а лишь вольное подражание исторической хронике.

В исторической эпопее нас интересует вовсе не то, как художник-формалист, стараясь нас удивить, будет состязаться с историей в организации «своей» собственной истории, «своих» стачек, демонстраций, уличных боев и т.д. Мы ждем от эпопеи совсем другого: чтобы художник средствами своего искусства оживил и увековечил большие события прошлого или настоящего, чтобы отдельный исторический эпизод или цикл событий он изложил правдиво и убедительно, при этом не как бесстрастную историческую летопись, а как волнующую повесть, как интереснейший сюжет, с глубокими и яркими характеристиками участников событий, а не с историческим «типажем».

Движущей силой событий, составляющих фабулу, является какое-нибудь жизненное *противоречие, несоответствия* одних интересов, желаний, чувств, взглядов на жизнь, политических идеалов другим интересам, стремлениям, чувствам, господствующей морали, бытовому укладу социальному строю, политической системе и т.д.; при этом *противоречие*, доходящее до **конфликта** (коллизии), т.е. до столкновения противоречивых действующих сил. *Развитие* такого противоречия или конфликта в сознании и поведении действующих лиц в драматической борьбе и составляет событийное содержание драматического произведения, его фабулу, его *единое действие*.

Таким образом, **фабула драматического произведения** (следовательно, и кинопьесы) является *единым и законченным действием, представляющим собой развитие конфликта в ряду последовательных событий, - от события, завязывающего этот конфликт, до события, его разрешающего благополучным или трагическим образом.*

**Драматическая борьба** может носить разный характер; это может быть: 1) **борьба человека с природой или обстановкой, с препятствиями физическими** (например, борьба челюскинцев с ледяной стихией; борьба туриста с опасностями пути в горах; борьба отважного бортмеханика с оторвавшейся от самолета лыжей, ставшей вертикально и мешающей совершить посадку самолета; борьба с огненной стихией, пожаром и т.д.); 2) **борьба социальной средой, с людьми** (борьба политическая; борьба с бытовым укладом, с бытовыми предрассудками; борьба в семье; несогласия, расхождения и столкновения в служебных, товарищеских, дружеских, любовных и других отношениях — от расхождений принципиальных до разногласий на почве несходства темпераментов) или, наконец; 3) **борьба внутренняя, психологическая** (неудовлетворенность, подозрения, сомнения, колебания, самообвинение и всякого рода смены чувств, настроений, решений, — внутренние переживания человека от более или менее спокойных форм поведения до

страстных душевных метаний).

*Мечта*, вторгающаяся в жизнь человека, может уже явиться драматическим событием, поскольку она может свидетельствовать о каком-то несоответствии между действительностью и запросами человека

Акты борьбы человека с природой, с внешними препятствиями, столкновения человека с человеком, борьба внутренняя, обнаруживающаяся во внешнем поведении человека, являются *событиями-действиями*, составляющими основной материал и содержание как событийной литературы, так в особенности *действенных, драматических произведений*, написанных для сцены или для кино.

Противоречия и несоответствия в сознании человека, акты внутренней борьбы, колебания, сомнения, мечты, настроения, не выражающиеся вовне, в поступках, в поведении людей, именуется обычно *состояниями*.

Если литература в повествовании, в рассказе способна в высшей степени полно, глубоко и интересно раскрывать внутренний мир человека, не заставляя его совершать какие-либо конкретные поступки, проявлять свое состояние во внешнем поведении, то в драме (в сценической или кинематографической пьесе) передача внутренних состояний вообще возможна лишь в той мере, в какой возможно найти внешние средства их передачи.

Способы развития конфликта в ряде последовательных событий прежде всего предопределяются обстановкой, в которой возникает конфликт, характерами героев, содержанием конфликта. Приведя в столкновение своих героев, автор затем изображает их поведение, их развивающиеся конфликтные взаимоотношения, их борьбу, руководствуясь своим знанием жизни, знанием человеческой психологии. Как будет вести себя жена, партийка, комсомолец, если она узнает, что ее муж — классовый враг? Как будет вести себя не плохой, но слабовольный и трусливый человек, если он должен рисковать жизнью, выполняя свой долг? Как будет вести себя привязанный к своей семье муж, если он узнал, что жена собирается его оставить? Или как будет вести себя молодая женщина, собирающаяся стать матерью, если человек, которого она полюбила, оказался негодяем, если он против того, чтобы она имела ребенка, если вдруг открывается, что он уже женат? Для того чтобы правдоподобно и убедительно изобразить поведение своих героев, автор должен знать жизнь и представлять себе, как они могут и должны в отдельных случаях действовать.

Разнообразие тем бесконечно. Еще более разнообразно конкретное содержание фабул. Каждая отдельная тема допускает различные решения в зависимости от точки зрения автора, от выбранной им обстановки действия, характеров, ситуаций драматической борьбы.

Можно, однако, установить основные требования, которым должна удовлетворять каждая фабула кинопьесы. Эти требования таковы:

1. *Фабула должна иметь строго определенный объем*. Это требование имеет такое же важное значение для кинопьесы, как и для пьесы сценической, и вытекает из того, что кинофильм, так же, как и сценический спектакль, ограничен во времени (1,5-1,75 часа), и в это ограниченное время нужно уложить всю фабулу. В.Б. Шкловский очень основательно утверждает, что «сценарий по своей емкости равен не роману, а рассказу. Роман для передачи на экране нужно чрезвычайно упростить».

О необходимости соблюдения определенного объема в сценической пьесе писал еще Аристотель в своей «Поэтике»: «Трагедия есть воспроизведение действия законченного и целого, имеющего *определенный объем* (и представляющего)... *не случайную величину*. *Фабулы должны иметь определенную и притом легко запоминаемую* (точнее, позволяющую легко запомнить их — В. Т.) *длину*».

О том же пишет Буало («Поэтическое искусство»):

Не предлагайте нам событий слишком много ...

...Ваш сюжет

Богаче чаще, коль излишества в нем нет.

Быть сжатым и живым должно в повествовании...

Размеры верные иметь ваш должен труд.

Выше были указаны размеры (количество страниц) полного изложения фабул в форме расширенного либретто (тритмента) или сценария. Труднее определить размер фабулы, исходя из ее содержания. Фредерик Пальмер находит, что среднее количество инцидентов (отдельных событий, происшествий, *отдельных сцен*) в сценарии выражается числом 50. У нас, исчисляя объем сценария в эпизодах (под эпизодом понимается *группа сцен*, образующая единый тематически завершённый кусок действия, обычно в едином времени и в едином месте), определяют количество эпизодов в сценарии

числами 24-30 (по 4-5 эпизодов на каждую часть в шестичастной картине). Такое определение очень условно, поскольку по своему объёму эпизоды могут быть различны, — в одной части фильма может быть больше чем 5 эпизодов, а может быть даже только один большой эпизод. Но с этой оговоркой приведенные исчисления количества инцидентов или эпизодов в сценарии могут дать хотя бы приблизительную ориентировку при работе над фабулой и проверке ее объёма.

2. *Основной конфликт в фабуле должен быть значителен и драматичен.* Иными словами, коллизии, которые лежат в основе фабулы, должны быть: а) достаточно *значительными* по своему содержанию, т.е. живо интересовать и волновать зрителя, отвечать каким-то серьезным и актуальным его запросам, ставить глубокие и важные жизненные проблемы и б) достаточно *напряженными*, в смысле силы их проявления в конкретной обстановке, между конкретными характерами. Это одинаково относится и к эпосе и к драме, о чем уже было сказано выше. Равным образом это относится и к комедии, которая бывает значительной и действенной только в том случае, если в основе ее лежит достаточно содержательная и острая коллизия.

Только содержательный и напряженный конфликт может послужить источником достаточно длительной, глубоко воздействующей и интересной драматической борьбы. Из ничтожного и лишённого глубокой страстности конфликта невозможно «выжать» продолжительное и насыщенное подлинным внутренним драматизмом действие.

3. *Фабула должна разворачиваться драматично, т.е. в драматических событиях, в действительном развитии основного конфликта.* Это значит, что, наметив основной конфликт, необходимо уметь развить его в действии, уметь вскрыть и использовать все тающиеся в нем возможности драматического развития, находя для этого достаточные поводы и убедительные средства. При этом нужно искать именно драматические пути развития конфликта. Необходимо, чтобы каждая новая ситуация, новое событие, новая на представляли шаг вперед в разворачивании драматической борьбы, ее новую стадию в неуклонном приближении к завершающему моменту борьбы и к ее развязке. Очень часто бывает, что, наметив интересную драматическую коллизию, автор не умеет ее использовать, не видит заложенных в ней действительных возможностей, не может создать напряженную и волнующую драматическую борьбу, цепь живых и ярких драматических событий.

4. *Фабула должна развиваться необходимо и последовательно (логично) от начала (завязки) до конца (развязки).* Это значит: каждый момент действия должен быть оправдан, мотивирован<sup>9</sup>, должен быть необходимым и естественным следствием

---

<sup>9</sup> Не следует смешивать термины «мотивировка» и «мотив». *Мотивировка* — это обоснование какого-либо момента действия необходимыми и достаточными причинами или создание необходимых и достаточных оснований для того, чтобы осуществилось определенное действие, определенное событие. *Мотив* вообще имеет значение побудительной причины; в этом смысле этот термин применяется и в обычной речи, например: «Какие мотивы вы можете привести в оправдание вашего поведения?» и т.п. Но в литературоведении термин «мотив» употребляется в другом, отходящем от

определенных причин. Он должен быть подготовлен всеми предшествовавшими ему событиями и непосредственно увязан с ближайшим предшествующим моментом действия. Наконец, каждый момент действия должен иметь *необходимые и достаточные основания* в обстановке и обстоятельствах действия и в характеристиках действующих лиц.

«Существует хороший способ испытания логичности фабулы, заслуживающий внимания, — пишет Фредерик Пальмер. — Надо перед каждым инцидентом поставить «потому что» (или «так как») и проследить, является ли каждый последующий момент действия результатом предыдущего (выводом из него, его следствием)».

Пальмер приводит такой пример (излагаем его в своей редакции, которая кажется нам более отчетливой):

1. (Так как) героиня замужем за мужем-пьяницей
2. (и так как) она ищет случая освободиться от тяжелой домашней жизни,
3. (то) она поступает на работу в состоятельный дом в качестве швеи.

(Это один причинный ряд, затем мы переходим к другому причинному ряду, который приведет к результату, подготовленному обоими рядами причин.)

4. (Так как) хозяин этого дома хочет уговорить героя, молодого миллионера, сделать вклад в банк

5. (и так как) жена хозяина желает помочь в этом деле своему мужу,

6. (поэтому) она приглашает героя на обед, обещая, что на обеде будет присутствовать красивейшая девушка Нью-Йорка. Герой принимает приглашение.

7. (Так как) званый обед должен в назначенное время состояться

8. (и так как) в последний момент выясняется, что красивейшая девушка Нью-Йорка не может приехать на обед, (и так как) хозяйка не хочет огорчать гостя,

9. (то) она решает представить герою под видом «красивейшей девушки Нью-Йорка» героиню, работающую у нее швеей,

10. (потому что) она обнаруживает, что героиня красива и привлекательна, и т.д. (Фильм «Счастливый случай», по сценарию Дженни Макферсон, постановка режиссера Сесилия де Милль, 1915.)

Действие должно развиваться прежде всего и в основе своей по *внутренней необходимости*. Это значит, что основной движущей силой событий являются не какие-либо привходящие, внешние обстоятельства, а прежде всего сам конфликт, — волевая, эмоциональная и интеллектуальная активность самих замешанных в конфликте героев, активность, сама по себе достаточная, чтобы, однажды — в завязке — приведенная в действие, она предопределила поступательное движение драматической борьбы и привела к необходимой и по существу разрешающей ее развязке. Из этого не следует, однако, что ряд привходящих обстоятельств не может оказывать влияние на ход драматической борьбы, на конкретные ее проявления. Действие совершается не в безвоздушном про-

---

первоначального, значении «простейшей повествовательной единицы» или «темы неразложимой части произведения». В своей «Теории литературы» Б. Томашевский дает следующие примеры мотивов: «Наступил вечер», «Раскольников убил старуху», «Герой умер», «Получено письмо» и т.д. Конечно, в таком своем содержании термин «мотив» не имеет права на существование. Под мотивом следует разуметь сюжетный мотив, сюжетную ситуацию, которая сама по себе, в отвлечении от данного сюжетного контекста, является образным выражением определенной идеи определенных жизненных отношений, конфликтов и т.д. Таким образом, «Наступил вечер» не будет мотивом, так же как не будет мотивом «На его часах было без четверти пять». Не будет мотивом и «Раскольников убил старуху». Но будет мотивом: «Бедный студент Раскольников убил старуху-процентщицу, оправдывая Это убийство соображениями высшей справедливости и своего права на такое убийство». Не будет мотивом «Герой умер». Но будет Мотивом: «Герой умер, всеми оставленный и забытый».

странстве, и герои являются конкретными лицами, живущими в определенной обстановке, входящими в многообразные отношения с окружающей средой, с другими людьми. Эта среда может создавать различные поводы для стимулирования драматической борьбы, с одной стороны, для торможения и затруднения ее — с другой. В тех случаях, когда выбор тех или иных внешних поводов для стимулирования действия или его торможения кажется неубедительным, мы говорим о случайности. Проще всего, конечно, прекратить драматическую борьбу героев, обрушив верхний карниз дома на голову злодея и избавив от печального конца положительного героя. Но такой способ ведения драматической борьбы и ее разрешения недопустим.

Тем не менее нельзя вообще отвергать случайные поводы в развитии драматического процесса, если: 1) *случайность* соответствует нашим представлениям и совпадениям, встречающимся в жизни и знакомым нам из опыта, и легко может быть оправдана; такая случайность не будет представляться нарочитой для зрителя; 2) *случайность* вполне оправдывает себя как *удачная* и *необходимая* для завязки действия, его стимулирования или даже для придания ему живости и занимательности; такая *случайность*, которая удачно стимулирует развитие действия по его внутренней линии и создает благодарные поводы для живого и интересного действия, для убедительного и яркого раскрытия характеров, вполне допустима в искусстве. Дело, в конце концов, только в *мере* пользования случайными поводами для ведения драматического действия и в способе пользования ими. Если автор всю линию судьбы своих героев построит на счастливых и несчастных случайностях, то большое количество этих случайностей может придать произведению особое качество, свидетельствующее или о драматургической беспомощности автора, или о специальной философской установке его произведения (так, например, многие воспринимают идеологический аспект «Парижанки» Чарли Чаплина как «философию случайности»).

5. *Фабула не должна быть схематична.* Нельзя ограничиться тем, что в логическом порядке будут следовать одна за другой отдельные ситуации<sup>10</sup>, в которых *констатируется* положение действия в каждый данный момент.

Надо уметь каждую ситуацию дать в развитии, в движении, в действии, в драматической сцене, драматическом эпизоде. Надо уметь найти динамичные, оправданные психологией героев, напряжением драматической борьбы, обстановкой действия переходы от одной ситуации к другой. Ситуации должны представляться возникающими *естественно* в соответствии с нашими представлениями об общественной среде, об ее обычаях и нравах, о производственной и бытовой обстановке, о человеческой психологии. Каждая ситуация должна быть использована для создания действия содержательного, интересного, волнующего, в котором проявят себя характерны (герои). В этом отношении на очень высоком уровне стоит картина «Чапаев». В ней нет «голых» ситуаций, каждая ситуация разрешена в содержательной сцене с живой, естественной, разнообразной игрой, с раскрытием психологически сложных человеческих образов.

6. *Фабула должна вызывать и поддерживать интерес и напряжение от начала ее и до конца.*

*Интерес* и *напряжение* связаны между собой. Не может быть создано напряжение в действии, если само действие неинтересно. С другой стороны, создание напряжения повышает интерес к действию. Но те особые качества действия, которые обозначаются этими понятиями, могут рассматриваться и отдельно друг от друга. Может быть интересно повествование, в котором отсутствует напряженное действие, хотя повествование, в котором есть напряженное действие, будет сильнее, интереснее, значительнее. Но трудно

---

<sup>10</sup> *Ситуация* (франц. situation), буквально значит «положение». Драматическая ситуация — это положение драматической борьбы в тот или иной момент действия, или иначе — расположение действующих сил, их взаимоотношение в тот или иной момент действия.

представить себе драму, которая поддерживала бы глубокий и живой интерес к действию, не создавая напряжения. Всякая борьба без напряжения и нарастания есть видимость борьбы, не настоящая борьба. Драматическая борьба тоже не мыслится без напряжения и нарастания, без волнующих перипетий, без напрягающих внимание и чувство кризисов. Все туже завязывающийся драматический узел, все настойчивее развивающаяся и усиливающаяся борьба, все растущие в числе трудности или препятствия на пути достижения героями своих целей, может быть, кризис борьбы и перелом в середине действия (кульминация) и решительный ее момент в конце действия (последняя кульминация, «катастрофа»), — таково содержание понятия *напряжение* (*spannung* — шпан-нунг) в драме в широком значении этого слова. В узком значении под *напряжением* понимают точки наивысшего напряжения действия в середине драмы (кульминация) или в ее конце (последняя кульминация, или «катастрофа»). Важно только всегда помнить, что *напряжение* достигается не чисто внешними приемами (искусственным оживлением темпа, нарочито убыстренным монтажом), а прежде всего содержанием действия, созданием активного интереса к нему и напряженного ожидания его исхода. Внешние приемы могут только усилить воздействие нарастающего напряжения или кульминационных моментов драматической борьбы, но не создать их.

В кино очень часто *напряженное* и захватывающее своим темпом действие называется *динамичным*. Это словоупотребление правильно. Но неправильно динамичной называть всякую быструю смену явлений, быстрый монтаж кадров.

Один темп показа событий, сам по себе, не способен произвести динамический эффект, создать глубокое воздействие. Приведем несколько примеров, разъясняющих разницу между воздействием действенно-смысловым, динамическим, с одной стороны, и внешним, кинематическим — с другой. Картина может начинаться с показа большого уличного движения в городе — мчатся трамваи, автобусы, спешат люди; это воздействует на нас, но это будет простая реакция на внешнее, чисто механическое раздражение, и более глубокого воздействия мы не получим. Если скажут один за другим два всадника, это может быть очень эффектно, но эффект этот будет чисто внешний, кинематический. Но если вы всадников знаете, если вы одному из них сочувствуете, а другого ненавидите, если вы знаете, что это злодей гонится за вашим положительным героем, тогда действие от скачки (соединяющее кинематическое воздействие с динамическим) будет чрезвычайно сильным. Больше того, сильный динамический эффект может быть достигнут и без помощи эффекта кинематического. Так, например, момент катастрофы в «Броненосце «Потемкине»» (встреча броненосца с эскадрой), воздействуя, правда, грандиозностью зрелища, в то же время лишен всех тех эффектов внешнего движения, которыми создатели грандиозных фильмов любят уснащать свои финалы. Для создания динамического (всегда и смыслового) напряжения нужно наличие предчувствия, ожидания, опасения за судьбу героев, нужно наличие столкнувшихся сил; вот почему финал «Потомка Чингис-хана» (скачка монголов по степи) не производит глубокого эффекта; люди скажут в полной безопасности, потому что все усилия возможных преследователей парализованы вихрем, который их сбивает с ног, к тому же они пешие, в то время как монголы скажут на великолепных лошадях; в результате получается не динамический эффект, а апофеоз, построенный на кинематическом воздействии. Нужно принять за правило, что кинематический эффект (вообще могущий применяться в разных целях) не может заменить собою динамического эффекта при разрешении задач создания напряжения действия, его нарастания. Напряжение (кульминации, «катастрофы») и нарастание — явления динамические. Кинематический эффект может только добавляться к динамическому эффекту, внешними средствами усиливая его воздействие. Так пользовался внешними эффектами В. Шекспир (буря, гром и молнии в кульминационной сцене в «Короле Лире»). Так в кино пользуется внешними эффектами в своих финалах Дейвид Гриффит: он создает напряженную ситуацию и добавляет к ней снежную метель, ледоход, скачку с препятствиями и т.д. Можно указать еще на следующие существенные

факторы, которые способствуют созданию и поддержанию *интереса* к действию:

1) **Разнообразие содержания.** Требование разнообразия действия нельзя понимать в том смысле, что необходимо показывать возможно больше мест действия и действующих лиц, хотя *перемена места действия и переход к другой линии действия, к другим персонажам тоже, конечно, имеет значение для активизации восприятия действия.* Основным и решающим для поддержания и усиления интереса является богатство и разнообразие содержания фабулы, проистекающее из *все более* полного раскрытия характеров в действии, *изобретательно и разнообразно* построенном, с интересными и *обогащающими наше понимание и наше эмоциональное восприятие происходящего живыми и выразительными деталями, живыми психологическими нюансами.*

Требование *разнообразия* действия не исключает возможности повторения интересных деталей характеристики или отдельных ситуаций в других условиях, в изменившейся обстановке.

2) **Перипетии.** По определению Аристотеля, «перипетия — это перемена происходящего к противоположному и притом... по вероятности и необходимости (т.е. мотивированно, оправданно, а не по явно нарочитой случайности. — В. Т.). Так, например, в «Линкее» одного ведут на смерть, другой, Данай, идет за ним, чтобы убить его. Но вследствие перемены обстоятельств пришлось погибнуть последнему, а первый спастся» («Поэтика»).

*Интересно* построенное действие, по мнению Фредерика Пальмера, основано на сочетании ожидаемого с неожиданным.

Перипетия и представляет собою переход от ожидаемого к неожиданному.

Перипетия (перелом от счастья к несчастью, от слез к смеху, от надежды к отчаянию, или наоборот) может являться решающим моментом в движении единого действия, в его целом, в его композиции (простейший пример, когда бездеятельный, апатичный, спокойный становится вдруг энергичным; в комедии «Трус» мирно настроенный герой, которого все считают трусом, во второй части фильма становится предметом страха и уважения со стороны самых отъявленных злодеев).

Перипетийно могут строиться и отдельные эпизоды и сцены, даже сцены героя с самим собой (монологи).

3) **Заинтриговывание читателя (сценария) или зрителя (фильма) какой-либо тайной.**

Поучительные и вполне правильные мысли о приеме тайны можно найти у Питкина и Морстона:

«Большинство начинающих писателей полагают, что тайна является необходимым условием хорошо сделанной, интересной фабулы. Такое представление неверно, но вполне простительно, — поскольку очень часто интерес рассказа, действительно, покоится на тайне. Но это далеко не является общим правилом... *мы часто встречаем превосходные фабулы, в которых тайна совершенно отсутствует. Уже с самого начала мы догадываемся или даже прямо узнаем, чем окончится действие, и весь наш интерес сосредоточивается на том, каким путем действие придет к такому концу.*» (Картина «Варьете» начинается с показа героя в тюрьме, и затем рассказывается история его преступления.)

Защищая принципы реализма в искусстве, глубокого и полноценного изображения характеров, Лессинг в «Гамбургской драматургии» решительно высказывается против заинтриговывания зрителя всякого рода тайнами и умолчаниями. Эти мысли Лессинга могут быть полезны для тех, кто, переоценивая значение тайны, интриги, полагает, что необходимо держать зрителя в абсолютной неизвестности относительно дальнейшего направления действия и возможной его развязки.

«Я, — пишет Лессинг, повторяя Дидро, — далек от мнения, высказанного большинством писавших о драматической поэзии и требующего, чтобы развитие плана

(т.е. направление действия, возможный ход событий) оставалось тайной для зрителя. Я, напротив, полагаю, что у меня хватит силы задумать и написать произведение, в котором развитие плана выяснилось бы публике в самом первом акте и *само по себе возбудило бы самый горячий интерес в зрителе*».

Не переоценивая значения тайны для содержательного и интересного развития действия, нельзя все же забывать о том существенном значении, которое она часто имеет в построении драматической интриги.

Различают следующие *виды тайн*:

а) *читатель или зритель знает, а действующее лицо не знает* (т.е. тайна, загадка существует не для зрителя, а для героя). Герой может не подозревать об опасностях, о приятных или неприятных сюрпризах, которые ему предстоят, но читатель или зритель знает о них, и это создает для него интерес и ожидание, как встретит герой предстоящее ему испытание, или заставляет его заранее переживать (предвкушать) ту радость, которая ожидает героя, и т.д. Такой «прием тайны», заставляющий нас волноваться за героя или с сочувствием ожидать счастливой перемены в его судьбе, способен оказывать очень глубокое воздействие;

б) *действующее лицо знает, а читатель или зритель не знает или только догадывается* по состоянию героя. Такой «прием тайны», когда зритель догадывается о том, что герой знает что-то, чего он, зритель, еще не знает, может создать хорошую подготовку дальнейших событий. Впоследствии зритель может с облегчением убедиться, что герой, которому он отдал свои симпатии, все предвидел, предусмотрел и в конце концов оправдал то высокое мнение, которое сложилось о нем у зрителя. Или же зрителю будет преподнесен героем приятный и совершенно неожиданный сюрприз, за который зритель оценит последнего по заслугам, будет им восхищен, может быть, переменит мнение о нем к лучшему. Может, наконец, быть и так, что, несмотря на то, что герой знал, он не умеет найти выхода из положения, ошибается в расчете, попадает впросак, и тогда зритель посочувствует ему, поймет его тягостное состояние, колебания;

в) *не знают ни зритель, ни действующее лицо*. Этот прием имеет большое применение при построении всякого рода загадочных историй, сюжетов, тайн. Необходимо только, чтобы тайна не была только тайной одного автора, никак не воздействующей на ход событий; тайна должна быть задана в действии, чтобы ее наличие предопределяло ход событий. Такая тайна может раньше раскрыться герою (например, Шерлоку Холмсу тайны раскрывались раньше, чем читателю). Тайна может раньше раскрыться читателю или зрителю. Но может быть, наконец, так, что тайна раскроется одновременно и для героя и для читателя или зрителя.

Все эти три вида тайн могут выступать в драматическом произведении в одной из двух функций:

1) в качестве органической составной части сюжета, его *доминирующего* мотива (если разоблачение тайны есть основная задача и конечная цель действия), или же в качестве *необходимо связанного с действием мотива* (если зашифрованы полностью или частично биографии, характеристики и намерения персонажей).

Тайна может быть органическим элементом не только романа тайн, приключенческих или детективных историй, но и иных литературных и драматических жанров; разнообразно пользовался приемом тайны в своих романах Ф.М. Достоевский; на тайне построены киносценарии «Крестьяне» и «Анна» («Партийный билет»);

2) в качестве приема оживления действия, интересного и интригующего его изложения, когда автор по ходу действия в какой-то момент ставит зрителя, читателя или своих героев в положение неосведомленности, неподготовленности, с тем чтобы затем с хорошо рассчитанным эффектом раскрыть им то, чего они еще не знали.

С приемом тайны связано *узнавание*, или *узнание*, под которым следует понимать не разоблачение тайны для зрителя, а *сцены узнавания тайн*. героем или героями пьесы.

Хорошо известно, какую важную роль в построении действия трагедии отводил *узнанию* Аристотель.

«Узнавание, — пишет он, — это переход от незнания к знанию... Самые лучшие узнавания те, которые соединены с перипетиями, например в «Эдипе» (Эдип узнает, что именно он оказался причиной бедствий, ниспосланных богами на его город: он является невольным убийцей своего отца и — по неведению — женится на своей матери. — В. Т.). Бывают, конечно, и другие узнавания. Они могут происходить по неодушевленным предметам и по различным случайностям. Можно узнать также по тому, совершил кто-либо или не совершил какой-нибудь поступок (например, человека подозревают в наклонностях к воровству, ему дают возможность украсть вещь, которая ему очень нравится или нужна, а он ее не берет, доказывая тем самым неосновательность подозрений и т.п.). Но самое важное для фабулы — это вышеуказанное узнавание, т.е. соединенное с перипетией, потому что такое узнавание, соединенное с перипетией, будет вызывать или сострадание или страх... при таком узнавании будет возникать несчастье или счастье».

На узнании, что его обманули, построен перелом в психологии крестьянского парня Ивана (сцена в конторе, драка) в фильме «Конец Санкт-Петербурга».

Узнание, что его старый друг оказался предателем, является трагическим моментом для героя «Аэрограда», старого партизана; узнание повлекло за собой трагическую перипетию: герой убивает своего бывшего друга с великой скорбью («Будьте свидетелями моей печали», — обращается он к зрителю).

Из факторов, которые ближайшим образом определяют *напряженность* действия, можно назвать следующие:

а) *нарастание действия*, т.е. все большее углубление конфликта, усиление драматической борьбы, усложнение обстановки действия, усугубление препятствий на пути к Достижению героями своих целей. При этом очень важную роль играет все большее усиление (интенсификация) *чувственного тона* наших впечатлений (углубление и усиление симпатии к одним героям и антипатии к другим, нарастание восхищения, тревоги, сострадания, возмущения, презрения и т.п.);

б) *подготовка* значительных моментов действия, являющихся основными этапами драматической борьбы. *Подготовку* следует отличать от *мотивировки*. *Мотивировка* -это необходимое основание для того, чтобы могла возникнуть та или другая ситуация, осуществиться то или другое событие. *Подготовка* же — это особое качество мотивировки, способ мотивировки с особым психологическим эффектом, чтобы заранее возбудить интерес, направленный на будущее, создать напряженное *ожидание предстоящих событий*. Для того чтобы осуществить подготовку там, где она необходима, нужно уметь *усилить, напрячь ожидание зрителя, сделать толчки к дальнейшему развороту событий отчетливо ощутимыми и настойчивыми*.

*Подготовка* обычно осуществляется путем предварительной *диспозиции* действующих сил, выявления их состояний, намерений, подготовленности к предстоящей борьбе или предстоящему испытанию. Эта *подготовка* будет тем эффективней, чем больше интереса она возбудит к предстоящему событию, например, если она заранее посеет тревогу за исход предстоящего столкновения или заставит с нетерпением ожидать справедливого возмездия злодею, счастливой встречи товарищей, друзей, любовников и т.п. В сценарии «Привидение, которое не возвращается» эпизоду выхода Хозе Реаля на свободу предшествует основательная *подготовка*: тюремная администрация договаривается с полицией о сопровождении Хозе Реаля лучшим агентом, который не промахнется, когда ему придется стрелять в Хозе; полиция в родном селении Хозе получает предписание оказывать всяческое содействие сопровождающему его агенту и принять меры против возможных выступлений рабочих в защиту Хозе; с другой стороны, семья Хозе Реаля и его товарищи готовят план его спасения; и когда уже силы, которые будут бороться за и против Хозе Реаля, представлены зрителю и показаны в состоянии

готовности к предстоящей борьбе только тогда показывается выход Хозе Реаля на свободу.

В подготовке событий, которые должны наступить *нео*-значение незнание героем предстоящих ему испытаний или удачи и знание зрителем, того, что не известно герою. Здесь будет применен первый прием тайны (см. выше). Но в подготовке могут применяться и другие приемы тайны. Может быть показано, что герои что-то знают и к чему-то готовятся, но зрителю может быть не сообщено о том, что узнают герои. Грубый пример: герой получил таинственное письмо, прочел (зрителю текст письма не показывается), заволновался, уходит из дома сильно расстроенный; герой живет в одной комнате с товарищем; последний, вернувшись домой в отсутствие героя, случайно обнаруживает таинственное письмо; читает его и приходит в веселое настроение; зритель не знает содержания этого письма, он заинтригован этим разным отношением главного героя и его товарища и подготовлен к тому, чтобы с усиленным интересом воспринимать дальнейшие события, с нетерпением ожидать разгадки тайны письма.

*Подготовка* может быть *прямой*, приводящей именно к тем событиям и с тем их исходом, которых зритель ожидал. Но *подготовка может* строиться с расчетом на *об май ожиданий зрителя*, на иное течение и иной исход тех событий, которые предвидятся, ожидаются зрителем (с установкой на перипетию). Такую *подготовку* иногда называют *подготовкой по контрасту*. Пример такой *подготовки*: героя подстерегает беда, он о ней не подозревает и мирно работает, проводит время в кругу семьи, товарищей и т.д. Художественно акцентированный показ этого спокойного времяпрепровождения перед грянувшей затем бедой и будет *подготовкой по контрасту*;

в) *торможение*. Подготовка обычно бывает связана с торможением действия, с *оттягиванием* решительного столкновения действующих сил для создания *нетерпения* у зрителя, *Заинтересованного ожиданием, тревоги* за их судьбу. Надо только помнить, что злоупотреблять этим терпением нельзя, нельзя забывать о значении темпа действия, нужно иметь *чувство меры*. Но умелое *торможение* играет роль не только в подготовке, но и в построении отдельной сцены, когда автор не форсирует развязки завязавшегося столкновения в заранее predetermined направлении, а задерживает ее, создавая для этого достаточно убедительные поводы. Поучительно сделан эпизод с обыском у Павла в «Матери» Н. Зархи. Первое появление полиции в квартире Павла оканчивается ничем, околоточный с полицейским уходит, у зрителя отлегло от сердца; но это для него только временное успокоение, маленькая передышка; пристав, встретивший во дворе уходящих околоточного и полицейских, возвращает их обратно, сам руководит обыском и сам ведет допрос, и надежда зрителя на благополучный исход событий рассеивается, зритель со все возрастающим волнением следит за тем, как мать отдает спрятанное оружие и тем самым выдает своего сына.

Торможение хода и исхода нависшей над героями угрозы в соединении с показом спешащей на выручку помощи создает так называемый прием запаздывающей помощи, имеющий широкое применение в авантурных фильмах. Эпизоды в быстрой смене моментов нарастающей угрозы и торопящейся на выручку помощи строятся примерно по такой схеме: 1) герой не подозревает об опасности; 2) его друзья обнаруживают возможную для него опасность и хотят ее предотвратить, но не успевают; 3) герой попадает в опасное положение; 4) друзья спешат к нему на выручку; 5) во все убыстряющейся перебивке одной линии действия (борьбы героя с опасностью) другой (показом спешащей на выручку помощи) приближается счастливый финал: в последний момент, когда герой выбился из сил, пришла, наконец, долгожданная помощь. Может быть и другая схема: 1) герой попадает в опасное положение и посылает кого-нибудь за помощью; 2) посланный встречает на пути различные препятствия, за ним может быть погоня, но он сам или через других лиц (так сказать — эстафетой) в конце концов сообщает куда нужно об опасности, угрожающей герою; 3) спешат люди на помощь герою и в последний момент спасают его.

Может быть и так, что герой попадет в опасное положение, но об этом никто не знает; однако к месту, где находится в опасном положении герой, направляются по какому-нибудь своему делу какие-то люди (может быть, не знающие героя, может быть, близкие ему); случайно они прибывают как раз вовремя, чтобы спасти героя. Одним словом, вариантов запаздывающей помощи можно изобрести довольно много;

г) *нерешенность* (американские авторы называют это *suspense*: буквально — беспокойство, неизвестность, неопределенное состояние). Для того чтобы интерес к драматической борьбе не ослабевал до конца, необходимо, чтобы конкретная ее картина и возможный ее исход не были совершенно очевидны и предрешены заранее. Но совсем уже недопустимо, когда автор не только заранее предрешает развитие и исход конфликта, но разрешает его задолго до конца картины. Это вызывает досаду и убивает интерес к действию. Поэтому до самого конца произведения на каждом этапе драматической борьбы автор должен оставлять ее в состоянии *нерешенности*: создавать достаточно солидные поводы для ее дальнейшего движения, вводить обстоятельства, препятствующие немедленному завершению борьбы, создавать необходимые *толчки* для последующего действия и *ожидания* дальнейших событий.

7. *Фабула должна быть проста и доходчива*. Это значит, что значительные идеи и сложные по своим социальным опосредствованиям и психологической природе явления и характеры должны раскрываться в фабуле с совершенной ясностью и в простой форме при подлинной глубине идейного содержания и высокой художественности.

Замечательный фильм «Чапаев» может служить ярким примером простой художественной формы, обращенной к миллионам и доводящей до этих миллионов большие идеи, сильные чувства, яркое содержание.

Фабулы бывают различными по своему содержанию, и этим содержанием прежде всего предопределяется выбор и то или иное использование различных средств, придающих ей драматизм, занимательность, напряженность.

Фабула всегда должна быть крепка, но она не обязательно всегда должна быть сложна. Есть множество значительных произведений литературы и драматургии, в основе которых лежат простые фабулы (таковы фабулы «Евгения Онегина», «Горя от ума», «Обломова», «Егора Булычева» и др.). В такого рода произведениях не сложность фабулы определяет художественную ценность произведения, а значительность вложенных в него идей и глубокое и яркое изображение характеров. Социалистический реализм основную свою цель видит вовсе не в событийной занимательности, а прежде всего в правдивом отражении действительности, в «типичных характерах», раскрывающихся в «типичных обстоятельствах» (Ф. Энгельс).

Если под *структурой сюжета* разуметь то или другое соотношение между событийным ее составом и изображением характеров, то можно говорить о разных *видах, или типах, сюжетных структур*.

*Первый тип сюжетной структуры* можно назвать *событийным*, или типом сюжета положений. Таковы: мелодрама, являющаяся драмой положений, комедия положения, трюковая комедия в кино, авантюрный роман или авантюрная драма. В этом типе сюжетной структуры характеры обычно даются в несложной обрисовке, без глубокой психологической разработки, действие развивается с неожиданностями и перипетиями, разнообразно и эффектно.

*Во втором типе сюжетной структуры* интерес сосредоточивается не только или не столько на внешних событиях, сколько на глубоких психологических воздействиях и на изображении характеров.

В произведениях В. Шекспира сочетается богатство событийное со сложными характеристиками героев. В своем письме к Лассалю, очень высоко оценивая шекспировский метод характеристики героев, Энгельс отдает должное также и шекспировскому уменью строить действие, при этом он высказывает глубокую и верную мысль, заключающую в себе осуждение поисков новой художественной правды на путях

бессюжетного искусства: «Полное слияние большой идейной глубины... с шекспировской живостью и богатством действия... именно в этом слиянии я вижу будущее драмы»).

В дальнейшем (см. главу «План и композиция») будут рассмотрены практические способы построения фабул и основные проблемы, связанные с таким построением.

Здесь же мы ограничимся перечислением и определением следующих *основных составных частей фабулы*.

1. Прежде всего необходимо ввести зрителя в обстановку действия, познакомить его с действующими лицами, дать им предварительную характеристику, а если это требуется — дать представление о времени действия, об эпохе. Эту функцию выполняет та часть фабулы, которая называется *экспозицией*. Не всегда экспозиция ограничивается только *описанием* обстановки действия и людей; сплошь да рядом она содержит в себе уже *подготовку* завязки действия, вскрывая наличие или возможность конфликтных взаимоотношений между героями. Обычно изложение фабулы начинается *экспозицией*, но это бывает не всегда. Иногда действие начинается без предварительной подготовки, с драматического события, вводящего нас сразу в процесс" драматической борьбы (так называемое зачинание действия — *ex abrupto*). В этом случае обычно *экспозиция* дается в подходящий для этого момент после первого «возбуждающего» момента действия. *Экспозиция* как особая часть фабулы иногда может быть сведена до минимума (ограничиться, например, коротким показом обстановки, в которой в данный момент находится герой, и краткой портретной характеристикой только этого героя), с тем чтобы обстановка Действия и другие действующие лица получили необходимую характеристику по ходу действия. Это не всегда бывает возможно и целесообразно, но можно рекомендовать всегда стремиться к возможному сокращению предварительной *экспозиции*, скорейшему завязыванию Действия. Кроме *экспозиции* как первой составной части фабулы, вводящей завязку главного действия, могут быть *экспозиции* новых мест и обстоятельств действия или новых действующих лиц, вводимых по ходу действия и при своем появлении представляемых зрителю в коротких описаниях, в коротких характеристиках.

2. *Завязка действия* - это исходная драматическая ситуация, с которой начинается развитие драматической борьбы, единого действия. Эта ситуация может быть, вскрыта сразу в сцене, отчетливо означающей начало драматической борьбы, определяющей действующие и противодействующие силы, направление, а может быть, и конкретную цель борьбы. Так сделана завязка в сценарии О.М. Брика «Потомок Чингисхана»: монгольский охотник надеется получить большую сумму денег за шкуру убитой им черно-бурой лисы; скупщик мехов, европеец, берет у него шкуру и дает за нее ничтожно малую сумму; обиженный охотник не хочет отдавать свою шкуру) за эту сумму, хочет ее взять обратно, но ему ее не отдают, он пытается возвратить ее силой, возникает драка, в которой кто-то из европейцев пострадал; монгол должен бежать, чтобы спасти свою жизнь. С этого начинается основное действие сценария: европейцы разыскивают монгола, чтобы расправиться с ним. В других случаях бывает труднее установить, какой, собственно, момент следует считать исходным моментом драматической борьбы, — завязка действия дается рядом сцен, рядом отдельных событий, взаимно связывающихся в драматический узел и незаметно вырастающих в решающие события единого действия сценария. Так сделана, например, завязка в «Матери» Натана Зархи: драматическая активность матери подготовлена рядом моментов. Иногда исходная динамическая ситуация возникает по какому-нибудь случайному *поводу*. Такой повод, первый толчок, который вскрыл существование каких-то конфликтных взаимоотношений между людьми и привел их к драматической активности, иногда называют завязкой действия. Но это неточно. Такой повод только элемент завязки (завязка завязки), элемент той части фабулы, которая обязательно включает в себя исходную драматическую ситуацию, ставит «тему» драматической борьбы.

3. *Развитие действия от завязки к катастрофе*. Это развитие может идти

непрерывно, приближаясь к катастрофе, с постепенным усложнением действия, с нарастанием препятствий, с перипетиями. Но иногда драматическая борьба в своем развитии проходит через момент высокого напряжения, кризиса, в середине действия. Эта высшая точка напряжения действия в середине пьесы носит название *кульминации*. *Кульминация* обычно бывает связана с *переломом* (решающей перипетией) в действии.

В зависимости от наличия в фабуле перелома (перипетии) Аристотель делит фабулы на простые и сложные.

«Я называю, — пишет он, — простым такое действие, которое развивается без перипетии и узнавания, а запутанным (сложным) — такое, которое развивается с узнаванием или перипетией или с обоими вместе. Это должно вытекать из самого состава фабулы, так чтобы перемена (перелом) возникала из предшествующих событий по необходимости или по вероятности» (иными словами, построение действия с кульминацией и переломом в середине зависит исключительно от содержания действия, а не является приемом, который может быть применен к любому действию безразлично).

Таким образом, развитие действия после завязки в одних фабулах может идти в простом нарастании к катастрофе, а в других фабулах может распадаться на следующие моменты: а) движение (нарастание) действия к кульминации; б) кульминация (сцена или ряд сцен, образующих кульминацию). Кульминация может быть связана с переломом (перипетией) в судьбе героев в течение драматической борьбы; в) движение (нарастание) действия к катастрофе.

4. *Катастрофа*. Катастрофа буквально значит переворот. В обычном словоупотреблении катастрофа — это потрясающее событие с гибельными последствиями. В драматургии *катастрофа* — это последний, заключительный акт драматической борьбы, который может быть безысходен, трагичен в трагедии или драме, но носит иной характер в комедии или драме (мелодраме) с благополучным, счастливым концом (например, американский *happy end*).

5. Действие (особенно трагическое) может заканчиваться катастрофой. Но иногда после заключительного акта драматической борьбы дается сцена или эпизод, в которых, сейчас же после катастрофы, определяются конечные результаты драматической борьбы, подводятся ее итоги для действующих лиц. Эта обычно короткая часть фабулы называется *развязкой* (иногда развязкой называют катастрофу, но это неточно). Таково типичное строение фабулы сценической драмы. Но так же строятся фабулы определенного состава и в кинодраматургии. Кроме перечисленных основных частей фабула киносценария может содержать еще следующие части:

1) *Предыстория*. В предыстории излагаются обстоятельства или события, непосредственно во времени не связанные с единым действием кинопьесы, имевшие место в более или менее отдаленном прошлом. Это бывает необходимо для выяснения тех или иных черт в характерах героев, для мотивировки событий, объяснение которым можно найти лишь в отдаленном прошлом. Предыстория может предшествовать экспозиции и завязке основного действия пьесы, — представлять собой введение в основное действие. Тогда оно называется *прологом*. Такие прологи могут быть и в сценических пьесах, но в сценической драматургии они не так распространены, как в кино. Предыстория может быть в киносценарии введена и в середине действия возвращением в прошлое время, рассказом или воспоминанием о прошлом.

2) *Последующая история* обычно излагается в *эпilogе* (т.е. в заключительной части пьесы). Если в развязке подводятся непосредственный итог драматической борьбе, то в эпilogе описывается судьба героев, спустя более или менее долгое время после бурь и треволнений, пережитых ими в период их «сюжетной» драматической жизни.

Предыстория и последующая история обычны для эпической литературы (новеллы, повести, романа). Если принять во внимание, что и в некоторых других отношениях киносценарий имеет моменты сходства с эпическими жанрами (недейственные описания в виде пейзажей, жанровых картинок, надписи от автора, показ прошлого, вклинивающийся

в действие, обрамление и т.д.), то станет очевидной близость кинопьесы с драматической новеллой или определение кинематографической фабулы как драматизированной повести или как драматической фабулы, обогащенной элементами эпической формы.

В качестве иллюстрации к изложенным в этой главе положениям приводим сценарий «Привидение, которое не возвращается». Для того чтобы дать наглядное представление о том, что называется эпизодами и инцидентами, сценарий разбит на 30 эпизодов и 50 инцидентов (не везде точно, поскольку границы эпизода или инцидента часто бывают совершенно условны, но, в общем, достаточно отчетливо). Приводимый сценарий может дать материал для иллюстрации и для проверки тех требований к фабуле, которые изложены выше:

- 1) объема фабулы;
- 2) значительности и драматизма основного конфликта;
- 3) драматического развития основного конфликта в драматической борьбе, в драматических событиях;
- 4) последовательности (логичности фабулы);
- 5) отсутствия схематизма;
- 6) интереса и напряженности действия;
- 7) простоты и доходчивости.

При этом не следует заранее предполагать, что все эти требования выполнены в сценарии в той степени, которая не оставляет места для критики.

По своей сюжетной структуре этот сценарий относится к типу «событийному». Это — мелодрама со многими положительными и отрицательными сторонами этого жанра, в частности — с довольно обобщенными характеристиками героев (хотя и с живыми психологическими моментами). Но для иллюстрации работы над фабулой как таковой эта событийная структура сценария представляет свои преимущества.

Фабула сценария может быть разделена на следующие части:

1. **Экспозиция** (введение) — 1-й эпизод.
2. **Завязка** (столкновение Хозе с администрацией тюрьмы, приводящее в дальнейшем к решению от него избавиться, а для этого выпустить его на свободу и на свободе убить) — 2-й, 3-й и 4-й эпизоды.
3. **Развитие действия от завязки к катастрофе** (с перипетиями, в параллельном развитии двух основных линий: главной — Хозе, и побочной — Клеманс) — от 5-го до 26-го эпизода включительно.
4. **Катастрофа** — 27-й и 28-й эпизоды.
5. **Развязка** - 29-й и 30-й эпизоды.

## **«ПРИВЕДЕНИЕ, КОТОРОЕ НЕ ВОЗВРАЩАЕТСЯ»**

*Тема Анри Барбюса, сценарий В. Туркина*

Часть первая

### **I ЭПИЗОД**

*1-й инцидент*

1. Наружный вид ворот, ведущих в тюрьму. Массивная решетка, закрывающая их, спущена.
2. Отделяется от земли нижний край решетки. Решетка медленно поднимается вверх.
3. Под конвоем группа арестованных ожидает у ворот тюрьмы. Лица суровые, замкнутые. Чуть заметные движения глазами, головой, корпусом.
4. Самый молодой из них Сантандер. Резкое движение — движение нетерпения, протеста, молодого горячего темперамента; движение, невольно обращающее на себя внимание.
5. Крупнее — Сантандер. Он нервно настроен.
6. Группа арестованных со спины. Впереди видна поднимающаяся решетка тюрьмы. Сантандер оглядывается назад-

7. В отдалении стоит группа людей.
8. Это не случайные зеваки. Это рабочие, товарищи тех, которых сейчас поглотит тюрьма. И эта группа неподвижна — все настороженны, но сдержанны.
9. И в этой группе волнуется самый молодой и горячий — Рауль. Сосед Рауля, пожилой рабочий, сжимает руку Рауля, выражая этим свое внутренне волнение и одновременно удерживая Рауля от неосторожного выступления.
10. Зияющая пасть тюрьмы. Решетка поднялась. Вход в тюрьму открыт. Вдали под сводами поднимается вторая решетка. Группа арестованных под конвоем двинулась в ворота тюрьмы.
11. Группа товарищей — провожающих. В группе волнение.
12. Рауль кричит:  
- ТОВАРИЩИ! МЫ ВАС НЕ ЗАБУДЕМ!
13. Арестованные уже прошли в ворота тюрьмы.
14. Уже опускается быстро решетка. Сантандер, идущий последним, обернулся, крикнул:  
- ТОВАРИЩИ! НЕ ПРЕКРАЩАЙТЕ БОРЬБЫ!
15. Его схватили конвойные. Решетка опустилась на землю.
16. Взволнованная группа провожающих.
17. Сантандер кричит через решетку:  
- МЫ ЕЩЕ ВЕРНЕМСЯ!
18. Сантандер ухватился за прутья решетки, оттаскивают его от решетки... Конвойные отрывают и оттаскивают его от решетки...
19. Рауля, готового с голыми руками броситься на тюрьму, успокаивают товарищи.
20. Под сводами ворот идут арестованные ко вторым внутренним воротам. Тени наружной решетки лежат на земле, ложатся на идущих. Нервной, взволнованной походкой последним проходит Сантандер. За ним двое конвойных.

## **II ЭПИЗОД**

### *2-й инцидент*

21. Приемочная. Старший надзиратель отмечает в списке...
- 22....проходящих спиной от аппарата (видны одни спины) новых заключенных. На спинах номера 170, 171, 172, 173 (в диафрагму).
23. (*Из диафрагмы.*) Стоят выстроенные заключенные в арестантском платье.
24. Один из надзирателей производит обыск.
25. Старший надзиратель присутствует при обыске, наблюдает.
26. Шеренга заключенных со спины. Видно лицо надзирателя, обыскивающего заключенного. Он насквозь видит, спрятано у кого что-нибудь или нет.
27. Стоит Сантандер. К нему подошел обыскивающий надзиратель. Надзиратель пристально смотрит на Сантандера. И вдруг говорит:  
- ОТКРОЙ РОТ.
28. У Сантандера нервно дернулось лицо. Открывает рот. Вдруг закашлялся и поднес руку ко рту, выплюнул что-то в руку. Обыскивающий надзиратель на лету поймал руку Сантандера. Надзиратель одной рукой сжимает руку Сантандера, а другой с усилием ее разжимает. Вдруг рука Сантандера разжалась ладонью вниз.
29. Комочек бумаги упал на пол, и в тот же момент нога Сантандера наступила на комочек.
30. Но уже руки надзирателя ухватились за ногу Сантандера, стараются сдвинуть ногу с места. Надзирателю помогли конвойные. Сдвинули с места Сантандера.
31. Обыскивающий надзиратель поднял с земли комочек бумаги...
32. ...разворачивает его. Это измятая восьмушка бумаги. Обыскивающий погрозил пальцем Сантандеру:  
- СТАРОГО ВОРОБЬЯ НА МЯКИНЕ НЕ ПРОВЕ-ДЕШЬ.
33. Заключенных уводят.

34. Надзиратель, производивший обыск, передает старшему надзирателю предметы, найденные при обыске, и бумагу, обнаруженную у Сантандера.

35. Проходят заключенные. Рядом идущий товарищ спрашивает Сантандера:

- КОМУ БЫЛО ПИСЬМО?

36. Сантандер отвечает:

- ХОЗЕ РЕАЛЮ...

### III ЭПИЗОД

#### 3-й инцидент

37. Общий внутренний вид помещения с камерами. Это огромный зал в три яруса, по одной стене — камеры. Каждая камера вместо двери имеет решетку и напоминает клетку. Никого в этих клетках сейчас не видно.

38. Открылась дверь, и в это помещение вошла группа! вновь приведенных заключенных. Остановились кучкой у дверей.

39. И вдруг все клетки ожили. К решеткам своих камер подошли заключенные.

40. Группа вновь приведенных у дверей. Глаза устремлены на клетки.

41. Сантандер ищет кого-то глазами среди заключенных. Нервно обращается к товарищам:

- ГДЕ ХОЗЕ?

42. Сосед толкнул его и показал головой в сторону на второй ярус. Сантандер с волнением смотрит туда.

43. Суживающейся диафрагмой выделяется камера Хозе Реаля.

44. Ближе — камера Хозе Реаля. За решеткой виден Хозе Реаль.

45. Еще ближе — Хозе Реаль за решеткой.

46. Новичков ведут.

47. Сантандер с конвоиром и надзирателем поднимается по лестнице во второй этаж.

48. (С движения.) Сантандера ведут вдоль клеток-камер второго этажа. Он нервничает, заглядывает за решетки.

49. Приближаясь к камере Хозе Реаля, он вдруг ускорил шаг и бросился к решетке камеры. Конвоир и надзиратель бросились за ним.

50. Сантандер вцепился в железные прутья решетки. За решеткой — Хозе Реаль.

51. Лицо Сантандера за решеткой. Он старается возможно скорее побольше сказать.

- ВЫ ХОЗЕ РЕАЛЬ? Я СЫН ВАШЕГО СТАРОГО ТОВАРИЩА - САНТАНДЕРА...

52. Взволнованное лицо Хозе Реаля.

53. Лицо Сантандера.

- ТОВАРИЩИ... ПЕРЕДАЮТ... ЖДИТЕ... СКОРО...

54. Надзиратель и конвоир стараются оторвать Сантандера от решетки.

55. Его лицо за решеткой. Он говорит: -...ПИСЬМО ОТ КЛЕМАНС... ВАШЕЙ ЖЕНЫ... ОТОБРАЛИ..

56. Лицо Хозе Реаля.

57. Сантандера оторвали от решетки. Скручивают назад руки. Толкают. Волокут.

58. Хозе Реаль кричит сильно и властно:

- НЕ СМЕЙТЕ ИСТЯЗАТЬ МАЛЬЧИКА, ПАЛАЧИ!

59. И, словно повинувшись этому повелевающему голосу, тюремщики выпустили яростно сопротивляющегося и вырывающегося из их рук Сантандера, который почувствовав себя на свободе, бросился бежать. Конвоир и надзиратель бросаются за ним.

60. Сантандер бежит вдоль клеток-камер.

61. За ним погоня.

62. Бегут конвойные на помощь с другой стороны.

63. Снизу. Сантандер взбегает на третий этаж. За ним взбегают преследователи.

64. По другой лестнице наперерез ему бегут конвойные.

65. Снизу. На третьем этаже — Сантандер. С двух сторон к нему приближаются конвойные.

66. Сантандер, как затравленный зверь, озирается направо и налево.
67. В кадр вбегают с двух сторон конвойные. Сантандер вскакивает на перила и бросается вниз.
68. Мелькнуло лицо Хозе Реаля.
69. С точки зрения Хозе мелькнул падающий вниз Сантандер.
70. На мгновение — внизу Сантандер, разбившийся насмерть.
- 4-й инцидент*
71. Крик Хозе Реаля: -УБИЙЦЫ!..
- 72-76. И во всех клетках показались искаженные гневом лица, замелькали угрожающие кулаки, раздались возмущенные крики.
77. Старший надзиратель с отрядом конвойных проходит по рядам решеток-дверей, взглядываясь в лица взбунтовавшихся заключенных.
78. Старший надзиратель с конвойными у камеры Хозе Реаля.
79. Старший надзиратель после напряженной паузы спросил:  
- ЭТО ТЫ КРИЧАЛ?.. ТЫ ЗАЧИНЩИК?
80. Хозе Реаль с ненавистью и отвращением смотрит на старшего надзирателя. Кричит ему прямо в лицо:  
- ТОВАРИЩИ! МЫ ПРОТЕСТУЕМ!
81. Старший надзиратель бросился к решетке, угрожающе кричит на Хозе.
- 82-85. Новый ответный взрыв негодования всех заключенных, — более сильный и решительный, чем первый. Бьют в решетки чем попало, выбрасывают из-за решетки тарелки, кружки.

#### **IV ЭПИЗОД**

##### *5-й инцидент*

86. Кабинет начальника тюрьмы. Вбежал взволнованный старший надзиратель.
87. Докладывает:  
- В ТЮРЬМЕ - БУНТ.
88. Начальник тюрьмы быстро встал со своего места, перебивает его:  
- ОПЯТЬ... ХОЗЕ РЕАЛЬ?
89. Старший надзиратель продолжает:  
- 173-й БРОСИЛСЯ С ТРЕТЬЕГО ЭТАЖА ВНИЗ...
90. Начальник тюрьмы вышел из-за стола, быстро зашагал по комнате, остановился в дальнем углу, отдал приказание. Старший надзиратель повернулся на каблуках, пошел к двери. Вдруг остановился, выслушал новое приказание... снова повернулся и вышел из кабинета.

##### *6-й инцидент*

91. Открывается снаружи дверь карцера. В дверь втолкнули Хозе Реаля.

##### *7-й инцидент*

92. Помещение с камерами. На расстоянии десяти шагов друг от друга стоят солдаты с винтовками.
93. Три яруса клеток-камер. Ни одного заключенного не видно у решеток. Бунт усмирен.

94. Стоят солдаты с винтовками.

#### **Часть вторая V ЭПИЗОД**

##### *8-й инцидент*

95. Раскрытая толстая книга (список заключенных).
96. Страницы книги. Наверху под № 173 записан Сантандер. Рука вычеркивает его из книги.
97. Книга закрывается.
98. Книгу закрывает старший надзиратель.
99. Канцелярия тюрьмы. За одним столом старший надзиратель. За другим — младший.

100. Старший достает письмо, отобранное при обыске у молодого Сантандера. Начинает читать... С трудом разбирает почерк. Зовет младшего. Тот подходит. Старший передает ему письмо: «Прочти».

101. Младший, с трудом разбирая, читает...

102....письмо:

«ДОРОГОЙ ХОЗЕ... УЖЕ ДЕСЯТЬ ЛЕТ, КАК НЕ ВИДАЛИСЬ... САРАВИЯ ВЫШЛА ЗАМУЖ... У НЕЕ РОДИЛСЯ СЫН... НАЗВАЛИ В ЧЕСТЬ ТЕБЯ - ХОЗЕ...»

103. Старший надзиратель со скучающей миной слушает письмо.

104. Младший, разобрав следующие строки письма, говорит с угодливой ухмылкой:

- ДА-А! ЧУВСТВИТЕЛЬНОЕ ПИСЬМЕЦО! Читает:

- «...ЕЖЕДНЕВНО СТАВИМ НА СТОЛ ПРИБОР ДЛЯ ТЕБЯ. ЖДЕМ И НАДЕЕМСЯ...»

105. Показывает старшему конец письма, как бы желая удостовериться, что прочитанное им действительно в письме содержится.

106. Старший даже не взглянул на письмо. Со злобной иронией бросил:

- КАЖДЫЙ ДЕНЬ ЖДУТ К ОБЕДУ... ХА!..

107. Младший сочувственно усмехнулся.

108. Старший что-то решил относительно письма, отбирает письмо у своего подчиненного, аккуратно его складывает и кладет к себе в книжечку или бумажник: «Пригодится еще письмецо».

## **VI ЭПИЗОД**

### *9-й инцидент*

109. Хозе Реаль в карцере.

110. Оконце с решеткой в карцере. Дерево за решеткой.

111. Отражение решетки и волнующих ветром листьев дерева на стене карцера.

112. Хозе сидит на своем каменном ложе. Задумался. Смотрит вверх на стену.

113. Неподвижное отражение решетки и колеблющиеся тени от древесной листвы — на стене карцера. Медленным наплывом — живые тени от древесной листвы приобретают предметный смысл. Какие-то образы, сначала неясные, потом приобретающие очертания человеческих фигур и лиц. Видения прошлого:

114. Клеманс, жена, с восьмилетней дочкой — Саравией...

115. Товарищи по работе и борьбе... Среди них Сантандер — отец молодого, погибшего в тюрьме.

116. Опять Клеманс...

117. Старый друг Сантандер...

118. А затем — солдаты...

119. Судьи...

120. Камеры-клетки...

121. Исчезают образы прошлого. Опять каменная стена... тени на стене...

122. Хозе вскочил, заходил по карцеру.

123. В его глазах закружился карцер.

124. Он упал опять на свое ложе. Закрыв глаза. Но он не спит.

## **VII ЭПИЗОД**

### *10-й инцидент*

125. Кабинет начальника тюрьмы. Старший надзиратель делает доклад начальнику тюрьмы:

-РЕАЛЬ СИДИТ УЖЕ ДЕСЯТЬ ЛЕТ... ПО ЗАКОНУ ОН МОЖЕТ НА ОДНИ СУТКИ ПОЛУЧИТЬ СВОБОДУ.

126. Начальник тюрьмы не сразу сообразил, взглянул на своего подчиненного, не позволяет ли он себе шутить, строго говорит:

- ПРИЧЕМ ЗДЕСЬ ЗАКОН? НИКАКИХ РАЗГОВОРОВ О СВОБОДЕ. ИЗ КАРЦЕРА НЕ ВЫПУСКАТЬ.

127. Старший надзиратель спокойно выслушал начальника и, наклонившись к нему, многозначительно и с расстановкой сказал:

- СВОБОДА ИНОГДА БОЛЕЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНАЯ МЕРА, ЧЕМ КАРЦЕР...

128. Начальник с недоумением взглянул на старшего надзирателя.

129. Старший надзиратель закончил свою мысль:

- СО СВОБОДЫ НИКТО ЕЩЕ НЕ ВОЗВРАЩАЛСЯ... ПРЕСЕЧЕНИЕ - РАЗ И НАВСЕГДА НА ЗАКОННОМ ОСНОВАНИИ... ЗА ПОПЫТКУ К БЕГСТВУ...

130. Наконец, начальник понял, в чем дело. Испытующе смотрит на своего подчиненного.

131. Старший надзиратель твердо выдержал взгляд начальника.

132. Начальник брезгливо поморщился, но беспрекословно подписал приказ об освобождении Хозе Реаля на одни сутки и передал его старшему надзирателю со словами:

- ОСТАЛЬНОЕ - НА ВАШУ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ! Я НИЧЕГО НЕ ЗНАЮ.

133. Старший надзиратель твердо принял приказ из рук начальника и только молча наклонил голову.

## **VIII ЭПИЗОД**

### *11-й инцидент*

134. Карцер; на каменном ложе сидит Хозе Реаль. Повернул голову к двери.

135. Дверь открылась. За ним пришли.

136. Хозе встал, идет. Человеческие силуэты мелькнули в просвете двери, и она закрылась.

137. Канцелярия тюрьмы. Ввели Хозе Реаля. Суровый режим карцера наложил на него заметный отпечаток.

138. Старший надзиратель приказал Хозе подойти к нему.

139. Хозе подошел, демонстративно не спеша, с лицом угрюмым и непроницаемым, не удастая взглядом ненавистного ему тюремщика.

140. Старший надзиратель, заранее смакуя предстоящий разговор, обращается к Хозе:

- ТЫ ЗНАЕШЬ, ЧТО ПО ЗАКОНУ ТЫ МОЖЕШЬ НА СУТКИ ПОЛУЧИТЬ СВОБОДУ? ЧЕРЕЗ НЕДЕЛЮ МОЖЕШЬ ОТПРАВЛЯТЬСЯ.

141. Хозе Реаль этого не ожидал, смотрит испытующе на надзирателя. Отвечает не сразу. Борется с собой.

142. Наконец, с трудом выжимая из себя слова, сказал:

- ОТ ВАС... Я НЕ ПРИМУ... НИКАКИХ МИЛОСТЕЙ!..

143. Старший надзиратель пожал плечами: «Как хочешь».

144. И, достав письмо Клеманс, заиграл им в руке, с жестокой иронией поглядывая на Хозе:

- ЭТОТ ПОЧЕРК ТЕБЕ ЗНАКОМ?

145. Показал Хозе Реалю письмо Клеманс.

146. Хозе взглянул на письмо и вдруг вздрогнул. Протянул руку, чтобы вырвать из руки тюремщика письмо. Но старший надзиратель быстро отдернул руку с письмом.

147. Хозе сильно взволнован. Он тяжело дышит. Впился взглядом в письмо Клеманс. Готов броситься на старшего надзирателя.

148. Надзиратель выдержал паузу и затем бросил ему письмо: «Читай».

149. Хозе схватил письмо и, отвернувшись в сторону, читает письмо Клеманс.

150. Старший надзиратель поглядывает на него.

151. Хозе прочитал письмо, стоит неподвижно, не поднимая головы, скованный сильным волнением.

152. Старший надзиратель спрашивает:

- НУ, ПОЙДЕШЬ, ЧТО ЛИ, НА ВОЛЮ?

153. Хозе встрепенулся, с ненавистью взглянул на надзирателя и резко ответил:  
-НЕТ!

154. Повернулся и пошел.

155. Но у самой двери он вдруг остановился, не имея сил уйти.

156. Хозе Реаль у двери. Подошел старший. Спросил его:

- ИДЕШЬ ИЛИ НЕТ?

157. Реаль еле заметно кивнул головой и глухо ответил:

- ДА... ИДУ...

158. Старший надзиратель бросил строгий взгляд на конвоира, который, показалось ему, расчувствовался от этой сцены, отошел от Хозе.

159. Старший надзиратель подошел к своему столу, приготовил бумагу и чернила, держит в руке перо, говорит:

- САДИСЬ... НАПИШИ ДОМОЙ... ПРЕДУПРЕДИ.

160. Хозе обернулся, хотел двинуться к столу. Но потом остановился в нерешительности.

161. И вдруг улыбнулся какой-то далекой от всего окружающего улыбкой. Говорит будто сам с собою:

- НЕТ, НЕ НАДО... Я ЛУЧШЕ ПРИДУ НЕОЖИДААННО, СЯДУ НА СВОЕ МЕСТО ЗА СТОЛОМ... И СКАЖУ: А ВОТ И Я... ПРОГОЛОДАЛСЯ ЖЕ Я СЕГОДНЯ.

161-а. И мрачная комната (с точки зрения Хозе) стала вся как будто светлее, а фигура надзирателя туманной и неясной.

162. Хозе, словно ища сочувствия, обернулся к конвойному.

163. Конвойный неловко улыбнулся, но сейчас же спохватился и выпрямился.

164. Хозе повернулся, пошел к двери. Вдруг остановился. Овладел собой. Обернулся. Не глядя ни на кого, говорит:

- ИХ МОЖЕТ НЕ БЫТЬ ДОМА... Я ЛУЧШЕ ИМ НАПИШУ...

165. Подходит к столу. Садится, сдерживая нервную дрожь пальцев, поправляет белый листок бумаги на столе. Берет ручку, погружает перо в чернильницу.

165-а. Подносит перо к бумаге. Рука его дрожит. С пера капнула на бумагу большая чернильная капля. Хозе схватил пресс-папье и размазал каплю в большую черную кляксу.

166. Хозе нервничает под взглядами наблюдающих за ним людей. Старается взять себя в руки. Просит еще бумаги. Надзиратель положил перед ним другой лист. Хозе обмакнул перо в чернила и, встряхнув его, начал писать.

167. Рука Хозе пишет на листке бумаги: «Дорогая Кле-манс...» (*В диафрагму.*)

Часть третья **IX ЭПИЗОД**

*72-м инцидент*

168. Родное селение Хозе.

169. Домик Реалей. На крыльцо вышла Клеманс.

170. По улице селения проходит с группой рабочих Сан-тандер — отец молодого, погибшего в тюрьме. У крыльца домика Реалей Сантандер задержался. Его товарищи прошли дальше. Сантандер поздоровался с Клеманс.

- ДОБРЫЙ ВЕЧЕР, КЛЕМАНС.

171. Клеманс отвечает:

- ДОБРЫЙ ВЕЧЕР, САНТАНДЕР. НЕТ ЛИ ВЕСТЕЙ ОТ СЫНА?

172. Сантандер печально покачал головой: нет.

173. К крыльцу подошел молодой рабочий Мишель, муж дочери Клеманс — Саравии. Мишель поздоровался с Сантандером. Поднялся на крыльцо, прошел в дом; Клеманс простилась с Сантандером, сказав ему несколько дружеских, ободряющих слов, и ушла в дом вслед за Мишелем. Сантандер присоединился к проходящим мимо рабочим, идет с ними.

*13-й инцидент*

174. Комната в доме Реалей. Мишель умывается и переодевается после работы

175. Саравия — молодая мать — только что кончила кормить ребенка, укладывает его. Подошел Мишель. Хочет пощекотать ребенка. Саравия не позволяет и шут-' ливо, но

сильно бьет его по руке.

176. Клеманс ставит на стол дымящуюся миску супа (приборов на столе четыре). Кричит:

- САРАВИЯ! МИШЕЛЬ!..

177. Ребенок уже уложен. Мишель с Саравией идут к столу.

178. Клеманс уже сидит за столом. К столу подходят Саравия и Мишель. Садятся на свои места за столом. Один прибор лишний.

179. Незанятый прибор на столе. Это прибор, который всегда ставится отсутствующему Хозе, о чем уже известно из письма Клеманс.

180. Обедают.

181. Открытое окно из комнаты на улицу. С улицы заглядывает в него почтальон, окликает хозяев.

182. За столом оборачиваются к окну. Мишель встает, подходит к окну, принимает письмо от почтальона. Возвращается к столу, на ходу читая адрес на конверте с письмом. Передает письмо Клеманс. Садится на свое место.

183. Клеманс смотрит на конверт, узнает почерк, и руки ее дрожат.

- ОТ ХОЗЕ... ОТ ОТЦА...

184. Волнуясь, Клеманс распечатывает письмо. Она ждет дурных вестей. И друг волнение ее сменяется радостью

- ХОЗЕ ПРИЕДЕТ ЧЕРЕЗ НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ.

185. Саравия почти вырвала у матери письмо. Прочла. Сказала печально:

- ТОЛЬКО НА ОДИН ДЕНЬ. 186. Клеманс прерывает ее:

- ХОТЯ БЫ НА ОДИН ЧАС... МЫ СТОЛЬКО РАССКАЖЕМ ДРУГ ДРУГУ... ОН УВИДИТ ТЕБЯ, ВНУ КА, МИШЕЛЯ...

187. Клеманс отбирает у Саравии письмо. Идет к календарю.

188. Клеманс у календаря. Заглядывает в письмо. Высчитывает по календарю. Оборачивается к детям:

- ЧЕРЕЗ ТРИ ДНЯ ОН БУДЕТ ЗДЕСЬ. 189. Саравия уговаривает мать закончить обед.

190. Но Клеманс не хочет есть. Она набрасывает на себя шаль. И поспешно уходит из дома...

191. ...выходит на крыльцо. На минутку задерживается, оглядывается в одну сторону, в другую. Затем торопливо спускается с крыльца и идет по улице селения...

*14-й инцидент* 192. ...почти бежит по улице Клеманс. Спешит поделиться своей радостью с друзьями...

193. ...задержалась у заборчика. Через заборчик сообщает соседке, что придет Хозе. Спешит дальше.

194. Навстречу идет один из товарищей Хозе. Клеманс его остановила. Сообщает ему о приезде Хозе...

195....бежит дальше.

*15-й инцидент*

196. Внутренность бара.

197. За столиком в углу — Сантандер с товарищами.

198. Сантандер, посмотрев вокруг, нет ли лишних глаз и ушей, наклонился к товарищам и тихо сказал:

- ЧЕРЕЗ ЧЕТЫРЕ ДНЯ БАСТУЕМ.

199. Товарищи подвинулись ближе к Сантандеру, внимательно его слушают...

200. Клеманс подходит к бару. Входит в бар.

201. Бар внутри. Входит Клеманс, ищет кого-то взглядом. Увидела.

202. За столиком в компании товарищей сидит Сантандер.

203. Клеманс идет...

204....подходит к столику. Отзывает Сантандера. Сантандер встает, идет к ней.

205. Клеманс отводит его в сторону. Садятся за свободный столик.
206. Клеманс говорит Сантандеру о приезде Хозе, передает ему письмо.
207. Сантандер надевает очки, читает письмо Хозе.
208. Клеманс смотрит на него с выражением страстной надежды.
209. Сантандер прочел письмо. Смотрит на Клеманс. Она схватила его за рукав и потянулась к нему:
- А НЕЛЬЗЯ ЛИ БУДЕТ ЕГО СПАСТИ... СПРЯТАТЬ?..
210. Сантандер не смотрит на нее, молчит.
211. Лицо Клеманс. Она готова верить в самые чудесные и фантастические возможности спасения.
212. Сантандер задумчиво, точно отвечая на свои сомнения, говорит ей:
- ЕСЛИ ОН НЕ ЗАХОЧЕТ ВЕРНУТЬСЯ... ОН БУДЕТ УБИТ.
213. На лице Клеманс отчаяние. Сантандер успокаивает ее:
- НАДО ПОДУМАТЬ...
214. Клеманс встает, прощается с Сантандером. Уходит.
215. Сантандер возвращается к своим товарищам, садится. Товарищи вопросительно на него смотрят.
216. Сантандер говорит негромко:
- ХОЗЕ РЕАЛЬ...
217. Товарищи с беспокойством смотрят на него.
218. Сантандер продолжает:
- БУДЕТ ЗДЕСЬ ЧЕРЕЗ ТРИ ДНЯ... НАКАНУНЕ СТАЧКИ.
219. Неожиданное, волнующее известие... Один из наиболее экспансивных товарищей говорит:
- МЫ ДОЛЖНЫ ЕГО СПАСТИ... ОН ДОЛЖЕН БЫТЬ С НАМИ В ЭТИ ДНИ... Я ПРЕДЛАГАЮ...
220. Сантандер остановил его рукой, сказал:
- Я ПРЕДЛАГАЮ...
221. К Сантандеру наклонились, потянулись лица его товарищей. *(В диафрагму.)*
- X ЭПИЗОД**
- 16-й инцидент*
222. *(Из диафрагмы.)* Текст телеграммы в местное полицейское бюро: «Такого-то числа прибудет в отпуск на сутки заключенный Хозе Реаль. Примите меры к предупреждению возможных волнений и окажите содействие сопровождающему его агенту».
223. Начальник полицейского бюро читает предписание, ворчит:
- У НАС И ТАК ДЕЛА ПО ГОРЛО... ЛЮДЕЙ НЕ ХВАТАЕТ.
224. Отдает распоряжение подчиненному, знакомя его с предписанием.
- XI ЭПИЗОД**
- 17-й инцидент*
225. В канцелярии тюрьмы. Против старшего надзирателя сидит полицейский инспектор и с невозмутимым видом слушает.
226. Старший надзиратель говорит:
- ПОШЛИТЕ ЛУЧШЕГО ИЗ ВАШИХ АГЕНТОВ.
227. Полицейский инспектор кивнул головой, равнодушно говорит:
- ПОНИМАЮ... Я САМ КОГДА-ТО ТРОИХ ТАКИХ СОПРОВОЖДАЛ.
228. Тревожно-вопросительная мина у старшего надзирателя.
229. Полицейский инспектор, показывая, что он целится, успокоил его:
- НИ ОДИН НЕ УБЕЖАЛ... ВСЕХ...
230. Полицейский инспектор доигрывает, затем встает.
- НАЗНАЧУ САМОГО НАДЕЖНОГО ЧЕЛОВЕКА...
231. Прощается со старшим надзирателем. Тот повторяет жест прицела. Полицейский инспектор кивает головой: вот именно. Уходит. Старший надзиратель про-

вожает его до двери. Возвращается успокоенный: ну, теперь, кажется, все предусмотрено...

## **XII ЭПИЗОД**

### *18-й инцидент*

232. Хозе в своей камере. Считает секунды, минуты, часы, оставшиеся до выхода на свободу.

233. Помещение с камерами-клетками. По второму ярусу проходит надзиратель.

234. Останавливается у камеры Хозе. Смотрит.

235. Хозе не видит и не слышит его. Он продолжает отсчитывать секунды.

236. Ключ поворачивается в замке двери-решетки.

237. Хозе услышал. Смотрит. Возвращается к действительности. Нерешительно идет к выходу из камеры.

238. Дверь-решетка открывается. Из своей камеры выходит Хозе. Останавливается. Отрывисто спрашивает у надзирателя: который час? Тот показывает ему время на своих часах. Хозе говорит:

- ЗНАЧИТ, Я НЕВЕРНО СЧИТАЛ...

239. Идет. За ним идет надзиратель.

240. (*С движения аппарата.*) Хозе идет мимо дверей-решеток. Клетки ожили. Заключенные подошли к решеткам. Вся тюрьма провожает Хозе.

241. Один шлет ему пожелания из-за решетки:

- СЧАСТЛИВОГО ПУТИ, ХОЗЕ.

242. Другой тоскливо и мечтательно смотрит ему вслед.

243. Третий — старик — предостерегает:

- БЕРЕГИСЬ, ХОЗЕ, ЕЩЕ НИКТО НЕ ВОЗВРАЩАЛСЯ ОБРАТНО.

244. Хозе спускается вниз по лестнице...

245. ...Хозе внизу, шлет рукой привет товарищам по заключению.

246. Клетки-камеры в три яруса. Заключенные отвечают на прощальный привет Хозе.

247. В дальнем плане — открывается дверь из помещения с камерами, пропускает Хозе и надзирателя и закрывается.

## **XIII ЭПИЗОД**

### *19-м инцидент*

248. Поднимается наружная решетка ворот тюрьмы. За нею стоит в ожидании — пока она поднимется — Хозе, переодетый в свое платье.

249. Решетка поднялась. Хозе делает несколько шагов. Выходит из тюрьмы. Останавливается. За ним опускается решетка.

250. Хозе стоит один на фоне тюрьмы. Он поднял лицо к солнцу, и солнце ослепило его. Он заморгал ресницами... Он оглянулся вокруг, и простор ему показался страшен. Он инстинктивно оглянулся назад.

251. За ним решетка — ворота тюрьмы. Через решетку виден тюремный сторож, который смотрит на Хозе.

252. Хозе быстро отвернулся от тюрьмы и, не оборачиваясь назад, пошел.

253. Стена тюрьмы. В кадр вошла тень человека.

254. Хозе остановился.

255. Остановилась тень.

256. Хозе пошел опять.

257. Тень опять двинулась.

258. Площадь перед тюрьмой. Хозе переходит улицу. Теряется перед проезжающими автомобилями. Наконец, переходит тротуар.

### *20-й инцидент*

259. Хозе на тротуаре. Сделал несколько шагов. Вдруг на него наезжает детский обруч. Хозе, не соображая, что он делает, подхватывает его рукой, смотрит.

260. Стоит мальчишка с палочкой-погонялочкой и с испугом смотрит на человека, овладевшего его обручем.
261. Хозе с обручем.
262. Мальчик испуганно смотрит на Хозе.
263. Хозе улыбается, хочет покатить обруч к мальчику.
264. Тень человека на стене.
255. Хозе вдруг почувствовал, что кто-то на него сзади смотрит. Оглянулся.
266. Стоит мрачная личность и тупо наблюдает за ним.
267. Хозе еще раз оглянулся и пошел, забыв про обруч, который у него в руке. Мальчик уцепился за обруч, Хозе растерянно улыбнулся мальчику и выпустил из руки обруч. Уходит.
268. Мрачная личность следует за Хозе.
269. Хозе ускоряет шаг.
270. Но мрачная личность не собирается догонять Хозе. Она доходит до парикмахерской или магазина, смотрит на вывеску и спокойно идет в дверь.
271. Хозе оборачивается, видит...
272. ...мрачная личность исчезает в двери...
273. Хозе продолжает свой путь. *(Затемнение.)*

Часть четвертая

#### **XIV ЭПИЗОД**

*21-й инцидент*

274. Поезд, идущий полным ходом.
275. Внутренность вагона. Пассажиров немного.
276. Хозе у открытого окна. Ветер бьет ему в лицо. Хозе с наслаждением подставляет лицо ветру.
277. Пассажиры в вагоне.
278. Хозе смотрит.
- 279-282. Лица пассажиров, которые кажутся Хозе похожими на сыщиков.
283. Ноги пятого пассажира. Пятый пассажир, очевидно, не знает, как их удобнее разместить на лавке, то подгибает, то вытягивает.
284. Хозе отвернулся, смотрит в окно.
285. Пейзаж из окна идущего поезда (в затемнение).

#### **XV ЭПИЗОД**

*22-й инцидент*

286. Родное селение Хозе ночью. Домик Реалей снаружи. В окнах свет. Мелькают фигуры.
287. Клеманс наполняет дом суетой. Сама накрывает стол...
288. ...ставит на стол четыре прибора. Возле прибора Хозе кладет его старую трубку и кiset...
289. Трубка и кiset возле прибора Хозе.
290. Саравия гладит платье для Клеманс.
291. Клеманс посылает Мишеля:  
- ПОЙДИ К СОСЕДУ... ПУСТЬ ЗАПРЯГАЕТ...
292. Мишель идет...
- 293....Мишель выходит из дому. Обращает внимание на две подозрительные фигуры возле дома (агенты из местного бюро). Проходит мимо них.
294. Дом соседа. Мишель стучит в окно. Мелькнуло лицо соседа из-за занавески. Сосед кивнул головой и опустил занавеску...
- 295....сосед вышел из дому, со сна зевает. Идет. Мишель идет за ним.
296. У конюшни сосед запрягает лошадь в кабриолет. Мишель ему помогает.
297. В доме Реалей. Клеманс одевается. Надевает платье, которое гладила Саравия.
298. Платье узко для Клеманс. Юбка не сходится.

299. Клеманс искренне огорчена:

- Я НЕ ХОЧУ, ЧТОБЫ ХОЗЕ УВИДЕЛ, ЧТО ТАКОЕ ВЫПАВШИЕ ИЗ ЖИЗНИ ДЕСЯТЬ ЛЕТ... В ЭТОМ ПЛАТЬЕ ОН МЕНЯ ВИДЕЛ В ПОСЛЕДНИЙ РАЗ...

300. Клеманс старается втянуть в себя полноту, стать тоньше, улыбается в зеркало какой-то смущенной, неловкой, деланной улыбкой.

-Я БЫ ХОТЕЛА ПРИДАТЬ ЕМУ БОДРОСТИ МОИМ ВИДОМ...

301. Но платье все-таки не сходится. Саравия говорит:

- Я ЕГО РАЗОШЬЮ, МАМА... СОВСЕМ НЕМНОЖКО...

302....подпарывает на матери юбку...

303. В комнату входит Мишель, сообщает, что лошадь готова. Торопит. Показывает на часы.

304. Клеманс еще не готова, она торопит Саравию. Саравия приносит платье, помогает матери одеться.

305. Мишель у окна. Делает страшную рожу сыщику, заглянувшему окно. Сыщик исчезает.

306. У домика стоит коляска, ждет. На козлах сидит сосед. Подходит полицейский агент, которого только что испугнул Мишель, осматривает кузов коляски. Сосед, увидев агента, дернул лошадь, коляска пошла назад, прямо на агента, он испуганно отскочил.

307. Из домика — целое шествие: Клеманс, за ней Саравия с ребенком, за ними Мишель.

308. Клеманс усаживает в коляску Саравию. Садится сама. Мишель садится за кучера. Сосед дает последние указания Мишелю относительно лошади. Снимает шляпу. Коляска трогается.

309. Коляска удаляется по улице. Два агента из бюро провожают ее глазами. Оглядываются. Один из них делает кому-то знак. Мимо них на велосипедах вслед за коляской проезжают другие два агента.

310. Колеса велосипедов. Ноги агентов усиленно работают.

## **XVI ЭПИЗОД**

### *23-й инцидент*

311. Колеса поезда по рельсам.

312. Внутренность вагона. Хозе мучается от желания заснуть, борется со сном.

313. Соседка, молодая здоровая женщина, поглядывает на него.

314. Вдруг он откинулся на спинку дивана и сразу поддался дремоте. Встрепенулся. Говорит соседке:

- НЕ ДАВАЙТЕ МНЕ ЗАСНУТЬ... МНЕ НУЖНО ВЫХОДИТЬ НА СЛЕДУЮЩЕЙ СТАНЦИИ...

315. Соседка улыбнулась:

- Я ВАС РАЗБУЖУ...

316. Хозе не может превозмочь сон. Заснул, упал головой на плечо соседки. Она не шевелится, чтобы его не разбудить.

317. Бегут по рельсам колеса поезда.

318. Внутри вагона. Мерно сотрясается вагон. Все пассажиры дремлют.

319. Спит Хозе на плече соседки... и засыпает она сама...

320-323. Спят пассажиры.

324. Спят Хозе и его соседка.

325. В окне вагона мелькнули станционные постройки.

326. Стоп. Поезд остановился. От толчка просыпается часть пассажиров. Некоторые встают, забирают вещи и выходят из вагона.

327. Хозе и его соседка спят.

## **XVII ЭПИЗОД**

### *24-й инцидент*

328. К станции мчится коляска (опаздывает к приходу поезда). С точки зрения

приближающейся к станции коляски видно, как отходит от станции поезд.

329. Коляска остановилась. Клеманс поспешно выскакивает из коляски. Бежит к выходу из помещения станции...

330. ...Клеманс осматривает немногочисленных пассажиров, выходящих со станции с вещами.

331. Агенты из бюро тоже ищут Хозе, наблюдая за Клеманс.

332. Среди пассажиров нет Хозе. Клеманс поспешно идет в помещение станции.

333. Клеманс на перроне. Ей кажется, что идет Хозе. Нет. Она ошиблась. Это не Хозе... Хозе нет...

334. Хозе в вагоне спит.

335. Клеманс в помещении станции столкнулась с Сарави-ей.

- НЕ ПРИЕХАЛ... БУДЕТ ЕЩЕ ДВА ПОЕЗДА...

336. Саравия устраивает с помощью Клеманс ребенка на диване в помещении станции.

337. Около станции. Стоит коляска. Подошла Клеманс, сообщила Мишелю их решение — остаться ждать.

338. Мишель задал лошади корм. Полез в коляску и с удобством расположился в ней.

339. Саравия и Клеманс на лавке станции возле ребенка.

340. Агенты из полицейского бюро расположились возле своих велосипедов.

## **XVIII ЭПИЗОД**

### *25-й инцидент*

341. Внутренность вагона. Хозе проснулся. Увидел спящую соседку. Испугался. Хозе спрашивает у соседей про свою станцию.

342. Кто-то отвечает:

- ПРОЕХАЛИ.

343. Проснулась соседка. Узнала. Жалеет. Хозе говорит ей, заглянув в окно:

- СЕЙЧАС БУДЕМ ПРОЕЗЖАТЬ ШОССЕ, ВЕДУЩЕЕ К НАШЕМУ СЕЛЕНИЮ...

344. Хозе уходит поспешно из вагона.

345. Ноги пятого пассажира задвигались и он тоже вскочил.

### *26-й инцидент*

346. Насыпь. Рельсы. Быстро мелькают колеса поезда по рельсам. С поезда спрыгнул Хозе. Покатился по насыпи.

347. С поезда спрыгнул полицейский агент. Тоже покатился по насыпи.

348. Агент поднимается с земли, оглядывается в сторону Хозе. Вынул из кармана револьвер.

349. Но Хозе не думает бежать. Он спокойно поднимает свою шляпу, встряхивает ее и, держа ее в руках, идет.

350. Агент спрятал револьвер. Идет за Хозе.

351. Хозе вышел на дорогу. Впереди длинная дорога. Хозе смотрит на родные места.

352. Лицо Хозе. Он опьянен воздухом, просторами, раскрывшимися перед ним.

353. Агент наблюдает за Хозе. Он видит, что Хозе идет. Он следует за ним. Видно, как Хозе ускоряет шаг. Агент тоже ускоряет шаг. Хозе бежит. Агент выхватывает из кармана револьвер. Бежит за Хозе.

354. Хозе бежит.

355. Агент останавливается. Положил правую руку на локтевую часть левой для прицела, целится в Хозе. Вдруг чья-то бесцеремонная рука тяжело легла на руку агента с револьвером и опустила ее. Агент обернулся.

356. Человек с ружьем (охотник) говорит:

- ОХОТА НА ЛЮДЕЙ ЗДЕСЬ ВОСПРЕЩЕНА.

357. Агент отогнул ворот пиджака, показал полицейский значок. Человек с ружьем сказал: «А, ну это другое дело». Агент прицелился в Хозе.

358. Над головой Хозе летит птица.
359. Агент выстрелил. Но в момент выстрела охотник подтолкнул будто нечаянно его руку.
360. К ногам Хозе упала птица. Он испуганно оглянулся и увидел...
361. Агент и охотник. Агент злится. Охотник насмешливо смотрит на него и иронически поздравляет:  
- БЛЕСТЯЩИЙ ВЫСТРЕЛ!
362. Агент, злобно взглянув на него, идет.
363. Уходит вдаль Хозе. За ним — от аппарата — следует агент.
- Часть пятая **XIX ЭПИЗОД**
- 27-м инцидент*
364. Мимо небольших домиков, похожих на его родной домик, по улице соседнего поселения идет Хозе.
365. И агент, как тень, следует за ним.
366. Идет Хозе.  
- ДА НИКАК ЭТО ХОЗЕ РЕАЛЬ?
367. Со своего балкона приветствует его старый знакомый Ранжель.
368. Хозе идет навстречу Ранжелю. Старые друзья обнялись.
369. Ранжель приглашает Хозе:  
- ЗАЙДИ К НАМ, ВЫПЬЕМ ПО СТАКАНУ ВИНА.
370. Хозе не может.  
- Я СПЕШУ ДОМОЙ... СЕГОДНЯ ВЕЧЕРОМ В СЕМЬ ЧАСОВ Я ДОЛЖЕН ОТПРАВЛЯТЬСЯ ОБРАТНО.
371. Но Ранжель не может его так отпустить, кликнул свою жену.
372. Она вышла из дома с бутылкой вина и двумя стаканами. Здравается с Хозе.
373. Ранжель наливает вино в стаканы и один из них протягивает Хозе.
374. Хозе берет стакан. Желает здоровья и успеха Ранжелю. Отпивает глоток и выпивает весь стакан.
375. Ранжель наливает ему второй стакан.
376. Агент стоит в отдалении и терпеливо ждет. Жует с безразличным видом листик, сорванный с дерева.
377. Хозе выпивает второй стакан. Смотрит на жену Ранжеля.
378. Жена Ранжеля.
379. Хозе улыбнулся ей... и вдруг... у него закружилась голова, и стакан выпал из руки на землю. Хозе наклонился за ним и покачнулся. Ранжель его поддержал.
380. Хозе выпрямился. На лице его отчаяние.  
- Я ОПЬЯНЕЛ ОТ ДВУХ СТАКАНОВ, ДАВНО НЕ ПИЛ ВИНА.
381. Ранжель успокаивает его:  
- ЭТО ОЧЕНЬ СЛАБОЕ ВИНО.
382. Отчаяние на лице Хозе. Он томится.  
- КАК Я ДОЙДУ?
383. Ранжель его успокаивает. Хозе сам протягивает стакан:  
- МОЖЕТ БЫТЬ, ЭТО ПРИДАСТ МНЕ СИЛЫ...
384. Ранжель наливает ему третий стакан.
385. Хозе выпивает. Отдает стакан. Спешит... Простился с Ранжелем и его женой...
- 386....идет, стараясь идти твердо...
387. Агент следует за ним.
388. Идти прямо становится все труднее. Он делает неожиданный зигзаг в сторону. Останавливается.
389. Его лицо. Он в полном отчаянии.
390. Опять двинулся с места. Идет.
391. За ним следует невозмутимый агент.

392. Дорога в открытом поле. По дороге, все время сбиваясь на нетвердую походку, идет Хозе. На расстоянии за ним следует агент.

393. Солнцепек. Отдыхает стадо в поле.

394. Хозе идет, лицо его влажно от пота. Он все больше слабеет от жары, усталости и выпитого вина.

## **XX ЭПИЗОД**

### *28-й инцидент*

395. Дошел до перекрестка дорог. Две дороги сливаются в одну, ведущую в его селение.

396. Вдали видно селение.

397. Хозе замахал шляпой родному селению. Но уже из последних сил. Рука со шляпой бессильно упала. Он потянулся в сторону от дороги...

398....и прилег в высокую траву отдохнуть. Сон охватывает его. Он борется со сном. Он полулежит, откинув голову назад.

### *29-й инцидент*

399. Его усталое лицо. Медленно закрываются тяжелые веки. Пауза. Вдруг... глаза его быстро открываются.

400. Хозе быстро меняет положение.

401. Призрачной кажется дорога к селению и коляска, в которой едет Клеманс. Коляска мчится по направлению к селению.

402. Хозе торопливо поднимается из травы...

403....бежит на дорогу. Кричит вслед коляске... Коляска удаляется от него. Он бежит за коляской...

404....он тяжело бежит за ней, из последних сил, словно тяжелые гири привязаны к ногам...

405. И вдруг коляска совсем близко. Она стоит и его ждет.

406. Он добежал до коляски.

407. Из коляски выходит Клеманс, такая же, какой он видел ее в последний раз, и в том же самом, хорошо знакомом ему платье.

408. Хозе смотрит на Клеманс.

409. Клеманс.

410. Клеманс рядом с ним в коляске, которая увозит их домой.

411. Клеманс рядом с ним дома. Он сидит на своем месте за столом и говорит, как когда-то, набивая свою старую трубку:

- А ВОТ И Я... ПРОГОЛОДАЛСЯ ЖЕ Я СЕГОДНЯ.

412. И Клеманс, улыбаясь, протягивает ему тарелку с супом. Он ест.

413. Постель. Он лежит в своей постели. И Клеманс желает ему хорошо поспать. Он закрывает глаза.

414. *(Наплывом.)* Спит Хозе в поле, в высокой траве (все, что было, приснилось ему).

415. К спящему Хозе подошел агент. Смотрит на него. Посмотрел на часы.

416. На часах 11 часов.

417. Агент спокойно отошел.

418. Агент расположился на траве, поодаль от спящего Хозе, и плетет гирлянду из полевых цветов.

## **XXI ЭПИЗОД**

### *30-й инцидент*

419. Перед домиком Реалей стоит коляска. Подошел Сан-тандер с несколькими товарищами.

420. Из дома вышла Клеманс, обратилась к Сантандеру в отчаянии:

- ОН НЕ ПРИЕХАЛ...

421. Сантандер нахмурился. И нахмурились его товарищи.

422. Два агента из бюро в стороне наблюдают эту сцену.

423. Клеманс схватила Сантандера за руку:

- А ЧТО, ЕСЛИ ОН УЖЕ... УБИТ.

424. Сантандер старается ее успокоить. Но Клеманс уже плохо владеет собою. Она томится, не находит себе места, не знает что делать.

425. Сосед уводит свою лошадь и коляску.

426. Клеманс увидела, бросилась к нему.

427. Остановила соседа, говорит ему:

- ДАЙТЕ МНЕ ЕЩЕ ВАШУ ЛОШАДЬ. Я ПОЕДУ ОПЯТЬ.

428. Сосед сумрачно молчит. Лошадь и так проездила целую ночь. Подошел Сантандер, сказал ему несколько слов, уговорил его. Клеманс ищет глазами Саравию и Мишеля.

429. На крыльце. Мишель отговаривает Саравию ехать. Нужно подумать о ребенке. Подошла Клеманс. Вид у нее полупомешанный.

430. Говорит Саравии:

- САРАВИЯ, ЕДЕМ ОПЯТЬ... ВЕДЬ НИКОГДА... НИКОГДА БОЛЬШЕ ЕГО НЕ УВИДИМ...

431. Мишель пробует успокоить Клеманс, отговорить ее от бесполезной поездки. Она резко ему отвечает:

- ВЫ МОЖЕТЕ ОСТАВАТЬСЯ. ВЫ НЕ ЗНАЛИ ЕГО.

432. Саравия строго взглянула на Мишеля и сказала:

- Я ПОЕДУ С ТОБОЙ, МАМА!

433. Клеманс тащит за собой Саравию. Мишель идет за ними.

434. Саравия передает ребенка Сантандеру, просит позаботиться о нем.

435. Усаживаются в коляску. Коляска трогается с места.

436. Сантандер стоит с ребенком на руках.

437. Два агента из бюро. Выразительно переглянулись. Один сделал жест: на Хозе Реале можно поставить крест. Другой в знак согласия кивает головой. Неторопливой походкой освободившихся от официальных обязанностей людей они пошли.

*31-й инцидент*

438. У дороги, в высокой траве, спит Хозе непробудным сном.

439. Сопровождающий его агент сплел уже длинную гирлянду из цветов. Смотрит.

440. Быстро проезжает по другой дороге коляска.

441. Агент продолжает свое идиллическое занятие. '

## **XXII ЭПИЗОД**

*32-й инцидент*

442. Бар.

443. Агенты из местного полицейского бюро, которые дежурили у домика Реалей, у стойки подкрепляют свои силы. Не торопятся, очевидно уверены, что сегодня им работать не придется. Поглядывают в сторону.

444. У столика Сантандер и товарищи.

445. Сантандер говорит:

- С ХОЗЕ ЧТО-ТО СЛУЧИЛОСЬ...

446. Товарищи озабочены сообщением.

447. Агенты у стойки пьют. Один из них подмигнул в сторону Сантандера и его товарищей: напрасно ждали, сорвалось! Не приедет Хозе Реаль!

Часть шестая

## **XXIII ЭПИЗОД**

*33-й инцидент*

448. У дороги в поле. Спит Хозе. Вдруг открыл глаза. Увидел...

449....склоненное к нему лицо агента. Агент внимательно смотрит на него, — умер, что ли, человек.

450. Хозе вскочил, спрашивает:

- КОТОРЫЙ ЧАС?!

451. Агент посмотрел на часы:

- ПЯТЬ ЧАСОВ.

452. Хозе похолодел от ужаса. Взглянул на агента. Сделал жест рукою, как бы отстраняя его. Сказал:

- У МЕНЯ ЕСТЬ ЕЩЕ ДВА ЧАСА...

453. Хозе быстро пошел. Агент последовал за ним.

454. В поле. На том месте, где сидел агент, остались гирлянды цветов, им сплетенные.

*34-й инцидент*

455. Домик Реалей. Подошел Хозе.

456. Взошел на крыльцо и постучал в запертую дверь. Ответа нет. Хозе стучит еще и отчаянно. Ответа нет.

457. Хозе заглядывает в окно. Через окно видна пустая комната.

458. Хозе с отчаянием обернулся. Агент, прохаживающийся взад и вперед около дома, в этот момент как раз подошел к Хозе, Хозе говорит ему:

- ИХ НЕТ ДОМА.

459. Агент развел руками: ничем не могу помочь, — продолжает прогулку.

460. Хозе опять у двери. Яростно ломится в нее. Стучит. В бессилии прислоняется к двери. И вдруг увидел...

461....висит ключ под навесом.

462. Хозе потянулся за ключом, снял его с гвоздя. Идет к двери...

463....отпер дверь и вошел.

464. Агент прошел, посмотрел на дверь, только что закрывшуюся за Хозе, и зашагал дальше.

#### **XXIV ЭПИЗОД**

*35-й инцидент*

465. Тихо открылась дверь, и в комнату вошел Хозе...

466....обвел комнату взглядом. И увидел...

467....на стене знакомые старые часы с кукушкой...

468....накрытый на четыре прибора стол... Возле его прибора лежат его старый кисет и трубка.

469. Хозе прошел через комнату. Подошел к двери в другую комнату.

470. В дверях другой комнаты стоит Хозе.

471. (*С его точки зрения.*) Стоит маленькая люлька. Хозе подошел к ней. Прикоснулся. Люлька качнулась. Вдруг Хозе вздрогнул.

472. Бьют старые часы с кукушкой. На часах шесть часов.

473. Хозе идет...

474....входит в первую комнату, смотрит на часы, подходит к столу, садится за стол.

475. Он за своим прибором. Тронул свою трубку и кисет. Потом тихо обвел взглядом пустые стулья и приборы на столе и тихо сказал:

- А ВОТ И Я... ПРОГОЛОДАЛСЯ ЖЕ Я СЕГОДНЯ...

476. И испугался сам звука своего голоса в пустой комнате... Посмотрел вокруг себя с жалким лицом, словно надеясь увидеть кого-нибудь... Взял себя в руки... Встряхнулся... Набил трубку, закурил...

#### **XXV ЭПИЗОД**

*36-й инцидент*

477. По дороге медленным шагом возвращается коляска.

478. В коляске обессиленная от волнения Клеманс, огорченная Саравия.

479. Коляску обгоняют велосипеды, на которых возвращаются агенты из бюро, бывшие на станции.

#### **XXVI ЭПИЗОД**

### *37-й инцидент*

480. В домике Реалей Хозе тихо бродит по комнате и нежно притрагивается к вещам.  
481. Хозе взял в руки свою глиняную кружку. И вдруг вздрогнул и выронил кружку.  
481-а. Кружка упала на пол и разбилась.  
482. Часы пробили половину седьмого.  
483. Хозе посмотрел на часы, быстро идет к окну.  
484. Хозе у окна. С улицы смотрит в окно полицейский агент. Хозе распахнул окно.  
485. Хозе говорит из окна агенту:  
- У МЕНЯ ЕСТЬ ЕЩЕ ПОЛЧАСА...  
486. Агент спокойно отвечает:  
- ДАЖЕ СОРОК МИНУТ. ВАШИ ЧАСЫ СПЕШАТ.  
487. Хозе закрыл окно. И вдруг обернулся к двери.  
488. Дверь открывается.  
489. Пауза. Хозе сделал шаг к двери.  
490. Дверь открылась... Вошел Сантандер... Увидал Хозе.  
- ХОЗЕ! НАКОНЕЦ-ТО!  
491. Сантандер обнял Хозе. Говорит ему:  
- КАК ТЫ ЗАПОЗДАЛ! ИДЕМ.  
492. Хозе не решается уходить, оглядывается на комнату. Сантандер решительно повторяет: «Идем!» Повинуясь Сантандеру, Хозе взял шляпу, последовал за Сантандером.  
493. В дверях Сантандер спрашивает Хозе:  
- В КОТОРОМ ЧАСУ ТЕБЕ ВОЗВРАЩАТЬСЯ?  
494. Хозе отвечает:  
- В СЕМЬ.  
495. Сантандер взглянул на часы, торопит Хозе. Идут к двери. Выходя из комнаты.

### *38-й инцидент*

496. Из дома вышли Сантандер и Хозе.  
497. Стоит агент. Мимо него прошли Сантандер и Хозе.  
498. Сантандер, показывая взглядом назад, спросил Хозе: агент? Хозе чуть заметным движением головы ответил: да. Сантандер и Хозе идут.  
499. Агент следует за ними.  
500. Двое молодых рабочих на улице. Мимо них проходят Сантандер и Хозе. На лицах рабочих — изумление. Сантандер сделал им знак молчать, кивнув на агента, идущего позади...  
501. И показал на пальцах: семь.  
502. Ребята поняли: пропустили мимо себя Сантандера и Хозе. Прошел мимо полицейский агент.  
503. Рабочие парни. Один говорит другому:  
- НУ, ЖИВО! Я НА ТЕЛЕФОН, А ТЫ..  
504. Второй понял, кивнул головой, разошлись в разные стороны.

### *39-й инцидент*

505. Коляска, в которой возвращается Клеманс, в виду селения.  
506. Клеманс в коляске.

### Часть седьмая

## **XXVII ЭПИЗОД**

### *40 и инцидент*

507. Бар снаружи. У входа толпятся люди. Подходят к бару Сантандер и Хозе.  
508. Вход в бар — ближе. Знакомые узнают Хозе, здороваются с ним. Но Сантандер не дает Хозе остановиться. Проводит его в бар. Сопровождающий Хозе агент проходит за ними.  
509. Внутренность бара. Вошли Сантандер и Хозе.  
510. На эстраде играет убогий джаз-банд.

511. Сантандер подводит Хозе к столику, где сидят его товарищи. Хозе приветствуют тепло, но сдержанно (чтобы не возбудить излишних подозрений полиции). Хозе отвечает на приветствия товарищей...

512....садится за столик...

513. Полицейский агент садится за другой столик, заказывает себе поесть и выпить, торопит официанта, смотря на часы бара.

*47-й инцидент*

514. Часы на стене бара. На часах без четверти семь.

515. Агент наблюдает за Хозе.

516. За столиком Хозе прибавилось народу.

517. За столик недалеко от агента село несколько человек рабочих. Наблюдают за агентом.

518. Полицейский агент начинает беспокоиться. Ищет взглядом кого-нибудь из местной агентуры. Идет к дверям бильярдной.

519. Группа игроков у бильярда. Агенты из местного полицейского бюро увлечены бильярдной игрой; полицейский агент узнает от администратора бара, что они агенты, — приглашает их следовать за собой. Они бросают игру, идут.

520. В укромном уголке бара совещание агентов.

*42-й инцидент*

521. Группа возле Хозе. Один из рабочих говорит Хозе:

- ЗАВТРА НАЧИНАЕМ СТАЧКУ...

522. Хозе слушает и смотрит на Сантандера, словно припоминая что-то

523. Сантандер.

524. Рабочий продолжает говорить Хозе про стачку...

525. Хозе взволнован, схватил его за руку:

- ТОВАРИЩИ, Я ДОЛЖЕН БЫТЬ С ВАМИ СЕЙЧАС!

526. И вдруг вспомнил... Обратился к Сантандеру.

- САНТАНДЕР... Я ПЛОХО ВЛАДЕЮ ПАМЯТЬЮ...

527. Сантандер смотрит на Хозе.

528. Хозе говорит:

- ТВОЙ МАЛЬЧИК УБИТ...

529. Дрогнуло лицо Сантандера. Он сидит, ни на кого не глядя, переживая трагическое известие.

530. Умолкли все за столом.

531. Беснуется джаз-банд на эстраде.

532. Торжественное молчание в группе около Сантандера и Хозе.

533. Перед Хозе официант поставил заказанную для него еду... Сантандер выпрямился... Обратился к Хозе:

- ЕШЬ... ТЕБЕ НУЖНО ВОССТАНОВИТЬ СВОИ СИЛЫ...

534. Сантандер встал, отходит от стола. Хозе жадно ест. Он голоден.

*43-й инцидент*

535. Сантандер в группе рабочих, расположившихся недалеко от столика агента. Смотрят...

536. Агент, сопровождающий Хозе, и местные агенты у телефонной будки. Собираются говорить по телефону.

537. Сантандер наблюдает за агентами. Оглядывается на дверь бара, словно ждет кого-то.

*44-й инцидент*

538. Хозе кончил есть, осматривает зал.

539. (*Панорамой.*) Зал с его точки зрения.

540. Входит в бар женщина.

541. Хозе заметил, вглядывается...

542. Хозе бросается к вошедшей женщине...

543....Хозе возле женщины; схватил ее за руку:

- КЛЕМАНС!

544. Женщина посмотрела на него и, отнимая у него свою руку, сказала презрительно:

- НАЛИЗАЛСЯ. МИЛАШКА.

*45-й инцидент*

545. На часах бара без пяти минут 7 часов.

546. В дверях бара появляется большая группа рабочих.

547. Сантандер увидел...

548. Увидел и полицейский агент, забеспокоился...

549. Полицейский агент у телефона:

- ПОЛИЦЕЙСКОЕ БЮРО.

550. В полицейском бюро. Начальник у телефона.

551. И вдруг телефон перестал действовать. Полицейский агент нервничает, стучит по рычажку аппарата. Станция не отвечает. Агент посылает местного агента за помощью. Тот поспешно скрывается.

*46-й инцидент*

552. Сантандер видит... Отдает распоряжение. Три человека из группы идут из бара вслед за агентом.

553. По улице идет агент, посланный за подмогой. Его нагоняют трое рабочих, посланных Сантандером. Неравная борьба, причем агенту все-таки удается отбиться и убежать.

*47-й инцидент*

554. В баре Сантандер говорит Хозе:

- МЫ РЕШИЛИ ТЕБЯ...

555. Сантандер говорит ему об их плане.

556. Сантандер чертит пальцем на столе план местности...

## **XXVIII ЭПИЗОД**

*48й инцидент*

557. Вдруг Хозе вздрогнул.

558. Бьют часы. Они показывают ровно 7 часов.

559. Хозе глухо говорит:

- ТЕПЕРЬ УЖЕ ПОЗДНО...

560. Сантандер прерывает его:

- НЕТ... КАК РАЗ ВРЕМЯ!..

561. Сантандер встает. Говорит, обращаясь к Хозе: «Смотри!» Хозе смотрит вокруг.

562. Бар полон рабочими. Они встают из-за своих столиков, заполняют все свободное пространство в зале.

563. Из бильярдной показывается большая группа рабочих.

564. Новая большая группа рабочих появляется в дверях бара.

565. К Хозе подходят товарищи и окружают его плотным кольцом.

566. Агент выскочил из телефонной будки, увидел...

567....Хозе, окруженного товарищами.

568. Агент вынул из кармана два револьвера.

569. Лицо Хозе...

570. Агент делает знак Хозе идти...

571. Хозе смело смотрит на агента и не думает повиноваться.

572. Агент поднимает револьвер.

573. Молодой рабочий бросился защищать грудью Хозе... Целая группа людей заслонила собой Хозе.

574-576. В дверях бара показался отряд полиции... Его встретили градом бутылок,

кружек, тарелок, табуреток и т.д. 577. Агент выстрелил.

578-580. И вдруг погасло электричество. В темноте блеснули выстрелы агента. При свете выстрелов в него летят табуретки, бутылки, кружки и т.д.

581. Лицо агента при вспышке выстрела, и затем полная тьма.

## **XXIX ЭПИЗОД**

### *49-й инцидент*

582. К домику Реалей подъехала коляска. Клеманс вышла из коляски на землю. За ней Саравия.

583. На крыльце домика Реалей. К двери подходит совершенно измученная Клеманс, вдруг она обнаруживает, что дверь открыта. В страшном волнении бросается в дом... За ней быстро проходят Саравия и Мишель.

584. Клеманс в комнате. Увидела...

585....раскрытый шкаф...

586....разбитую кружку.

587. Подбежала к столу, увидела трубку, из которой курил Хозе:

- ОН ЗДЕСЬ БЫЛ!

588. Саравия и Мишель подошли к Клеманс. Она им показывает на следы пребывания здесь Хозе. Бросается от них к двери.

589. Клеманс подбегает к двери, и вдруг дверь открывается, и в дверях появляется Сантандер.

590. Клеманс схватила Сантандера за руку:

- ХОЗЕ БЫЛ ЗДЕСЬ. ГДЕ ОН?..

591. Сантандер медленно поднял на нее глаза и сказал:

- НЕ ВОЛНУЙТЕСЬ, КЛЕМАНС!

592. На мгновение ужасный вопрос на лице Клеманс!

593. Сантандер добавил:

- ОН В БЕЗОПАСНОСТИ.

594. Клеманс не выдержала, покачнувшись, Сантандер ее поддержал.

## **XXX ЭПИЗОД**

### *50-й инцидент*

595. Дорога... Идет охотник, тот самый, который помешал агенту убить Хозе. Он обвешан убитой мелкой дичью.

596. Идет агент, сильно поврежденный, весь в перевязках.

597. Встретились охотник и агент. Охотник, хвастаясь своей добычей, спрашивает:

- А КАК ВАША ОХОТА?

598. Агент не отвечает. Вид у него печальный.

599. Охотник смотрит на него и говорит:

- А... ПОНИМАЮ... ДИЧЬ...

600. И после выразительной паузы закончил:

- УЛЕТЕЛА!..

### **Характер и роль**

Образы людей (действующие лица, персонажи пьесы) называются в драматургии *характерами*.<sup>11</sup>

Из сказанного в предыдущей главе о взаимоотношении фабулы и характеров следует, что без полноценного, яркого изображения характеров не может быть значи-

---

<sup>11</sup> Некоторые молодые теоретики киноискусства *образ* противопоставляют *характеру*, тем самым отрывая форму от содержания, идею от ее конкретного воплощения. Конечно, такое противопоставление основано на сплошном недоразумении. Художественный образ *конкретен*, а *конкретность* человеческого образа и есть не что иное, как совокупность *характерных* черт, которыми художник наделяет своего героя и которые образуют то, что называется *характером*.

тельного драматического произведения. «Характер, — писал Гегель, — составляет подлинное средоточие идеального художественного изображения» («Эстетика»).

Что же такое характер и из чего складывается характеристика<sup>12</sup> человека, персонажа пьесы?

Аристотель дает следующее определение: «Характер — это то, в чем проявляется решение людей». Более развернутое и точное определение можно найти у Энгельса в известном письме его к Лассалю (по поводу трагедии «Франц фон Зикинген»). «Мне кажется, — пишет Энгельс, — что личность характеризуется не только тем, что она делает, но и тем как она это делает, и с этой стороны идейному содержанию вашей драмы не повредило бы, я думаю, если бы отдельные характеры были несколько резче разграничены и противопоставлены друг другу. Характеристика *древних* в наше время уже недостаточна, и здесь, мне кажется, вы могли бы без вреда посчитаться немножко больше со значением Шекспира в истории развития драмы» (Собр. соч. К. Маркса и Ф. Энгельса, т. XXV, с. 259).

Таким образом, при создании характера всегда важно определить: 1) *что* делает человек (чего он хочет, какие решения принимает, что осуществляет); 2) *как* он это делает (обдуманно или импульсивно, колеблясь или решительно, с увлечением или безразлично, весело или ворчливо).

В соответствии с этим *характерным поведением* или *характерным действием* следует считать такое поведение или действие, которое *отличает* данный характер от других характеров как в отношении побудительных мотивов поведения (*чего* человек хочет, к *чему* стремится, *что* побуждает его к действию), так и в отношении его средств (*как* человек ведет себя).

Создавая драматическое произведение, необходимо иметь в виду следующие самые общие и основные требования, которые можно предъявить к качеству характеристики:

1. *Характер должен быть правдоподобным, естественным, живым.* В своей «Эстетике» Гегель пишет: «Для изображения цельного характера подходит больше всего эпическая поэзия и меньше — драматическая и лирическая. *Действие* в его конфликтах и реакциях предъявляет требования, чтобы образ был ограниченным и определенным. Именно поэтому драматические герои большей частью проще, чем эпические. Определенность же получается благодаря некоему особенному пафосу (страсти), который изображается так, что мы ясно увидим в нем существенную, бросающуюся в глаза черту характера, ведущую к определенным целям, решениям и поступкам. Если, однако, ограничение доводится до того, что изображаемое лицо опустошается, превращается лишь в абстрактную форму какого-то определенного пафоса, например, любви, чести и т.п., то благодаря этому теряется всякая живость, и изображение, в котором выдвинута лишь эта сторона характера, становится, как это часто бывает у французов, скучным и холодным. Поэтому хотя в характере *одна* главная сторона и должна выступать как господствующая, однако в пределах этой определенности должна всецело сохраняться живость и полнота, так что определенному лицу оставляется возможность проявлять себя с различных сторон, ставить себя в многообразные положения и раскрывать богатство развитой в себе внутренней жизни в многообразных проявлениях».

Живой человеческий образ представляет собой единство общего и особенного

---

<sup>12</sup> Под *характеристикой* обычно понимается *описание* или *определение* человека или вообще какого-нибудь объекта путем указания его характерных черт. В литературе и драматургии термин «характеристика» чаще всего употребляется в смысле *художественного «описания»* или «определения» характера в самом художественном произведении (т.е. в процессе развертывания повествования или Действия). Поскольку в художественном произведении *характер* возникает как *результат характеристики*, эти два термина иногда употребляются как равнозначные. Выражения «бледные характеры» или «бледные характеристики» имеют один и тот же смысл.

(индивидуального), он сочетает в себе в органической слитности признаки типичные (общие у данного характера с определенной категорией людей, класса, профессии, национальности, возраста и т.д.) и признаки индивидуальные, представляющие особенность только данного характера; причем эта особенность может проявляться в своеобразном сочетании или варьировании типичных черт, в отклонении от типовой нормы, в своеобразии темперамента, индивидуальных привычек и склонностей, отличающих данный характер от других характеров. Лишенный характерных, индивидуализирующих черт, характер превращается в схему, чаще всего безликую и скучную. Не обязательно придавать характеру большое количество индивидуальных черт, — одна-две яркие черты иногда бывают вполне достаточны, чтобы придать характеру убедительность живого образа, очарование своеобразной индивидуальности.

Художественный человеческий образ есть конкретное воплощение определенной мысли (идеи) художника, его представлений о жизни и человеке, его общественных идеалов. Идея художника раскрывается в образе, через образ, но не в том смысле, что герой обязательно должен носить в себе и высказывать мысли автора, а в том, что характеристика героя, его поведение (что он делает и как он делает) должны вызывать у зрителя сочувствие или осуждение, определенное отношение к герою и его судьбе, а через это и понимание идеи образа, т.е. замысла художника. Превращенные в прямых и непосредственных глашатаев волнующих автора идей, человеческие образы теряют свою жизненную непосредственность, становятся ходульными и малоубедительными. Именно это имел в виду Маркс, когда писал Лассалю: «Я считаю *шиллеровщину*, превращение индивидов в простые рупоры духа времени, твоим крупнейшим недостатком». То, что Маркс считал серьезным недостатком шиллеровской драматургии, сплошь да рядом является губительным для драматургов, не обладающих гением Шиллера.

2. *Характер должен быть определенным и ярким.* Раскрываясь в многообразных проявлениях, характер должен обладать одной какой-то чертой, которая выступала бы наиболее ярко и активно, *определяя* линию его поведения. «Полнота характера, — пишет Гегель в «Эстетике», — должна выступать как слитая в единый субъект, а не как разбросанность, поверхностность и исключительно лишь многообразная возбудимость, как мы это видим у детей которые хватают все в руки, на короткое время заинтересовываются и начинают играть этими новыми вещами»

Уже при первом своем появлении, при первых своих действиях характер должен производить *определенное* впечатление, мы должны уловить или почувствовать, в чем его особенность, составить о нем суждение.

*Определенность* драматического характера — это прежде всего его *органическая слаженность*. В жизни рисунок характера не всегда бывает отчетливым; не всегда бывают ясны основные его линии, доминирующие его черты. В характере *изображенном* должна отчетливо выделяться *основная* характерная черта (или комплекс таких черт), которой подчиняются остальные возможные качества характера. Задача *определенного яркого изображения* облегчается в драматургии тем, что характер берется не в статике, а в движении, в действии.

3. *Характер должен быть последовательным.* Это требование вытекает из предыдущего. Определенность характера не может быть достигнута, если герой ведет себя непоследовательно, «изменяет своему характеру». Если герой был охарактеризован и вел себя до сих пор как человек, всегда владеющий собой, умеющий принимать решения, находить выход из положения, то показать его внезапно потерявшим все эти качества, растерявшимся и беспомощным в каких-то обстоятельствах только для достижения какого-либо случайного эффекта будет серьезной ошибкой. Во всяком случае, такая «измена своему характеру» всегда должна быть основательно оправдана, а не являться свидетельством забывчивости или легкомыслия драматурга. В тех случаях, когда перелом в характере входит в задачу драматурга, этот перелом должен быть подготовлен и осуществлен вполне оправданно и последовательно.

4. *Характер должен раскрываться в действии.* Трудным и ложным представляется такой метод работы, когда автор, раньше чем приступить к пьесе, пишет подробную биографию своего героя, полагая, что это самый прямой и верный путь к созданию живого образа. Это почти всегда напрасная работа. Такому автору все равно придется «вытащить» своего героя из его биографии и заставить его воочию доказать свою дееспособность в предлагаемых в пьесе обстоятельствах, без каких-либо ссылок на биографию. Драматург не пишет жизнеописаний, он изображает характеры в обстановке драматической борьбы. Драматург дает своего героя в настоящем, в действии; биография героя уже заключена в образе и сама по себе не представляет интереса, интересен результат, образ в его непосредственной данности.

Но для того чтобы характер мог полно и ярко раскрыться в действии, необходимо создать убедительные поводы для действия, полнокровные и яркие *драматические сцены*. Если автор видит свои образы полными жизни и красок, если это не анемичные схемы, то сами образы подскажут автору, как интересно и увлекательно можно построить драматическую сцену, насытить ее содержательной и впечатляющей игрой персонажей. И к этому нужно стремиться. Необходимо создавать интересные задачи для исполнителей, научиться писать роли для актеров (особенно с расчетом на определенных талантливых актеров). У нас зачастую создаются внешне нарядные монтажи из портретов, малодейственных жанровых картинок и пейзажей, — их называют «лирическими новеллами», «повестями» и т.п. Это не кинодраматургия, а подмена кинодраматургии фотомонтажом.

Кинодраматургия — это крепкий драматический сюжет, интересное и напряженное действие, характеры, увлекательно раскрывающиеся в действии.

Создавая действие и роли для актеров, необходимо иметь в виду, что так называемое интеллектуальное поведение (размышление, рассуждение, философская или политическая дискуссия) является наиболее трудным и наименее благодарным материалом для кинематографического показа, — в большей степени трудным и неблагодарным, нежели для сцены. Наиболее ярко раскрывается и воздействует характер в моменты сильного душевного Движения, эмоционального кризиса, в сценах напряженного действия и драматических столкновений. Конечно, не все действие состоит сплошь из таких сцен; в сценах экспозиционных, проходных, подготовительных, результативных мы можем обогатить наши представления о герое, углубить свое отношение к нему, свое понимание его. И все-таки только в сценах большого драматического напряжения характер испытывается и раскрывается по-настоящему и утверждает себя как характер действенный, драматический.

Ознакомившись с общими требованиями, предъявляемыми к характеру-образу, перейдем теперь к тем *конкретным методам характеристики персонажей*, которые применялись и применяются как в драматургии театра, так и в драматургии кино. Таких методов, в основном, два.

По имени двух великих драматургов прошлого один из них принято называть мольеровским, другой — шекспировским.

*Мольеровский* метод характеризуется тем, что образы людей (герои, характеры) даются сразу определившимися. Это уже сложившиеся характеры (ханжа, скупой, педант, Тартюф, Гарпагон, Манилов, Собакевич, Плюшкин, Ноздрев, типы из «Ревизора», «Горя от ума» и т.д.). Образы могут быть чрезвычайно обобщены, построены на одной преобладающей черте характера, на единичном ярком его признаке.

Вот что пишет о Мольере Густав Фрейтаг в «Технике драмы»:

«Поэт... избирает центром общество, а не внутреннюю жизнь героя: ему доставляет удовольствие противопоставлять друг другу готовых лиц, нередко лишь с поверхностным абрисом характеров... Даже там, где, как у Мольера, точное изображение характеров составляет особую задачу и где частности характеристики невольно вызывают глубокое восхищение, эти характеры (скупой, ханжа) по большей части внутренне уже

готовы: они с утомительной под конец монотонностью выступают в различных общественных отношениях; несмотря на совершенство рисунка, они будут делаться все более и более чуждым нашей сцене, потому что в них отсутствует высшая драматическая жизнь, *возникновение характера*. Нас более интересует узнать со сцены, как человек становится скупым, чем видеть, каков он, когда уже находится под властью этого порока» (журнал «Артист», № 44, 1894).

Мольеровский метод изображения характеров, разрешая задачу «могущественной стилизации» действительности (в образах отдельных людей, в сатирическом изображении общественной среды), не ставит и не разрешает задачи изображения характеров во всей их психологической сложности и становлении.

Другой метод изображения характеров — *шекспировский* - построен на раскрытии сложных человеческих образов. Противопоставляя Мольеру Шекспира, Пушкин писал:

«Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы какой-то страсти, какого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; *обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные, многочисленные характеры*.

У Мольера скупой скуп, и только у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолубив, остроумен. У Мольера лицемер волочитя за женой своего благодетеля, лицемера, спрашивает стакан воды, лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславной строгостью, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, смесью набожности и волокитства (Анжело — лицемер, потому что его гласные действия противоречат тайным страстям). Какая глубина в этом характере! Но нигде, может быть, многосторонний гений Шекспира не отразился с таким многообразием, как в *Фальстафе*, коего пороки, один с другим связанные, составляют забавную уродливую цепь, подобную древней вакханалии. Разбирая характер Фальстафа, мы видим, что главная черта его есть сластолюбие. Смолоду, вероятно, грубое дешевое волокитство было первою для него заботою, но ему уже за пятьдесят. Он растолстел, одрях, обжорство и вино взяли верх над Венерою. Кроме того, он — трус: он, проводя свою жизнь с молодыми повесами, поминутно подверженный их насмешкам и проказам, покрывает свою трусость дерзостью, уклончивой и насмешливой. Он хвастлив по привычке и по расчету; Фальстаф совсем не глуп — напротив: он имеет и некоторые привычки человека, нередко выдавшего хорошее общество. Правил нет у него никаких. Он слаб, как баба. Ему нужно крепкое испанское вино, жирный обед и деньги для своих любовниц; чтобы достать их, он готов на все, только не на явную опасность».

В своем известном письме к Лассалю — по поводу его трагедии «Франц фон Зикинген» — Маркс пишет:

«Я не нахожу, далее, характерных черт в характерах... Твой Гуттен, по-моему, уж слишком представляет одно лишь «воодушевление»: это скучно. Разве он не был в то же время умницей, отчаянным остряком, и разве ты, стало быть, не поступил с ним крайне несправедливо?»

Из этого следуют чрезвычайно важные выводы. Ценность образа (героя, характера) определяется не тем, «перерождается» в конце концов герой или нет, а прежде всего полнотою и сложностью характеристики. Содержанием произведения может быть вовсе не история роста героя, а раскрытие сложного образа, и через него раскрытие и познание сложных жизненных явлений. До сих пор еще иногда делают упреки авторам: у вас герои неизменны от начала до конца, они не «перерождаются». Такие упреки бывают справедливы в тех случаях, когда идея вещи отчетливее всего раскрывается в росте и перерождении героя. Но чаще всего такие упреки свидетельствуют о полном непонимании, что совершившееся на глазах у зрителя «перерождение» сплошь да рядом упрощает и снижает вещь, делает ее менее убедительной.

Иной смысл имеет упрек, что образ «не движется», «без движения». В этом случае имеется в виду, что образ *монотонен*, что по ходу действия характер не раскрывается с

новых и новых сторон, не обогащается новыми и новыми красками.

Таким образом, существуют две разновидности характеристики, вытекающие из шекспировского метода.

*В первой* интерес произведения может быть сосредоточен на раскрытии сложного образа, без перехода его в другое качество, без перерождения. Так сделан «Обломов». Интересно, что введенные в роман «подлежащие обстоятельства», которые должны были бы сдвинуть его с мертвой точки и заставить «переродиться», на самом деле введены для доказательства, что «перерождение» очень трудно, если не невозможно. И в этом — смысл вещи, идея, раскрытая в образе «Обломова». Методом раскрытия сложного в своих социальных опосредствованиях образа сделана пьеса М. Горького «Егор Булычов». В кино методом раскрытия сложного образа построен, например, сюжет «Иудушки Головлева» (по Салтыкову-Щедрину).

*Во второй* разновидности мы имеем героев в процессе их самоопределения, роста, становления их личности, мировоззренческого и нравственного перелома. История роста или перерождения героя является основной темой произведения. Одним из самых ярких примеров такого метода в кинодраматургии является «Мать» Н. Зархи. Основной образ этой картины — замечательный горьковский образ пролетарской матери, которой материнство, любовь к сыну перерастают в любовь к делу сына, в классовое сознание, в революционную активность. Таким же методом создан исключительно богатый содержанием образ Чапаева в картине того же названия. Тот или иной метод характеристики обычно связан с определенными жанрами, является их особенностью. Готовые несложные образы, иногда очень схематичные, построенные на одной черте, характерны для комедии положений (в особенности упрощены и стабильны образы в комедии масок в кино — образы Чаплина, Гарольда Ллойда, Бастера Ки-тона, Мойти Бэнкса, Пата и Паташона и др.), для мелодрамы (драма положений) и для авантюрной драмы. Сложные образы характеризуют реалистическую драму и реалистическую комедию нравов. Конечно, границы между Жанрами очень часто чрезвычайно условны, поэтому не только мыслимо, но и бывает на практике, что, напри-

мер, психологически сложная авантюрная драма (напомним

сложные образы «детективных» романов Достоевского) или мелодрама (драма положений), обогащая свои образы живыми реалистическими деталями, будут отличаться от строго реалистической драмы только более яркой и эффектной событийной тканью.

И последний совет. Количество персонажей в кинопьесе не должно быть чрезмерным. Один, два, три основных, ведущих столько же или немного больше вторых ролей, несколько эпизодических фигур — в зависимости от обстановки действия — таков нормальный ансамбль не перегруженной людьми и событиями кинопьесы.

### **Мимическое и вокальное поведение человека**

Драматургия театра обычно рассматривает пьесу как литературное произведение, специфическим отличием которого является диалогическая форма (действие в слове, разговоре — «логодрама»), и традиционно уделяет основное внимание изучению способов и средств словесного *действия* в драме, оставляя в тени другие, сопутствующие словесному действию и дополняющие его средства выразительного поведения.

Из этих других средств выразительного поведения прежде всего надо остановиться на *выразительном движении, мимике*, которая сопутствует словесному действию и придает ему живую выразительность и необходимые эмоциональные и смысловые оттенки, а иногда выступает самостоятельно или в замену словесного выражения. Эти мимические моменты в театральной пьесе либо отсутствуют, либо существуют в *ремарках*, очень часто скудно разработанных (предполагается, что нахождение внешнего действия к диалогу — дело исполнителей). В немой кинопьесе, где были чрезвычайно ограничены возможности передачи словесного материала, диалога (который был неслышен и передавался в коротких репликах-титрах), естественно, большое внимание

уделялось разработке мимической стороны действия, понимая под этим не пантомиму, а мимодраму<sup>13</sup> т.е. мимическую выразительность неслышного с экрана разговора или мимическую игру, не связанную с разговором. Как будет видно из дальнейшего, в звуковой кинопьесе мимическая выразительность, наряду с выразительной речью и в необходимом сочетании с нею, продолжает оставаться очень важным элементом действия.

Выразительная связная речь является преобладающим, основным, но не единственным средством *вокального* (голосового, слышимого) *поведения человека*. Не всегда и не все свои состояния, намерения, желания, чувства, отношения к людям и вещам человек выражает в связной словесной форме, в коротких или длинных предложениях-фразах. Часто его состояние выражается в произвольном вздохе, в учащенном (слышимом) дыхании, крике боли, крике ярости, крике-зове и т.д. Неожиданный всхрап засыпающего или храпение спящего человека — один из видов такого произвольного вокального поведения. Как часто свое торжество, восхищение, сомнение или неодобрение человек выражает короткими возгласами: «а», «ах», «ух», «ага», «угу», «эге», «м-да», хмыканьем и т.п., придавая различными интонациями этим односложным или немногосложным звуковым образованиям самый разнообразный смысл и оттенки. Иногда человек свистит («ищи, мол, ветра в поле»), насвистывает в задумчивости или напевает песенку, соответствующую его настроению, перебирает в задумчивости струны гитары, балалайки, клавиши пианино, гармонии. Все это — разновидности произвольного вокального (или музыкального) поведения.

Но эти средства выразительности мыслятся не только в плане произвольного (не зависящего от сознания и воли человека) поведения. Человек может притвориться, что он засыпает или спит, и сознательно, например, имитировать храп; он может использовать этот храп в целях шуточных (дружеская шутка: «скучно, заснуть можно»), но может придать ему характер оскорбительный («не хочу слушать», «надоело», «оставьте меня в покое»). Он может пользоваться сознательно всякого рода односложными или немногосложными возгласами, имитировать вздох, одышку и т.д. Насвистывание или напевание песенки может быть вполне сознательным и нарочитым вызовом, ответом, знаком того или другого отношения к собеседнику. Игра Пьера Ревалья на саксофоне (в «Парижанке» Чаплина) — это издевательское «вокальное (или точнее — музыкальное) поведение», которое в таком своем значении было бы особенно очевидно и выразительно, если бы «Парижанка» была звуковым фильмом. Применение перечисленных и аналогичных средств «вокального поведения» как в плане произвольной, непосредственной выразительности, так и сознательного, нарочитого применения этих средств действующим лицом может обогащать действие, вносить в него разнообразие, придавать «вокальному поведению» (в основе своей речевому, словесному) эмоциональную живость и очень выразительные эмоциональные оттенки. Возможна «вокальная сценка», конечно, небольшая и несложная, в которой объяснение партнеров идет на покашливаниях, немногосложных («а», «ага» «эге») вздохах, насвистывании и т.д. Возможно использование этих средств «вокального поведения» также в качестве характерной черты отдельного персонажа: человек не склонен тратить слова и не имеет привычки объясняться пространно и вразумительно, — он неопределенно мычит, отделяется

---

<sup>13</sup> В иностранной, в частности американской литературе, для обозначения «немой» игры актера в «немом» фильме обычно применяется термин *пантомима* (т.е. исполнение пьесы, РОЛИ исключительно средствами мимического выражения). В своей очень содержательной и интересной работе «Драматургия театра и кино» проф. В.М. Волькенштейн правильно указывает, что «немой» кинематограф вовсе не «немой», а только неслышный, так как люди на экране разговаривают и отнюдь не заменяют разговор условной мимикой. Поэтому для обозначения зрительно воспринимаемой игры актера он предлагает другой, более точный и удачный термин — *мимодрама*, понимаемая как Реалистическое мимическое действие.

односложными выражениями, выжать из него связную фразу стоит больших трудов. Но, конечно, злоупотреблять такими возможностями действия и характеристики не следует. Это хорошо в меру и на своем месте. Не следует никогда забывать, что основным средством вокального поведения человека в драматическом произведении является *выразительная речь, словесное действие, диалог* (в широком значении этого слова — как разговорная речь вообще, независимо от того, разговаривает ли человек с другим человеком или сам с собой; в узком значении слова *диалог* - как разговор между двумя или несколькими лицами — противопоставляется *монологу*, более или менее длинной речи одного действующего лица в присутствии других действующих лиц или наедине с собой).

Для понимания природы диалога в драматическом произведении прежде всего необходимо себе усвоить, что диалог — это не просто разговор, это — *разговор-действие*. «Мы не поймем драматического произведения, — пишет В. М. Волькенштейн в своей «Драматургии», — если будем воспринимать диалог как смену-игру чувств или как обмен мыслями... Только установив *действенное назначение реплик*, мы поймем подлинное содержание чувств и мыслей, выраженных в диалоге, ибо *диалог есть развитие действия*».

Из требования действенности драматического диалога необходимо вытекает и требование его *характерности* (соответствия того, *что* говорит человек и как он говорит, его *характеристике*). Очевидно, что к речи, раскрывающей характер, можно приложить все те требования, которые вообще предъявляются к *характеристике* (см. предыдущую главу). И прежде всего требуется, чтобы речь была *определенной*, выражающей *определенный характер и определенное* содержание его поведения (его чувства, желания, намерения) в *каждый данный момент действия*. Поэтому Аристотель и говорит: «Не выражают характера те речи, из которых *неясно*, что именно данное лицо предпочитает или чего старается избежать; или такие, из которых совершенно нельзя определить, чего хочет или избегает говорящий».

К этому нужно только добавить, что речь должна быть *характерной* не только по своему содержанию (*что* говорит человек), но также и по форме (*как* он говорит). В настоящее время обычно под *характерной речью* и понимают *характерную форму (манеру) речи* (диалект, говор, язык определенной бытовой среды, индивидуальные особенности разговора данного лица, излюбленные словечки или прибаутки, своеобразный способ выражения и т.д.). Такое определение характерности речи связано с тем пониманием характера (как *характера типичного, жизненного, индивидуализированного*), которое утвердилось в реалистическом искусстве. О том, что характерная речь должна соответствовать характеру и по *своему содержанию* (раскрывать крут идей, чувств и устремлений данного персонажа), часто умалчивается, — это как будто разумеется само собой, выдвигается же на первый план требование *реалистической формы выражения этого содержания* (живая, типичная, бытовая речь). Однако такое узкое истолкование понятия *характерной речи* на практике часто приводит к грубому натурализму (к наивным и безвкусным подделкам под народную речь) или к формалистической забаве «словечками» и «оборотами», когда из-за «красного словца» не щадится внутреннее содержание человеческого образа, ценность чувств и идей, которые в нем заложены.

Отвратительное впечатление производит изображение народной речи как речи затрудненной, косноязычной, засоренной всякого рода бессмысленными словечками. Живой народной речи надо учиться у мастеров этой речи, у хороших, бойких говорунов, рассказчиков, вообще у людей свободно и правильно изъясняющихся на своем языке, а не брать за образец то, что является не правилом, а исключением, — языковую бедность, связанность языка. Задача художника состоит в том, чтобы *особенное* в языке сделать *общим достоянием*, использовать это *особенное* как живую краску для характеристики человека (в его типичности и индивидуальных качествах) и для оригинального, нешаблонного выражения чувств и идей. При этом не следует забывать, что живой язык всегда

органичен, он не является только механическим составлением слов по правилам грамматики. Он имеет свой ритм и свою музыкальность (мелодику). Ритмичность и мелодичность речи достигаются и выбором слов, и их сочетанием, и построением фразы. Это требует от художника особого дарования. Одного словаря, хотя бы и очень богатого, недостаточно. Но, как бы хорошо драматург ни владел речевыми качествами, он не должен забывать, что *характерность словесного выражения* в драме это не только специфические качества внешней языковой формы, но прежде всего *содержание*, которое облекается в эту форму, и что качество языковой формы прежде всего определяется тем, насколько ярко и выразительно она раскрывает это содержание (чувства, мысли, устремления человека).

Язык диалога должен быть ясным, точным, сжатым и выразительным. *Самый тяжкий порок — это невыразительность языка.* Язык диалога должен быть свежим и оригинальным. Язык становится банальным, теряет свою выразительность, когда перестает ощущаться живое содержание слов, оттенки передаваемых ими мыслей и чувств, когда человек говорит не своими словами, а общими, заезженными выражениями, ходячими фразами, языковыми штампами. В жизни так не говорят, между тем авторы подобных плохих диалогов бывают убеждены, что они придают языку своих героев жизненную непосредственность и красочность. Но это больше похоже на язык попугая, чем на человеческий язык. Язык диалога может быть и не столь безвкусным, быть строже и проще, быть «чистеньким» и «аккуратным» и в то же время страдать сухостью, невыразительностью, банальностью. Положительные герои в некоторых советских фильмах иногда говорят сухим книжным языком. Применяемая часто при этом нарочитая вульгаризация речи, якобы для ее оживления, приближения к живой разговорной речи, приводит к дискредитации политического языка, к нехудожественности, бесцветности диалога. В сценарии А. Мачерета «Твердеет бетон» (фильм «Дела и люди») начальник бригады Захаров, ущемленный ироническим отношением к его работе со стороны американского специалиста, запил и вот какими словами разговаривает наедине с собой о себе и своей работе: «Пойдешь... слышишь, пойдешь, говорю. Поднажмем большевистски и заставим... Заставим... Пойдешь... Овладеем... Слышишь, — овладеем... (все это Захаров выкрикивал, в сильном возбуждении вертя стулом; затем он оставил стул, сел на него и отдышался)... А все-таки догоним и перегоним, Бог даст... А что — не перегоним?»

Одним словом, Захаров утерял дар живого языка, он и в личном быту и в живой работе мыслит и говорит надуманным, цитатным языком.

Из этого не следует, что новые понятия, новые слова не могут или не должны переходить из сферы политического и делового общения в живую речь. Язык современного советского гражданина, будь он рабочий или колхозник, инженер или литератор, содержит в себе много новых понятий, новых словообразований, вошедших в него органически вместе с новыми интересами, с новым содержанием жизни. Но этот язык должен в художественном произведении быть живым языком, на котором действительно говорят в жизни люди, а не тем механистично-приспособленческим языком, который неоднократно служил благодарным материалом для советской сатиры и юмористики.

Примером живого, простого, выразительного и небанального языка диалога может служить следующая сцена из «Чапаева»:

В занятой станице. В комнате за столом сидит Дмитрий. У окна удобно расположился Чапай. Чапай аппетитно грызет большое яблоко. Фурманов сосредоточенно чистит картошку. В дверь входит Елань.

Его рука перевязана свежим бинтом. Он как-то особенно козырнул Фурманову и остановился перед Чапаевым. Чапай покосился на него:

- РАНЕН? Елань вытянулся:
- РАНЕН, ВАСИЛЬ ИВАНЫЧ!

В голосе его явно сквозил оттенок гордости. — НУ И — ДУРАК! — произнес спокойно Чапаев... Елань недоуменно уставился на своего командира. Ча-пай откусил

яблоко и, хрустя им, заговорил:

- ТЫ ЕСТЬ КОМБРИГ! ОДИН - МОЙ БОЕВОЙ ЗАМЕСТИТЕЛЬ... И ПОДСТАВЛЯТЬ СВОЙ ЛОБ ВСЯКОЙ ДУРАЦКОЙ ПУЛЕ НЕ ИМЕЕШЬ ПРАВА...

Он замолчал, пережевывая яблоко.

Елань, все еще не понимая, смотрит на Чапая.

- ТАК ВЕДЬ ПУЛЯ-ТО, ВАСИЛЬ ИВАНЫЧ, - ОНА НЕ РАЗБИРАЕТ, КТО КОМБРИГ, А КТО...

- ПУЛЯ-ТО, КОНЕЧНО, НЕ РАЗБИРАЕТ... - перебил Чапаев, - А ВОТ ТЫ САМ - РАЗБИРАТЬСЯ ДОЛЖЕН... ГОЛОВА-ТО ЕСТЬ НА ПЛЕЧАХ! Чапай бросил огрызок яблока и быстро поднялся. -ИДИ.

Приведем еще одну сцену из того же сценария. В этой сцене — собрание, политическая речь, разговор на политическую тему, политические слова, но как они живо и художественно убедительно звучат.

Перед крыльцом школы шумит собравшаяся на летучий митинг толпа. Здесь — партизаны чапаевской вольницы, ивановские ткачи и много крестьян. На перилах крыльца стоит Фурманов, явно прислушиваясь к говору толпы.

Но вот на крыльце появляется Чапаев. Он снова в папахе, и на нем по всем правилам устава надето снаряжение.

Люди стихли. Все повернулись к нему. Чапай встал, еще раз пробежал глазами по лицам и решительно вскинул голову:

- ЭТО КАК ЖЕ ПОНИМАТЬ... ТОВАРИЩИ-БОЙЦЫ? ПОЗОР ДИВИЗИИ НАШЕЙ, ВСЕЙ КРАСНОЙ АРМИИ... ПЯТНО!

Голос Чапаева зазвенел:

- ВЫ У КОГО ТАЩИТЕ? У СВОЕГО ЖЕ МУЖИКА... ТАЩИТЕ, А МЕЖДУ ПРОЧИМ... МЫ ЗА ЭТОГО МУЖИКА ДА ЗА РАБОЧЕГО... ЖИЗНИ СВОИ КЛАДЕМ... СУПРОТИВ ЭКСГЮАТАЦИИ... И ПРОЧЕГО ТАМ... КАПИТАЛУ РАЗНОГО!

Тихо. Молча стоят люди.

- РАЗВЕ Ж ЗА ЭТО СЛАВА О НАС ИДЕТ? РАЗВЕ Ж БАНДИТЫ ЧАПАЕВЦЫ? НУ, ГЛЯДИ У МЕНЯ, «ГЕРОИ».

Он выпрямился во весь рост и загремел:

-...Я БУДУ РАССТРЕЛИВАТЬ КАЖДОГО, КТО НАПЕРЕД БУДЕТ ЗАМЕЧЕН В ГРАБЕЖЕ! САМ ВОТ ЭТОЙ ВОТ РАССТРЕЛЯЮ ПОДЛЕЦА!

Чапай энергично потряс в воздухе правой рукой...

- А Я ПОПАДУСЬ - СТРЕЛЯЙ МЕНЯ! НЕ ЖАЛЕЙ ЧАПАЕВА! Я ВАМ ГДЕ КОМАНДИР? ТОЛЬКО В СТРОЮ! А НА ВОЛЕ - Я ВАМ - ТОВАРИЩ... Чапаев все больше и больше увлекался своею речью и общим вниманием.

- Я ЧАЙ ПЬЮ - САДИСЬ СО МНОЙ ЧАЙ ПИТЬ! Я ОБЕДАЮ - ПОЖАЛУЙСТА, КУШАЙ! ВОТ КАКОЙ Я КОМАНДИР! Я ПРАВИЛЬНО ГОВОРЮ, ТОВАРИЩИ?... ПРАВИЛЬНО Я ГОВОРЮ? Партизаны, ткачи, крестьяне дружно загудели:

- ВЕРНО СКАЗАЛ - В САМУЮ ТОЧКУ! ПОМЕРЕТЬ - ЛУЧШЕ НЕ НАДО!

Чапай широко улыбнулся и, все еще тяжело дыша после непривычно долгой речи, опустил на скамью и с какой-то наивной гордостью посмотрел на Фурманова.

Дмитрий невольно улыбнулся.

Бородач, о чем-то пошептавшись с мужиками, опять подошел к Чапаю.

- ВОТ, ВАСИЛЬ ИВАНЫЧ, МУЖИКИ СОМНЕВАЮТСЯ... К ПРИМЕРУ - ТЫ ЗА БОЛЬШЕВИКОВ ИЛИ ЗА КОММУНИСТОВ?

Чапай сразу смутился и, недоумевая, переспросил:

- ЧЕГО?

Бородач тоже почему-то смутился, но повторил:

- Я СПРАШИВАЮ... ВЫ ЗА БОЛЬШЕВИКОВ АЛИ ЗА КОММУНИСТОВ?

Стало тихо...

Партизаны, крестьяне, ткачи, — все смотрели на Чапая и ждали, что он ответит.

Чапай чувствовал это. Помолчав, покосился на Фурманова и пробурчал:

- Я ЗА ИНТЕРНАЦИОНАЛ! - и вздохнул с облегчением.

Дмитрий улыбнулся и переспросил:

- А ТЫ ЗА КАКОЙ - ВТОРОЙ ИЛИ ТРЕТИЙ? Чапай недоуменно поднял голову:

- ЧЕГО ЗА ВТОРОЙ? Фурманов спокойно разъяснил:

- ИНТЕРНАЦИОНАЛ.

Чапай замялся и хмуро ответил:

- НУ УЖ, ЗА КАКОЙ НУЖНО, ЗА ТОТ И СТОЮ...

- А ВСЕ-ТАКИ - ЗА ВТОРОЙ ИЛИ ЗА ТРЕТИЙ? -упорствовал Дмитрий.

Чапай даже вспотел от непривычного напряжения, но упорно не сдавался.

Вдруг он вскинул голову и быстро спросил Дмитрия:

- А ЛЕНИН - В КАКОМ?

- В ТРЕТЬЕМ, - ответил Фурманов. - ОН ЕГО И СОЗДАЛ - ТРЕТИЙ, БОЛЬШЕВИСТСКИЙ.

— НУ, И Я ЗА ТРЕТИЙ, — решительно перебил его Чапай.

Следующее требование, которое можно предъявить к кинематографическому диалогу — это *максимальная экономия словесных средств, максимальная сжатость (сконцентрированность) речи* (но, конечно, не до такого лаконизма, «телеграфичности», чтобы разговор на экране переставал уже производить впечатление живого разговора и выглядел условным, нарочитым). Золотое правило всякого искусства гласит: максимум содержания, максимум выразительности при минимуме средств. Сжатость, т.е. умение излагать свою мысль в немногих словах, является показателем хорошего литературного стиля. Не количество, а значительность сказанного является признаком истинного красноречия. Диалог в театре строится экономно. В кино диалог должен быть еще более экономен, чем в театре. *Это связано и с более быстрым, чем в театре, темпом кинематографического действия, с большей краткостью отдельных сцен (при более широком использовании «немой», мимической игры), с большей эффективностью звучащего слова в специфических для кино Условиях (изоляция отдельного говорящего действующего лица или ведущих диалог персонажей в отдельном кадре и – тем самым — более сосредоточенного, чем в театре, восприятия речи с экрана слушателем-зрителем).*

Звуковой кинематограф унаследовал от него богатство мимической игры и использует его как в качестве сопровождающей слово, органически сливающейся с ним «мимической интонации», так и в качестве дополняющего слово и в некоторых случаях заменяющего его *самостоятельного средства выразительного поведения, действия.*

Ниже мы приводим первую сцену из сценария французского режиссера Жюльена Дювивьена «Рыжик» («Poil de carotte»). В этой разговорной сцене интересно то, что разговаривает только один партнер — госпожа Лепик, а муж ее «ведет диалог» молча, не давая себе труда проронить ни единого слова. При этом он не просто молчит, он действует: его молчаливое поведение — это ряд «немых реплик» на словесные реплики его жены. Он молча перечит ей, делает все по-своему, вопреки ее советам и как будто назло ей. Такая сцена в такой разработке возможна только в кино, где можно четко организовать переключку словесной и немой игры, акцентировать последнюю, четко показывать вещи, являющиеся органическим компонентом действия.

Ступени небольшой витой лестницы. Появляются спускающиеся по лестнице ноги, а затем и корпус человека, обутого в толстые, покрытые грязью сапоги. Слышен голос старой женщины:

- А ВОТ И ГОСПОДИН ЛЕПИК.

Появляется господин Лепик. Он выбивает на ходу свою трубку и на секунду останавливается на лестнице. Тот же голос продолжает:

- КАК ПОЖИВАЕШЬ, ГОСПОДИН ЛЕПИК? Тотчас же другой голос, резкий, крикливый:

- ОНОРИНА... ЧТО ЗА СТРАННАЯ МАНЕРА У ВАС НАЗЫВАТЬ НА «ТЫ»

ГОСПОДИНА ЛЕПИК! Голос Онорины:

- ВЫ ОТЛИЧНО ЗНАЕТЕ, МАДАМ ЛЕПИК, ЧТО ОН НИЧЕГО НЕ ИМЕЕТ ПРОТИВ.

Голос мадам Лепик:

- ВПОЛНЕ ВОЗМОЖНО, ОНОРИНА, НО ВСЕ-ТАКИ НУЖНО ЗНАТЬ СВОЕ МЕСТО И ПОМНИТЬ, ЧТО ПРИСЛУГА ЕСТЬ ПРИСЛУГА.

Аппарат отступает, предшествуя Лепику. С трубкой в зубах, равнодушный ко всему, что происходит, он снимает с гвоздя ружье. В поле зрения входит служанка Онорина, несущая тяжелую ношу. Она очень стара и сгорблена, на голове у нее чепчик, какой носят морванские крестьянки. Онорина останавливается на мгновение перед Лепиком и говорит ему:

- СЕГОДНЯ НАСТУПАЮТ КАНИКУЛЫ. НЕ ЗАБУДЬ ВСТРЕТИТЬ ДЕТЕЙ НА ВОКЗАЛЕ. Я СКАЖУ АРЕНДАТОРУ, ЧТОБЫ ОН ВЫЕХАЛ К ТЕБЕ НА ОДНОКОЛКЕ ЗА ЧЕМОДАНОМ.

Лепик не отвечает. Он проверяет свой патронташ. Онорина направляется вглубь помещения, где видна кухня с выходом на крыльцо. Помещение завалено всевозможными вещами и сразу производит впечатление беспорядка. Слышен приторно-сладкий голос мадам Лепик:

- ТЫ УХОДИШЬ, МОЙ ДРУГ? Лепик ничего не отвечает: Голос мадам Лепик:

- В ТАКУЮ ХОРОШУЮ ПОГОДУ ТЫ МОЖЕШЬ НЕ НАДЕВАТЬ ГЕТРЫ...

Лепик достает и надевает свои гетры. Он собирается взять соломенную шляпу. Аппарат выделяет на экране вешалку с несколькими шляпами. Лепик уже коснулся рукой соломенной шляпы, как мадам Лепик:

- ДА... ПРИ ТАКОМ СОЛНЦЕ... СОЛОМЕННАЯ ШЛЯПА...

Рука Лепика оставляет соломенную шляпу, берет сбоку шляпу фетровую или матерчатую и надевает ее на голову. Он направляется к двери. Аппарат следует за ним. Он отворяет дверь и выходит без единого слова. Аппарат, слегка панорамируя, показывает мадам Лепик со спины. Она надевает перед зеркалом экстравагантную шляпку и вдруг сразу останавливается, руки ее сжимаются. Она говорит в бешенстве:

- МЕДНЫЙ ЛОБ! НИ СЛОВА... НУ, ХОТЬ БЫ СКАЗАЛ: НЕ НАДОЕДАЙ... ЦЕЛЫХ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ, КАК ЭТО ПРОДОЛЖАЕТСЯ!.. О! СЕМЬЯ! Произнося эти слова, она повернулась анфас к аппарату и показала свое сварливое, вьедливое лицо.

Сочетание разговора с немой игрой придает действию живое разнообразие, является одним из основных условий его ритмической организации (в периодической, повторной смене реплик, пауз и немой, мимической игры) и дает возможность сообщать ему более быстрое движение, присущий кинематографическому действию темп.

Диалог может принимать разнообразные формы в зависимости от *характеров* (допустим, один склонен выражаться откровенно, другой — умалчивать о своих мыслях и намерениях или выражать их осторожно), от *взаимоотношений* действующих лиц вообще или только *в данной* ситуации (простой откровенный разговор по душам; откровенная речь одного и подлаживающаяся льстивая речь другого; словесная «дуэль», в которой стороны состязаются в искусстве словесного уязвления; своеобразная словесная «игра в прятки», когда разговаривающие стараются друг друга обмануть, скрыть свои истинные мысли или намерения), от *обстановки действия*, от *состояния чувств или настроения* (когда человек облекает выражение своего состояния в форму философского или морализирующего рассуждения, лирических излияний, признаний, воспоминаний) и т.д. Но какую бы форму ни придавал драматург речевому поведению действующих лиц, он всегда должен ясно представлять себе внутренний смысл диалога, его значение как действенного акта, как выражения характеров и их взаимоотношений в определенный момент единого действия. Этот внутренний смысл диалога, его истинное значение, прямо не раскрытое в речи или же сознательно или бессознательно затушеванное формой словесного выражения, называется *подводным течением диалога* (К.С. Станиславский).

В зависимости от того, является ли речь действующего лица прямым и явным выражением его мыслей, чувств, намерений или она только косвенно их отражает, диалог иногда делят на *прямой* и *косвенный*. Это разделение нельзя связывать с отсутствием или наличием у диалога «подводного течения», или подтекста. Подтекст в широком смысле слова (как недоговоренное в словах, как подразумеваемое, как конечный смысл разговора, по внешней своей форме вполне соответствующий привычному «прямому» разговору) является принадлежностью и прямого диалога. Но для косвенного диалога ясное представление его «подводного течения» приобретает исключительно важное значение. Без такого ясного представления сюжетной функции косвенного диалога (его значения для раскрытия характеров на пути их единого действия) он может превратиться в ненужный и бездейственный разговор.

Истинный смысл диалога, его подводное течение раскрывается, прежде всего, из *контекста действия*. Когда мы знаем истинные намерения сторон, когда для нас ясна обстановка действия, заставляющая, допустим, действующих лиц пользоваться словами не столько для выражения своих мыслей, сколько для сокрытия их, то слова нас не обманут, мы не будем их понимать прямо и буквально, а будем видеть за ними подлинные намерения и подлинные отношения действующих лиц.

Очень хорошо получается в кино *монолог*, что объясняется и возможностью изолировать произносящего монолог актера в отдельном, более или менее приближенном плане (осуществляя тем самым интимное общение его со зрителем), и возможностью отчетливо донести до зрителя его разнообразные выразительные интонации и, что особенно важно, отчетливо передать его выразительную мимическую игру во всем богатстве ее оттенков.

Зритель не только отчетливо слышит актера, но он и отчетливо *видит* его, следит за выражением его лица, за его движением, сопровождающим речь. Это придает монологу на экране исключительную драматическую выразительность.

В советских фильмах можно найти примеры разнообразных по форме и содержанию монологов. Примерами монолога *обращенного* (к партнеру или партнерам) могут служить *рассказ* Бабчихи в картине «Встречный», *речь* Чапаева к партизанам и др.

В фильме «Юность Максима» большое впечатление производит разговор Максима с самим собой в тюремной камере (в первоначальном сценарии этого монолога нет) и монолог в тюрьме перед казнью, когда Дема рассказывает приснившийся ему сказочный сон (в первоначальном сценарии рассказ Демы давался в другой обстановке — на скамейке у ворот дома, в кругу товарищей).

Монологами нельзя злоупотреблять. Не следует ими пользоваться для бездейственных рассказов и беспредметных лирических излияний. Монолог — это действие (монологический момент), это драматическая сцена, содержанием которой является внутренняя борьба и дискуссия героя с самим собой, или действительное самопризнание, или борьба с отсутствующим противником, или психологическая подготовка драматического момента, или раскрытие состояния героя после пережитого потрясения (узнавания сильного драматического столкновения) и т.п.

### **Костюм, обстановка, вещи**

Как герои одеваются или одеты в данный момент? В какой обстановке они живут и действуют, как к ней относятся? Какие вещи их окружают, входят в их обиход, играют ту или иную роль в их жизни? — Все эти вопросы всегда должны интересовать кинодраматурга. На их решении испытывается его знание жизни и людей, его наблюдательность и тот особый дар, которым должен обладать кинохудожник, — дар кинематографического видения, дар пластической изобразительности.

Известна беседа А.П. Чехова с К.С. Станиславским по поводу исполнения последним роли Тригорина в «Чайке». «Прекрасно играете, — сказал Станиславскому Чехов, определенно недовольный исполнением роли, — но только не мое лицо. Я же этого

не писал. У него же клетчатые панталоны и дырявые башмаки, и сигару он курит вот так...»

«Эту шараду, — говорил потом Станиславский, — я разгадал только через шесть лет, при вторичном исполнении «Чайки». В самом деле, почему я играл Тригорина хорошеньким франтом в белых панталонах и таких же туфлях *bain de mer* (т.е. для морских купаний)? Неужели потому, что в него влюбляются? Разве этот костюм типичен для русского литератора?»

Свое несогласие с трактовкой роли Чехов выразил в пластическом образе. Тригорин не может так одеваться, а одевается так-то. Драматург кино может извлечь из этого поучительный урок: как часто персонажи сценариев бывают лишены характерной внешности, какой-либо пластической определенности. А между тем ясное представление внешности человека, — того, как он одет, — во многих случаях помогает драматургу не только в характеристике героя, но и в решении задач драматических.

Луи Деллюк, человек острого кинематографического восприятия, для дополнительной характеристики действующих лиц меткими штрихами рисует их внешность и костюм. Отрывок из сценария Деллюка «Лихорадка»:

7. Топинелли — хозяин — стоит тут же, у стола, и рассеянно смотрит на игру. *Он в клетчатой рубашке...*

9. Еще занятый стол... За ним — *молодая, вульгарного вида, женщина в соломенной шляпке с перьями набивает трубку.*

10. Жена Топинелли — Сарра, *красивая, яркая, флегматичная... Фальшивые перстни... чересчур оголенные плечи, пышная прическа с высоко взбитыми локонами...*

11...*проходит, лениво шаркая башмаками...*

24. Его сосед, *старик с курчавой шевелюрой, потрескавшейся кожей и шрамом на лбу, обдумывает очередной ход...*

25. Третий игрок допивает свой стакан... *У него большая борода... На голове черная фуражка...*

28. Его взгляд перехвачен четвертым игроком — *полным блондином, лет тридцати, с коротко подстриженными усами и светлыми глазами... На нем серый котелок с перламутровым отливом и серый костюм в черную полоску... Во рту громадная сигара с золотым бумажным кольцом...*

30. Человек в сером котелке *медленно вынимает сигару изо рта...*

31...*изящно держит ее большим и указательным пальцами, широко расставив остальные пальцы, на которых восхитительные перстни...*

32. ...*снимает золотое бумажное кольцо с сигары, скапывает его далеко в сторону* (сопоставим с этим описанием, как человек курит сигару, замечание Чехова о Тригори не: «и сигару он курит вот так»).

В приведенном примере автор вводит описание костюма в, так сказать, стабильную характеристику персонажей. Но костюм может играть и более активную роль в драматическом повествовании. Перемена костюма (был герой одет плохо, а через какой-то промежуток времени мы видим его хорошо одетым, или наоборот) сразу говорит нам о перемене, произошедшей в судьбе героя. По тому, как в данный момент одет герой, аккуратно или небрежно, мы часто можем судить о душевном состоянии героя. Костюм может быть видимым знаком серьезных внутренних сдвигов в человеке (то, что Чапаев «подтянулся» и стал аккуратно одеваться, является наглядным выражением победы положительных качеств его ума и характера над некультурностью и недисциплинированностью под влиянием партийца-комиссара Фурманова). Костюм, наконец, может принимать живое и непосредственное участие в самом процессе действия. Возможно, что костюм играет роль препятствия или тормоза для героя (например, появление героя в ненадлежащем костюме в хорошо одетом обществе, и это портит ему настроение и парализует его). Или возможно, что узкий костюм или узкие ботинки отравляют человеку жизнь в какой-то ответственный момент (в момент ожидания

любимой или встречи с ней и т.п.). Поучительна, с точки зрения драматической функции костюма, история портняжки из «Хорошо сшитого фрака» (портняжка надевает фрак, который сидит на нем замечательно. Такой фрак открывает ему двери буржуазных салонов — путь к карьере) — заметим, что «игра» костюма или его «подыгрывание» могут быть и трогательны (в «Привидении, которое не возвращается» Клеманс, собираясь ехать встречать Хозе, хочет надеть то платье, в котором Хозе видел ее в последний раз, но платье это — ему уже десятилетняя давность — стало узко для Клеманс, и она огорчена), и смешны (в «Бабушкином внуке» Гарольд Ллойд в новеньком дешевом костюме попадает в колодезь, вылезает оттуда

нитки промокший, идет на свидание. Костюм на солнце высушивается и садится, укорачивается, сужаются пиджак и брюки), трагичны (пример из литературы: в «Князе Серебряном» А.К. Толстого царь велит старого гордого боярина нарядить в шутовской костюм; одетый шутом 0 звеня шутовскими погремушками, боярин, обрекая себя на верную гибель, обличает царя).

*Обстановка* действия, создавая художественный образ действительности, в которой живут и действуют герои, может характеризовать материальное положение героя, говорить о его привычках, вкусах, положительности или безалаберности и т.д. Она может входить необходимым компонентом в самый процесс действия, своеобразно «аккомпанируя» ему или «иллюстрируя» его.

Одна и та же квартира или комната может быть многообразно выразительной в различные моменты жизни героев. Она может стать символическим выражением перемен в его жизни, его состояний и т.д. Неуютная, угрюмая комната может стать уютной и веселой, когда ее посетило счастье, когда пришел любимый близкий человек и внес в жизнь красоту и порядок. И, наоборот, некогда счастливый родной угол может стать безрадостным местом, полным печальных или страшных воспоминаний. Так, трагически воспринимается в фильме «Коллежский регистратор» опустевшее жилище старого зрителя, когда он возвращается домой из Петербурга после напрасной попытки вернуть увезенную от него дочь. Обстановка та же, но она словно лишилась прежней жизни, — нет Дуни, которая оживляла ее своим присутствием, шевелила эту висящую сейчас неподвижно занавеску, сидела за этим столом, смотрела в это окно и т.д.

Особое отношение человека к обстановке может придавать ей драматическую значительность.

В одном американском фильме старый благодушный фермер в трудную минуту жизни едет в большой город к своей молодости — занять небольшую сумму денег.

Когда он входит в квартиру, он поражен тем, что его друг стал таким богачом: швейцар, ковры на лестнице, большая квартира, блестящее общество. Ни словом не обмолвившись со своим другом о деле, фермер уезжает; он знает психологию богачей и одалживаться у богача не хочет.

В «Привидении, которое не возвращается» Хозе приходит домой и никого не застаёт. Он один в милой обстановке своего старого жилища, он бродит по комнатам, осматривается, притрагивается к вещам; отношение его к этой обстановке — как к старому другу, который рассказывает ему о дорогих для него людях.

Возможность показывать в кино реальный *пейзаж* дает в руки кинохудожника материал огромной выразительной силы. Природа может дать выразительный фон для действия, создавать эмоциональные параллели действию, и, наконец, природа может сама действовать, содействовать и противодействовать героям. Ветер может быть легким и попутным, он может освежать лицо и весело трепать волосы героя, но ветер может быть злым и враждебным, противодействовать усилиям героя, усложнять обстановку драматической борьбы. Море может быть спокойным, но оно может быть бурным, угрожающим человеку гибелью, препятствующим ему в его намерениях. Половодье может быть препятствием для переправы, для спасения героя и т.д.

По общему правилу, надо избегать пейзажа без людей, без действия; пейзаж в драме

— это фон или среда действия. Но в кино возможен показ и чистого пейзажа, например, в короткой экспозиции в начале картины, в начале или концовке какого-либо эпизода. Задача такого показа — дать вступление в действие (экспозиция конкретного места действия, общая характеристика данной местности). В момент паузы между двумя эпизодами пейзажная заставка может быть вступлением в новый эпизод или концовкой только что завершившегося эпизода, соответствующей по своему смыслу и настроению закончившемуся действию. Иногда закономерен показ пейзажа в самом процессе действия, когда он органически связан с действием. Например, ждут помощи или приезда нужного или близкого человека, смотрят вдаль, на дорогу, но костюм, обстановка, вещи дорога пустынна (эта пустынная дорога может быть показана отдельным пейзажным куском).

*Вещи* в кино могут служить для характеристики человека (любимые вещи, привычные; вещи, с которыми человек не расстается, которыми он себя окружает и т.д.), могут быть орудием его действия или непосредственно помогать ему в этом действии и, наконец, могут обладать самостоятельной выразительностью в данном конкретном контексте, т.е. в связи с действием, обстановкой действия, действующими лицами. В немом кино выразительность вещей использовалась очень широко. «Язык вещей» (так называют в кино выразительность вещей) должен был восполнять недостаток средств словесного выражения («немой речи», титров). Однако сама по себе выразительность вещей оказалась столь убедительным и ярким художественным средством, что по справедливости она считается одной из самых интересных художественных особенностей кино. Насколько широко и разнообразно вещи использовались в немом кино, можно судить по нижеприводимому изложению фильма Чаплина «Парижанка». Сцены с игрой вещей даны в сценарной форме (по записи с фильма).

## «ПАРИЖАНКА»

### Часть первая

Провинциальный городок во Франции. На глухой улице — небольшой старый дом с мезонином. В окнах дома абсолютная темнота, — ни признака жизни. За закрытым окном мезонина видна одинокая женская фигура. Вы уже настроены грустно, вы предчувствуете, что в этом доме, где по вечерам не спешат зажечь огонь, нет теплого круга семьи и царят гнетущее молчание и скука. Девушка в окне мезонина вам кажется пленницей этого безрадостного дома. Ваше впечатление оказывается правильным. Автор надписью представляет свою героиню: «Мари Сен-Клер, домашнюю жизнь которой нельзя назвать счастливой». Сейчас вы войдете внутрь этого мрачного дома и будете присутствовать при последнем акте драмы, разыгравшейся в семье. Обратите внимание на то, что взаимоотношения отца и дочери и даже прямая физическая борьба Между ними показываются не на встрече и столкновении их лицом к лицу, а косвенно — через вещи и обстановку действия.

Сначала несколько кадров посвящены выяснению намерений Мари. Эти намерения раскрываются при помощи вещей.

5. Скромная комната в мезонине. Простая обстановка. Сумерки. У окна силуэт Мари. Направо, у стены, в близком плане, — *опрятная постель. На постели сейчас беспорядок: раскрытый чемодан, набросаны вещи.*

6. Мари отходит от окна, идет к двери.

7. Выходит на площадку лестницы, ведущей из мезонина вниз. На стене, возле ее двери, горит газовый рожок. Мари тянется к нему, чтобы зажечь от него лучинку.

8. Осторожно опускает руку *с загоревшейся лучинкой...*

9. ...и несет огонек в свою комнату.

10. У себя в комнате зажигает принесенным огоньком газовый рожок, идет к кровати и начинает укладывать в чемодан разбросанные на постели вещи.

Самый вид комнаты, простая и только необходимая мебель, чистота и порядок,

поддерживаемые, очевидно, самой Мари, внушают вам мысль о том, что в настоящее время Мари живет в суровом режиме. А раскрытый чемодан и разбросанные вещи на постели говорят о решении Мари уйти из родного дома. Попутно небольшая деталь: чтобы зажечь свет в своей комнате, Мари идет с лучинкой к газовому рожку на лестнице. Это свидетельствует о воспитанной в Мари привычке к экономии или о том, что сейчас она лишена спичек и, может быть, даже нарочно, в наказание, оставлена без света. Этими простыми средствами уже создана атмосфера действия (т.е. психологическая среда действия — во взаимоотношении внешней обстановки и состояний действующих лиц). Вы уже предчувствуете появление враждебной силы, наличие которой ощущается в обстановке действия и в поведении героини. Сейчас вы увидите человека, создавшего эту гнетущую атмосферу вокруг Мари.

11. Площадка лестницы перед дверью Мари. На стене появляется и движется снизу тень, — кто-то медленно поднимается по лестнице. Это — отец Мари. Он в *халате*, у него в руке *подсвечник с горящей свечой*. Поднявшись наверх, он остановился. Холодно и враждебно посмотрел в сторону комнаты дочери. Подходит к двери.

12. Мари у себя укладывает чемодан. Слышит за дверью шорох. Обернулась, смотрит на дверь.

13. С другой стороны двери. Отец, чуть наклонившись, прислушивается.

14. *Его рука поворачивает ключ в замке.*

15. Затем он так же медленно, как пришел, уходит.

16. Мари у себя. Слышала поворот ключа. Взволнованно идет к двери, *схватила за ручку, пробует открыть дверь. Дверь заперта.*

Отец в халате, — домашний костюм старика, привычка человека, живущего замкнутой домашней жизнью. Он со свечой, потому что внизу, откуда он пришел, газ из экономии не зажигается и, может быть, также потому, что он не рассчитывает застать освещенной комнату дочери, которой, вероятно, запрещено жечь газ и не выдается ни свечей, ни спичек (отсюда понятна предыдущая сцена с лучинкой). Во всяком случае, он производит впечатление скупого и мнительного хозяина, обходящего дозором темный дом. Он не входит в комнату дочери. Может быть, он не слышит, что она укладывает чемодан. Ему достаточно убедиться, что она дома, — вероятно, он запретил ей бегать по вечерам на свидания, выходить из дому; может быть, он не уверен, что после крупного объяснения с ней сегодня она не приведет в исполнение свою угрозу — уйти из дому навсегда. Очевидно, он не хочет больше с ней разговаривать. Он просто запирает дочь в ее комнате. Поворот ключа в замке, и все ясно: отец — своенравный и суровый человек; он считает, что имеет власть над судьбой дочери; после сегодняшнего объяснения с Мари он очень сердит и считает себя вправе прибегнуть к крайней, хотя бы и некрасивой, мере воздействия на нее. Своим движением у двери Мари он подтверждает все эти предположения; она слышала звук поворачивающегося в замке ключа, она знает своего отца и сразу понимает, что произошло. Акт борьбы между отцом и дочерью, без встречи лицом к лицу. Объект — орудие борьбы — дверь, с разных сторон которой находятся отец и дочь. Эта молчаливая борьба сделана Чаплиным так, что впечатляет сильнее, нежели если бы между отцом и дочерью произошло прямое столкновение. Мари ищет выхода. Она бросается к окну, распаковывает его. На улице ее ожидает Жан, с которым, очевидно, она условилась заранее. Она кричит ему, что она заперта. Жан по крыше пристройки взбирается к ее окну, чтобы помочь ей вылезти через окно.

34. Из окна мезонина на крышу небольшой пристройки вылезает Мари. Жан ей помогает. Они начинают спускаться на землю.

35. Внизу лестницы, ведущей в мезонин, стоит отец Мари, прислушивается к тому, что делается наверху. На стене, в глубине кадра, *портрет женщины, задрапированный траурным крепом*. Отец Мари слушает, потом поднимается вверх по лестнице.

36. Жан и Мари благополучно спустились с крыши пристройки на землю. Уходят.

37. Отец вошел в комнату Мари.

38. Он у окна, через которое только что скрылась Мари; *закрывает окно, опускает штору, идет* из комнаты.

39. Жан и Мари идут по улице.

40. По лестнице из мезонина спускается вниз отец Мари, подходит к выходной двери, *возле которой висит портрет женщины в траурном обрамлении, и запирает ее*. Уходит.

41. Трижды, наплывами, все крупней и крупней — *портрет женщины в траурной рамке - очевидно, покойной матери Мари*.

Портрет женщины в траурной раме, покойной матери Мари, объясняет, почему жизнь Мари в отцовском доме стала невыносимой. Очевидно, покойная мать поддерживала хотя бы внешнее согласие в семье, во всяком случае, смягчала отношения между отцом и дочерью. Сейчас у Мари нет заступницы перед отцом, какой была ее мать. Отец по-своему понимает родительские права и обязанности по отношению к дочери и осуществляет их, проявляя все жестокие черты своего характера. Он непреклонен. Он наглухо запирает окно, через которое вылезла на улицу Мари. Внизу запирает дверь, ведущую, по-видимому, в сени, к выходной двери.

Дальше, вкратце, происходит следующее. Мари возвращается с Жаном домой. Хочет проникнуть в свою комнату через окно. Оно заперто изнутри. Жан стучит в выходную дверь. Выходит отец Мари и захлопывает перед дочерью дверь с оскорбительными словами: «Твой спутник (т.е. Жан) предоставит тебе кровать на ночь». Мари осталась на улице. Жан ведет ее в дом к своему отцу. Отец Жана, так же, как и отец Мари, не желает и слышать о любви молодых людей и требует, чтобы Жан увел «эту женщину» из дома. Жан оскорблен. Ссорится с отцом, решает покинуть свой дом и вместе с Мари ехать в Париж. Провожает Мари на вокзал и оставляет ее там, сам отправляясь обратно домой, чтобы уложить свои вещи.

#### Часть вторая

Мари ждет на вокзале. Жан дома, уже приготовил вещи, одет в дорогу. Мать делает последнюю попытку уговорить отца.

103. В доме отца Жана. Отец Жана *берет с каминной трубки, выколачивает из нее пепел в камин*. Подходит мать Жана. Волнуясь, говорит отцу:

- ОНИ ЛЮБЯТ ДРУГ ДРУГА, ПОЧЕМУ БЫ НЕ СОГЛАСИТЬСЯ?

104. *Отец делает вид, что занят трубкой, даже не взглянул на жену, холодно отрезал:*

- Я НЕ ЖЕЛАЮ ЕГО ВИДЕТЬ.

105. Нетерпеливо махнул рукой, отвернулся. Она бессильна его уговорить, волнуется, не находит слов. Отец желает пресечь возможность дальнейших объяснений:

- У НЕГО ЕСТЬ ДЕНЬГИ?

106. Достает деньги, передает их матери. Поворачивается к ней спиной. Она обнимает его за плечи и умоляюще говорит:

- ПРОШУ ТЕБЯ, ПРОСТИМСЯ С НИМ.

107. Она упрасивает его. Но он непреклонен.

Свое нежелание разговаривать с сыном и видеть его сборы в дорогу отец Жана выявляет на внешнем объекте: он занят своей трубкой. Он не желает говорить о сыне с женой, делает вид, что занят исключительно своей трубкой. Он тверд в своем решении, но не желает быть жестоким. Это он выявляет опять через внешний объект: передает для сына деньги.

Жан сейчас покинет отцовский дом. Мать просит его проститься с отцом. После некоторого колебания Жан идет к отцу.

115. В кресле у каминной трубы сидит неподвижно отец. Жан стоит со шляпой в руке, сейчас он навсегда оставит отцовский дом. Он хочет проститься с отцом. Но он знает отца и боится новой, оскорбительной для него вспышки гнева. Жан так и не решается подойти к

отцу и, опустив голову, медленно направляется к выходу...

116....но не уходит. У самой двери останавливается. Решительно поворачивается и идет к отцу. Сделал несколько шагов, взгляд его упал на ковер.

117. На ковре, у кресла, *лежит и дымится трубка, возле нее сломанный чубук*. Жан наклоняется, берет с ковра *дымящуюся трубку*, поднимает взгляд на отца, — отец неподвижно лежит в кресле.

118. Страшная догадка в широко раскрытых глазах Жана. *1 Сжимаемая в руке трубку*, он с ужасом смотрит на отца.

Смерть отца показана через упавшую трубку, с которой в предыдущей сцене возился отец. Трубка «доиграна» до конца. Мари ждет на вокзале. Звонит по телефону Жану, который запаздывает к поезду. Жан в хлопотах, вызванных смертью отца, успевает только сказать ей по телефону, не объясняя причин, что их поездку придется отложить. Мари не знает, почему Жан не может ехать, думает, что Жан передумал, дал себя уговорить, подчинился воле отца. Подходит поезд. У Мари билеты на руках. Остаться здесь ей невозможно, отец выгнал ее из дому, Жан, как ей кажется, отказался от нее. Она вышла на перрон. Светлые четырехугольники от освещенных окон вагонов замелькали на ее лице и фигуре (поезд не показан). Они словно гипнотизируют ее, вовлекают ее в свое движение. Она уедет (отъезд ее не дан). Надпись: «Год спустя в магической столице — Париже». В фешенебельном ресторане появляется Мари Сен-Клер со своим блестящим содержателем Пьером Ревалем, «состояние которого, — как сообщает надпись, — доставило ему доступ в палату депутатов и ночные кабачки Парижа». «Пьер Реваль, — говорит о нем другая надпись, — ценит в жизни три вещи: хороший ужин, душистую сигару и красивую женщину». Вся последняя половина второй части картины (65 кадров) посвящена Чаплиным показу новых условий жизни Мари и характеристике Пьера Ревалья. Дается то и другое через детальное изображение обстановки и через вещи, по отношению к которым раскрывается образ Пьера Ревалья.

175. Кухня первоклассного ресторана. В сопровождении метрдотеля к главному повару подходит Пьер Реваль.

176. Короткое совещание Пьера Ревалья с шефом кухни, затем вместе они направляются в глубину кухни...

177. ...остановились. Разговаривают...

178. К ним подлетает — за приказаниями — поваренок.

179. Главный повар дает ему поручение. Поваренок исчезает.

180. Поваренок подбегает к шкафу...

181....открывает шкаф и, брезгливо воротя нос от ароматов, несущихся из шкафа, *достает из него пакет*. Закрыв шкаф, поваренок вытаскивает из пакета «хорошо выдержанного» дупеля: с гримасой отвращения опускает вонючую птицу обратно *в пакет и, держа пакет подальше от своего носа, идет...*

182. ...подходит к главному повару, *передает ему пакет с птицей*.

183. *Повар, вынув птицу из пакета, показывает ее Пьеру...*

184. *...затем подносит птицу к своему носу и обоняет ее «аромат», от удовольствия закатывая глаза к потолку. С угодливой улыбкой обращается к Пьеру. Тот одобряет выбор повара. Повар кладет птицу на стол и уходит вместе с Пьером из кадра.*

185. *Стол с лежащей на нем птицей*. Официант берет со стола какое-то заказанное ему блюдо. *Вонючая птица* вызывает в нем тошноту. Он спешит забрать блюдо и, *отшатываясь от чересчур ароматной дичи, устремляется из кадра*.

186. Пьер с подошедшим метрдотелем уходит из кухни. Главный повар делает знак в сторону ушедшего Пьера и, обращаясь к одному из поваров, ворчит:

- ЭТИ РАЗДУШЕННЫЕ ФРАНТЫ ПРОВОНЯЛИ МНЕ ВСЮ КУХНЮ.

188. Зал ресторана. За столиком сидит Мари. Пьер в сопровождении метрдотеля

занимает свое место за столиком рядом с Мари. Метрдотель удаляется.

189. На служебном столике, покрытом белоснежной скатертью, уже приготовлена блестящая никелевая кастрюлька со спиртовкой и ведро с бутылками. Метрдотель начинает священнодействовать. Он снимает с кастрюли крышку и берет из ведерка бутылку.

190. В кадре только почтенный, круглый живот метрдотеля и его руки, держащие бутылку с вином. Завинтив штопор в пробку, он тянет ее, но она не поддается. Рука потянулась за салфеткой. Придерживая бутылку салфеткой, метрдотель с силой потянул штопор и вытащил пробку.

191. Открытая кастрюлька. Рука метрдотеля выливает в нее бутылку вина.

192. Пьер и Мари за своим столиком.

193. Кастрюлька. Рука метрдотеля ложкой кладет в кастрюльку трюфеля.

194. Пьер предлагает Мари папиросу. Сам тоже закуривает. Молча курят, улыбаются.

195. В кадре только руки метрдотеля. Он размешивает ложкой содержимое кастрюльки и закрывает кастрюльку крышкой. Затем кладет ложку на стол и в знак полного удовлетворения потирает руки.

196. Мари и Пьер, улыбаясь, разговаривают.

197. Опять в кадре только руки метрдотеля. Они выкладывают трюфеля из кастрюльки в салфетку на тарелку. В кадр наклоняется его полное лицо, - он тушит спиртовку под кастрюлькой.

198. Затем осанисто выпрямляется. Подзывает официанта, отдает ему распоряжение и выходит из кадра. Официант берет из ведерка бутылку.

199. Мари и Пьер за своим столиком. Появляется метрдотель.

201. Он подходит с тарелкой трюфелей в руках и, склоняясь между ними, предлагает Мари и Пьеру приготовленное им самим блюдо.

Быт ночных кабачков Парижа Чаплин изображает сатирически. Это быт безделья, пресыщенности, изощренного «искусства жить», с одной стороны, изощренного умения служить чужим прихотям — с другой. Интересно, как на разном отношении к одному и тому же объекту (вонючей дичи) дается характеристика трех социальных прослоек «населения» ресторана. Поваренок и официант воротят нос от вонючей дичи. Повар, услужливо предлагая «изысканный товар» Пьеру Ревалю, подлаживается под вкус последнего и в его присутствии нюхает дичь, изображая на лице удовольствие, за спиной же Пьера Ревалю ворчит: «Эти раздушенные франты провоняли мне всю кухню». Для Пьера Ревалю эта «вонючая птица» — лакомое блюдо. Конечно, весь церемониал ресторанного обжорства, — приготовление трюфелей в вине и т.п. — дан не просто как проходная бытовая картинка, а имеет задачей раскрыть Пьера Ревалю, дать его характеристику как богатого человека, уважаемого навсегда ночных кабачков, пресыщенного человека, для которого «хороший ужин, душистая сигара и красивая женщина» исчерпывают содержание жизни, а почет со стороны ресторанной прислуги и зависть со стороны посетителей ночных кабачков льстят его самолюбию.

Часть третья

Завязка основного конфликта драмы дается Чаплиным тоже через вещь (иллюстрированный журнал).

229. Утро Пьера. Пьер в постели беседует с секретарем, перелистывает свежий номер журнала.

230. Страница журнала. Два портрета рядом: Пьера и женщины. Под портретами напечатано: «ОБЪЯВЛЕНО О ПОМОЛВКЕ. ЭТОТ БРАК СОЕДИНИТ БОЛЬШИЕ СОСТОЯНИЯ».

231. Еще раз - портреты.

232. Отдельно - портрет невесты Пьера.

233. Секретарь увидел. Взял у Пьера журнал. Рассматривает портреты...
- 234....возвращает Пьеру журнал. С лукавой улыбкой спрашивает:  
- ЭТО НЕ ПРИВЕДЕТ К ОСЛОЖНЕНИЯМ?
235. Пьер улыбается:  
- ЧТО ВЫ ХОТИТЕ ЭТИМ СКАЗАТЬ?
236. Секретарь:  
- ДРУГАЯ ДАМА ЗНАЕТ ОБ ЭТОМ?
237. Пьер полушутливо:  
- ПОЗВОНИТЕ ЕЙ!
238. Секретарь:  
- КОМУ - ЕЙ?
239. Пьер:  
- ДРУГОЙ ДАМЕ.
240. Секретарь подходит к телефону. Вызывает Мари.
241. Мари у себя. Подходит к телефону.
242. Секретарь передает трубку Пьеру. Пьер говорит в трубку:  
- АЛЛО, МАРИ, МИЛОЧКА, МЫ УЖИНАЕМ СЕГОДНЯ?
243. Мари у телефона:  
- КОНЕЧНО.
244. Мари кладет трубку.
245. Пьер, улыбаясь, отдает трубку секретарю:  
- ОНА ЕЩЕ НЕ ЗНАЕТ.
246. Секретарь кладет трубку на аппарат.  
Завистливая приятельница спешит оказать Мари дружескую услугу и приносит ей тот же номер журнала.
250. Гостиная в квартире Мари. В кресле одиноко сидит Фифи, приятельница Мари. Входит общая приятельница Фифи и Мари — Полетта. *В руках у Полетты номер журнала.* Увидев Фифи, Полетта направляется к ней.
251. Полетта подходит к Фифи и *дает ей журнал.*
252. Садится рядом с ней. Фифи *просматривает журнал.*
253. *Вдруг Фифи обнаружила в журнале что-то, чрезвычайно ее заинтересовавшее.*
254. *Страница журнала с портретами Пьера и его невесты. Знакомый уже текст: «ОБЪЯВЛЕНО О ПОМОЛВКЕ. ЭТОТ БРАК СОЕДИНИТ БОЛЬШИЕ СОСТОЯНИЯ».*
255. Фифи повернулась к Полетте:  
- МАРИ ЭТО ВИДЕЛА?
256. Опускает журнал на колени, озабоченно смотрит на Полетту.
257. Полетта, расправляя папиросу, равнодушно пожимает плечами: не знаю.
258. *Фифи берет журнал с колен, еще раз смотрит на портреты Пьера и его невесты.*
259. Входит Мари, подходит к приятельницам, пододвигает себе кресло и садится.
260. Мари смотрит на подруг и улыбается. *Полетта молчит и курит, Фифи молча протягивает Мари журнал. Мари берет журнал и спокойно его перелистывает.*
261. *Просмотрев весь журнал, положила его на кушетку и, приняв удобную, безмятежную позу, улыбнувшись, сказала:*  
- ДА, ТАКОВА ЖИЗНЬ.
262. Фифи быстро взглянула на Мари и потупилась.
263. *Мари опять потянулась к журналу, взяла его, еще раз пересмотрела и бросила.*
264. Полетта вдруг вспомнила, что она торопится.
265. Фифи бросила возмущенный взгляд на Полетту, затем, стараясь не встречаться взглядом с Мари, берет свое пальто с кресла.
266. Приятельницы уходят. Мари их провожает. У двери прощается с ними.
267. Мари улыбается Полетте, Полетта, с явно деланным сочувствием, успокаивает

ее:

- НЕ ОГОРЧАЙСЯ, МАРИ, ВСЕ УЛАДИТСЯ.

268. Мари и Полетта целуются. Полетта исчезает. Оставшись одна, Мари возвращается в комнату...

269....быстро подходит к креслу, садится, берет с кушетки журнал, раскрывает его, смотрит. Стараются владеть собой, но, очевидно, очень сильно взволнована.

Если Мари до сих пор тешила себя иллюзией, что отношение Пьера к ней серьезно, что она — не забава для Пьера, то теперь эта иллюзия рассеялась. Она получила первое и жестокое предупреждение. Суровая правда жизни, лицемерная мораль буржуазного общества грубо напомнили ей о себе.

271. Столовая в квартире Мари. Вошел Пьер, положил на столик возле двери цилиндр, бросил на спинку стула пальто. Мимо него проходит и здоровается с ним горничная Мари, не выражая никакого удивления при виде Пьера, — он здесь свой человек.

272. Пьер подходит к столу, на котором стоит графин с вином, рюмка и лежит коробка папирос. Берет графин с вином, смотрит на его содержимое; видимо, оно его не удовлетворяет. Он ставит графин на место. Подходит к буфету, достает из него непечатую бутылку вина и берет штопор.

273. Из своей спальни появляется Мари, она еще не закончила своего туалета, проходит мимо Пьера, не задерживаясь. Пьер через плечо оглядывается на нее.

274. Затем он наклоняется к бутылке и ввинчивает штопор в пробку.

275. Мари возвращается назад, к себе, в руках у нее коробка с платьем.

276. Пьер останавливает Мари, целует ее. Затем возвращается к столу. Мари уходит в спальню.

277. Пьер у стола, положил на стол штопор. Налил до половины в рюмку вина и отпил один только глоток. Ищет в наружном кармане смокинга платок, которого не обнаруживает, шарит во внутренних карманах, в брюках — платка нет. Пьер идет в соседнюю комнату.

278. Спальня Мари. Справа шифоньерка. В глубине Мари развязывает коробку с платьем.

279. Входит Пьер. Подходит к шифоньерке. Открывает ящик. Достает из него носовой платок, разворачивает его, вытирает им губы и кладет в наружный карман смокинга. Идет.

280. Выходит из спальни спокойный, улыбающийся, потирает руки, самодовольно себя осматривает.

На отношении Пьера к обстановке и вещам показывается, что Пьер — хозяин в квартире Мари. Он чувствует себя здесь, как Дома. Он знает, где что находится. Он знает, что в буфете есть бутылка хорошего вина. В шифоньерке есть для него запас носовых платков (и воротничков, как будет показано дальше).

283. Мари говорит:

- Я НЕ ПОЙДУ, ПЬЕР.

284. И, сильно расстроенная, отходит от него.

285. Пьер, — он уже в пальто, — смотрит с недоумением ей вслед.

288. Мари сидит на диване, вся отдавшись своим печальным мыслям. Подходит Пьер. Обнимает и целует Мари. Ее это не трогает. Пьер целует ее в губы, берет ее руки, ласкает их, — Мари грустно смотрит на Пьера и говорит:

- МНЕ ОЧЕНЬ ЖАЛЬ, МИЛЫЙ, НО У МЕНЯ СЕГОДНЯ СОВСЕМ НЕТ НАСТРОЕНИЯ.

289. Пьер оставляет Мари в покое. Уходит. Мари сидит, низко опустив голову.

290. У двери Пьер остановился. Он увидел на столике журнал с портретами - своим и своей невесты. Взял журнал в руки, убедился, что это действительно тот самый номер. Положил его на место и, не смутившись, произнес:

- ЭТО НАМ НИСКОЛЬКО НЕ ПОМЕШАЕТ, МЫ ТАК ЖЕ ОТЛИЧНО СМОЖЕМ

## ПРОВОДИТЬ ВРЕМЯ.

291. Мари смотрит на него:

- КАК ТЫ МОЖЕШЬ ТАК ГОВОРИТЬ! ТЫ ДУМАЕШЬ, ЧТО У МЕНЯ НЕТ СЕРДЦА?

292. Пьер не хочет никаких объяснений и неприятных сцен. Он берет цилиндр и говорит:

- Я НАВЕЩУ ТЕБЯ ЗАВТРА, КОГДА У ТЕБЯ ИСПРАВИТСЯ НАСТРОЕНИЕ.

293. Надевает цилиндр и уходит. Мари плачет.

Увидев на столике журнал, Пьер понял, что Мари уже знает о его предстоящей помолвке. Таким образом, номер журнала выполнил большую сюжетную работу. В первой сцене Пьера и секретаря он послужил поводом для вскрытия отношения подобного рода мужчин к «другим дамам». Во второй сцене — Мари и друг — для того, чтобы осведомить Мари о помолвке Пьера, выявить ее отношение к этому событию и попутно отношение друг к Мари. В третьей сцене — для того, чтобы объяснить Пьеру причину плохого настроения Мари и осведомить его, что Мари уже знает о его помолвке. Так Чаплин разрешил задачу — завязать основной конфликт драмы. Эта задача могла бы, конечно, быть решена и иначе: Пьер сообщает секретарю о предстоящей помолвке, секретарь задает вопрос о «другой даме», разговор о «другой даме»; затем к Мари прибегает Полетта и рассказывает ей о предстоящей помолвке Пьера; и, наконец, Мари дает понять Пьеру, что она знает о помолвке. Но, очевидно, Чаплина привлекла возможность дать более тонкий психологический рисунок, затормозить все непосредственные проявления чувств, дать героям более глубоко и интимно раскрыться и, наконец, изобразить ту атмосферу условности, лжи и лицемерия, в которой живое чувство не может откровенно проявляться.

### Часть четвертая

После первой размолвки с Пьером Мари сидит дома одна. Ей звонит по телефону Полетта, приглашает приехать в студию одного художника, где сейчас веселое общество. Мари едет. В доме, куда она приехала, несколько студий. Мари ошиблась дверью и попадает случайно в студию своего бывшего жениха Жана, который после смерти отца переехал с матерью в Париж и избрал себе профессию художника. Неожиданная встреча. Разлука, похожая на разрыв, целый год взаимной неосведомленности, новая наружность Мари, богатой и элегантной дамы, — все это отражается сейчас в смущении героев, в неловкости их поведения, в натянутости разговора. Мари не спрашивают, как она сюда попала, и принимают ее как гостью.

366. В студии Жана. Он, его мать и Мари. Пьют кофе. Мари ищет взглядом салфетку, салфетки нет. *Мари достает носовой платок.* Жан замечает это. Идет в кухню.

367. В кухне Жан ищет салфетку. *Развернул одну - в ней дыра, Жан отложил ее в сторону. Достает другую, разворачивает, - она тоже вся в дырках. Но больше салфеток нет. Жан аккуратно складывает наименее дырявую салфетку так, чтобы дыр не было заметно, и идет.*

368. Жан возвращается в студию и *подает Мари салфетку. Мари берет салфетку и, не глядя на нее, ее разворачивает.*

369. Разговаривая с Жаном, *напряженно следящим за ее манипуляциями с салфеткой, Мари, развернув салфетку, кладет ее себе на колени.*

370. *Жан старается не смотреть на салфетку, но взгляд его притягивается к ней.*

371. Ничего не подозревая о происходящей трагедии, Мари спокойно пьет кофе, держа чашку на колени и разговаривает:

- ИТАК, РЕШЕНО, ВЫ БУДЕТЕ ПИСАТЬ МОЙ ПОРТРЕТ.

372. Мари поднимает чашку с колена и *обнаруживает огромную дыру на салфетке.*

373. Жан страдает.

374. Мари передает Жану свою чашку, Жан берет чашку, ставит на стол,

одновременно другой рукой *быстро сдергивает салфетку* с колен Мари и уносит ее в кухню.

Для Жана Мари — не прежняя Мари, она сейчас состоятельная, светская женщина. Жан стыдится своей бедности. Его плохое материальное положение и его желание скрыть это от Мари переданы Чаплиным в эпизоде с дырявой салфеткой. Узнав, что Жан посвятил себя живописи, Мари условливается с ним, что он напишет ее портрет, и приглашает его к себе. В назначенный для встречи день, перед его приходом, она выбирает платье, в котором будет ему позировать для портрета.

389. В спальне Мари. Мари с помощью горничной *отбирает из своих платьев самые нарядные*. Входит Жан. Мари приветливо с ним здоровается. Горничная выходит.

390. Мари приглашает Жана сесть, садится рядом с ним. Говорит ему:

- Я ПРИГОТОВИЛА НА ВЫБОР НЕСКОЛЬКО ПЛАТЬЕВ.

391. Встает, *берет одно из приготовленных платьев, показывает Жану. Затем берет другое платье*.

392. Показывает его Жану.

393. С вежливой, но какой-то чужой улыбкой, маскирующей его волнение и смущение, *Жан рассматривает платье*.

394. Чего-то в платье не хватает. Мари зовет горничную.

395. Входит горничная. Направляется к шифоньерке и роется в ящике, разыскивая какую-то отделку для платья. При этом нечаянно *выбрасывает из ящика мужской воротничок*.

396. *Воротничок падает на пол*.

397. Жан увидел. Его брови дрогнули и нахмурились. Но он сейчас же *отводит свой взгляд от воротничка* и, не подавая вида, что что-нибудь заметил, переводит свой взгляд на Мари, сохраняя маску корректной незаинтересованности.

398. Горничная *поднимает с пола воротничок и кладет его на место. Идет с какой-то лентой в руках к Мари...*

399....*передает ленту Мари*.

400. Мари подходит к Жану и *показывает ему платье с отделкой, Жан рукой расправляет платье*.

401. Мари видит на рукаве Жана черный креп:

- ЖАН, ВЫ НОСИТЕ ТРАУР? КТО У ВАС УМЕР?

402. Жан опустил голову, но сейчас же собой овладел:

- ОТЕЦ.

403. Жан грустно и серьезно смотрит на Мари.

404. Мари спрашивает с участием:

- А КОГДА ОН УМЕР?

405. Жан:

- В ТУ НОЧЬ, КОГДА ВЫ УЕХАЛИ.

406. Стараясь скрыть свое волнение, *берет папиросу, закуривает; затянувшись и выпустив дым, опускает руку с папиросой. Молчит*.

407. Молчит и Мари. Тоскливая пауза.

408. Жан не смотрит на Мари, *опять затягивается папиросой. Затем поворачивается к Мари и тихо прикасается рукой к платью, лежащему у нее на коленях*.

409. В соседнюю комнату входит Пьер, на ходу снимает пальто и цилиндр, бросает на стол перчатки...

410....спрашивает вошедшую горничную о Мари. Горничная идет в спальню.

411. Жан и Мари разговаривают. Вошла горничная, доложила о приходе Пьера. Мари встает и уходит.

412. Жан, оставшись один, *закуривает новую папиросу*. Встает.

413. В гостиную входит Мари, не глядя на находящегося в ней Пьера, проходит мимо него и спокойно садится на диван. Пьер *открывает коробку шоколадных конфет*.

414. Пьер берет из коробки одну за другой несколько конфет и отправляет их себе в рот, затем, улыбаясь и с легкой иронией, спрашивает Мари о джентльмене, который у нее в гостях.

415. Мари задета тоном Пьера, ничего не отвечает, отворачивается от него.

416. Пьер переносит свое внимание опять на коробку, спокойно продолжая лакомиться конфетами.

417. Входит горничная. Пьер передает ей коробку с конфетами:

- УГОСТИТЕ ДЖЕНТЛЬМЕНА В СОСЕДНЕЙ КОМНАТЕ.

418. Он делает жест в сторону спальни.

419. Мари на диване, нервно пожимает плечами:

- К ЧЕМУ ОБЪЯСНЯТЬ... ТЫ ВСЕ РАВНО НЕ ПОЙМЕШЬ.

420. Мари встает. Отходит в сторону.

421. Пьер стоит у стола и тихо смеется. Горничная кладет коробку на стол и уходит, понимая, что Пьер пошутил и что она здесь лишняя.

Показывая свои лучшие платья Жану, Мари старается ему угодить как художнику. Но этот невинный показ дорогих нарядов — независимо от самых лучших намерений Мари — объективно для зрителя и субъективно для Жана имеет и другое, менее невинное, значение: он является со стороны Мари бестактностью по отношению к Жану. Демонстрируя перед Жаном свои приобретения от выгодно проданной любви, Мари, не задумываясь об этом, задевает самолюбие Жана, который не мог бы обеспечить ей такой роскошной жизни, если бы она стала его женой, и оскорбляет память об их недавней бескорыстной любви. Жан, вероятно, еще не знает имени богатого покровителя Мари, но уже догадывается о его существовании. Жан старается об этом не думать, но случайно упавший мужской воротничок ему об этом напоминает. В этой сцене внешние объекты (платья, воротничок) создают поводы для переживаний Жана и тонко провоцируют его внешние реакции на длительные (платья) или внезапные (воротничок) неприятные раздражения. По этим реакциям мы догадываемся о внутреннем состоянии Жана, об его отношении к Мари. В последующей сцене коробка шоколадных конфет служит Пьеру для того, чтобы показать свое иронически-равнодушное отношение к визиту Жана (сообщение горничной о том, что у Мари находится Жан, Пьер заедает шоколадом), к настроению Мари (он предлагает вышедшей к нему Мари полакомиться шоколадом, тем самым показывая Мари, что он не придает значения визиту Жана и ее настроениям в связи с этим визитом) и, наконец, к «джентльмену в соседней комнате», Жану, которому он посылает через горничную коробку с шоколадом (явное издевательство над гостем, может быть, соперником — претендентом на любовь Мари). Достаточным средством драматической борьбы в создавшейся ситуации Пьер Реваль считает шоколад.

#### Часть пятая

Пьер — человек без предрассудков. Он совсем не против того, чтобы Мари поиграла в любовь с влюбленным в нее молодым художником. Он ограничивается дружеским советом: «Только будь осторожна». Итак, все уладилось. Жан пишет портрет Мари. Между ними условлено, что Мари не увидит портрета до его окончания. Портрет подходит к концу. Терпение Мари истощилось, — она требует, чтобы Жан показал ей портрет. Жан вынужден согласиться.

452. В студии Жана. Мари подходит к мольберту и приподнимает край полотна, закрывающего портрет. Жан не протестует, он только хочет ее о чем-то предупредить, что-то ей сказать. Она смотрит на него и одновременно медленно сдергивает покрывало с портрета. Поворачивается к мольберту: *она изображена на портрете не в том дорогом «серебряном» платье, в котором она позировала Жану, а в скромном девичьем платье, в котором она уехала из родного провинциального городка и в котором ее в последний раз видел на родине Жан.*

453. Мари смотрит на портрет.

454. Затем с грустным лицом отходит от мольберта.

455. В углу студии стоит Жан с кистью в руке. В кадр входит Мари: не глядя на Жана, она подходит к окну и задумчиво смотрит.

456. Он стоит, потупив взор, ожидая ответа Мари на вызов, который он сделал ей своим портретом.

457. Мари слегка повернула задумчивое лицо к Жану и сказала только:

- ЗАЧЕМ ВСПОМИНАТЬ ПРОШЛОЕ?

Портрет, написанный Жаном, — это обращение его к Мари: ты для меня осталась той же, какой я знал тебя год тому назад. Это вызов Мари на объяснение.

Происходит объяснение. Жан говорит Мари, что он любит ее «несмотря ни на что» (т.е. несмотря на то, что она стала содержанкой Пьера Реваля). Мать Жана, возвратившаяся домой с покупками, слышит разговор Жана с Мари. Она потрясена (очевидно, она решительно против того, чтобы женой ее сына была «дама полусвета», в какую теперь превратилась Мари). Мари взволнована и тронута. Но горячность Жана, его предложение «пожениться и начать жить сначала» ее пугает. Она отстраняется от Жана, прощается с ним и уходит, ничего не ответив на его страстные признания. Однако это свидание с Жаном в его студии произвело на нее глубокое впечатление. Под этим впечатлением — в последующей сцене — Мари делает попытку объяснить с Пьером и выяснить для себя вопрос, как же дальше ей строить свою жизнь.

473. В гостиной у Мари. У стола, глубоко задумавшись, сидит Мари. Поодаль, на диване, Пьер. Он с серьезнейшим видом *дует в новенький блестящий саксофон* и, видимо, наслаждается музыкальным воем, который производит эта модная, очевидно, по случайному капризу купленная игрушка.

474. Кажется, что Пьер совершенно *ушел в свой саксофон* и не обращает внимания на Мари и ее настроение.

475. Мари выходит из задумчивости и с глухим раздражением обращается к Пьеру:

- МЫ НЕ МОЖЕМ ПРОДОЛЖАТЬ ТАК ЖИТЬ.

476. Опять поворачивается к нему спиной.

477. Пьер *продолжает дуть в саксофон*, потом спокойно *отнимает саксофон от рта*, кладет его на колени и так же спокойно говорит:

- ПОЧЕМУ?.. У ТЕБЯ ЕСТЬ ВСЕ.

478. *Берет саксофон с колен*. Мари, не глядя на него, коротко отвечает:

- НЕ ВСЕ.

479. Пьер, не желая продолжать этот разговор, *подносит саксофон к губам*, дует. Устал. Улыбается, *кладет саксофон на диван* и иронически спрашивает Мари:

- ЧЕГО ЖЕ ТЕБЕ НЕДОСТАЕТ?

496. Мари, глядя в лицо Пьера, отвечает:

- Я ЛЮБЛЮ ТЕБЯ, А ЧТО ТЫ МНЕ ДАЛ?.. НИЧЕГО.

497. Пьер и Мари стоят друг против друга. *Взгляд Пьера падает на нитку жемчуга на шее Мари. Вместо ответа он спокойно протягивает руку к жемчугу, трогает его и разглядывает, будто оценивая*. Мари бросает на Пьера яростный взгляд. *Пьер отнимает руку от жемчуга*. Они смотрят друг на друга, Пьер — спокойно, Мари — с возрастающим бешенством. Сжав кулаки и наступая на Пьера, она колотит его кулаками в грудь. Пьер отступает под яростным напором Мари.

498. Он прижат к стене. Дальше отступать некуда. Но она не собирается его бить. Она оставляет его в покое. В ярости отходит от него.

499. Останавливается, *срывает с шеи нитку жемчуга и, описав ею несколько кругов в воздухе, с силой швыряет ее в открытое окно*. Полная гнева, поворачивается к Пьеру, с презрением на него смотрит и идет к окну.

500. Пьер, с трудом скрывая улыбку, наблюдает всю эту сцену и, потирая ушибленное плечо, направляется к дивану.

501. Мари у окна. В кадр входит Пьер, подходит к дивану, *садится, берет саксофон*

и опять начинает на нем играть. Мари сердито на него оглянулась и продолжает смотреть на улицу.

502. На тротуаре *лежит жемчуг*.

503. Переходит улицу нищий бродяга, *замечает жемчуг, наклоняется к нему...*

504. ...поднимает.

505. Пьер *безмятежно продолжает свои музыкальные занятия*. Мари смотрит в окно, вздрагивает, наклоняется через подоконник, напряженно смотрит.

506. *Бродяга перебирает жемчуг грубыми и грязными пальцами*, поворачивается и продолжает свой путь.

507. Мари бросается от окна к Пьеру, говорит ему, что бродяга уносит жемчуг, торопит Пьера, но Пьер *совершенно равнодушно продолжает дуть в саксофон*. Мари бросается к окну. От окна — к двери. Снова к окну. *Пьер отнял саксофон ото рта*, но продолжает спокойно сидеть, будто даже не замечая беспокойства Мари.

508. Бродяга удаляется по улице.

509. Мари бросается к двери...

510....и выбегает из комнаты.

511. Тогда только Пьер встает с дивана и подходит к окну — посмотреть на улицу.

512. Улица. Вдали — уходящий бродяга. Из подъезда выбегает Мари и бежит за бродягой. За Мари гонится какая-то оказавшаяся поблизости собачонка. Мари заворачивает за угол, за которым скрылся бродяга.

513. Пьер возле окна, прижавшись спиной к стене, сотрясается от беззвучного смеха.

514. Мари догнала бродягу, *вырвала у него из рук жемчуг*, бежит обратно. Остановилась, *вынула деньги, бежит обратно к бродяге, сует ему в руки деньги и убегает*.

515. Ошеломленный всем происшедшим, бродяга держит в руке деньги и смотрит вслед убегающей за угол Мари.

516. Пьер у окна хохочет, отходит от окна...

517. ...с хохотом валится на диван.

518. Улица. Идет полисмен. Из-за угла выбегает Мари, вдруг останавливается, осматривает *оторвавшийся каблук на туфле*. Встретилась взглядом с проходящим полисменом и вошла в подъезд. Полисмен посмотрел ей вслед и пошел дальше.

519. Пьер, нахохотавшийся уже до слез и продолжающий смеяться, сидит на диване *с носовым платком в руке*. В дверях появилась Мари. Остановилась, смотрит на смеющегося Пьера. Она не может сразу ответить на его неуместную веселость, она *испытывает физическое неудобство*. *Ее раздражает оторвавшийся каблук*. *Она наклоняется к туфле...*

520. ...подымает ногу и *отрывает болтающийся на подошве каблук...*

521. ...*бросает быстрый взгляд на каблук...*

522. ...затем переводит взгляд на Пьера.

523. *Зажав каблук в руке, сердито бросает Пьеру:*  
- ИДИОТ!

524. И, прихрамывая, уходит в спальню.

*Саксофон*, на котором Пьер, конечно, не умеет играть и который его развлекает как шумная игрушка, свидетельствует об отсутствии какого-либо глубокого содержания в совместной жизни Мари и Пьера, какого-либо обоюдного понимания и сколько-нибудь чуткого и внимательного отношения со стороны Пьера к Мари. Пьер не считается с ее настроением и наполняет квартиру воем саксофона. Между прочим, саксофон появляется в картине еще один раз (в седьмой части), где «разоблачается», как случайный каприз Пьера, быстро позабытая игрушка: Фифи сидит у Мари, держит саксофон на колене и стряхивает в его раструб пепел от папиросы, пользуясь им как пепельницей и тем самым

проявляя полное неуважение к музыкальным увлечениям Пьера и неверие в серьезность этих увлечений.

*Жемчуг* - знак щедрости Пьера по отношению к Мари — вещь, связывающая Мари с Пьером, хорошая цена, которая ей уплачена за любовь. И Мари срывает с себя этот знак своего рабства и выбрасывает его в окно. Но жемчуг — это ценность, Мари же — не героиня трагедии, а обыкновенная женщина, мещанка, привязанная к вещам и знающая им цену, и она не выдерживает испытания, когда видит, что жемчуг поднял и уносит случайно проходивший по улице бродяга. Она свой гордый трагический жест сейчас же «берет обратно» и спешит спасти жемчуг. Тем самым она вскрывает, что ее протест против своего рабства не глубок, что, в конце концов, не так уж не прав ее циничный покровитель, который толкует ее внутреннюю жизнь элементарно и без всяких сентиментальных иллюзий. Они оба — люди одного и того же буржуазного общества, одних представлений о жизни, одной морали. «С милым рай и в шалаше» возможен разве только в хорошую погоду на загородной прогулке.

Оторвавшийся *каблук* - интересная художественная деталь, добавочное средство спустить настроение Мари с трагедийных высот на прозаическую землю. Оторвавшийся каблук завершает комедийно патетическую сцену. Поражение Мари — полное. Единственный результат ее гордого возмущения — оторванный каблук на туфле, и она, прихрамывая, оставляет поле битвы, преследуемая веселым смехом Пьера. Эта великолепная по замыслу и выполнению кульминационная сцена «Парижанки» может служить ярким примером использования вещи для раскрытия — на отношении к ней — характеров и для наглядного разрешения даже сложной психологической ситуации.

После только что происшедшей бурной сцены Пьер идет к Мари в спальню, спрашивает ее: «Что все это значит?» Мари заявляет ему, что она хочет с ним расстаться. Пьер догадывается, что во всем этом играет какую-то роль тот гость, которого он как-то застал у Мари, и спрашивает у нее: «Кто этот молодой артист?» Мари отвечает: «Неважно, кто он, но он любит меня и хочет на мне жениться». Пьер задает ей вопрос: «Ты любишь его?» Мари отвечает: «Да, люблю». Но Пьер ей не верит и уходит, обещая зайти завтра, когда она успокоится. Когда же Мари бросает ему вслед: «Ты меня больше не увидишь», Пьер спокойно говорит ей на прощание: «Прекрасно, изредка звони мне по телефону».

#### Часть шестая

Объяснение матери с сыном. Мать — в горе. Она уговаривает сына не жениться на «такой женщине». Чтобы успокоить мать, Жан говорит, что он не женится на Мари, а предложение ей он сделал «в минуту слабости». Эти слова слышала вошедшая в студию Мари. Жан увидел ее, подходит к ней. Мари оскорблена, отворачивается от Жана и уходит, с горечью сказав Жану: «Вы правы... это было минутной слабостью». После ее ухода Жан упрекает свою мать: «Вот что ты наделала... все потому, что суешься в мои дела». Жан хочет объясниться с Мари. Идет к ней. Но она его не принимает. Жан долго ходит по тротуару перед домом Мари, останавливается, смотрит вверх на ее окна. Мари знает об этом, но она непреклонна. Она хочет позвонить по телефону Пьеру, но Пьер ее опережает и звонит ей. Разговор Пьера и Мари по телефону. Между ними восстанавливается мир и согласие. Поздно ночью Жан вернулся домой. Мать, долго поджидавшая сына, утомленная пережитыми волнениями, уже давно уснула.

628. В студии Жана. Стол. На нем *приготовлен матерью ужин для Жана, горит свеча*.

635. Входит Жан с опущенной головой. Не глядя вокруг себя, подходит к кровати и медленно на нее садится. Опускает голову на руки и застывает в этой позе. *Догорает свеча*. Жан не шевелится. *Свеча почти догорела*. Жан медленно ложится на кровать.

Горящая свеча, приготовленный ужин — знак ожидания сына домой, знак материнской заботы о сыне. Но какая горькая ирония скрыта в показе, — именно здесь, в

контексте с предыдущим, — этих проявлений материнской заботливости. Разве об ужине думает сейчас сын? И разве инерция домашней жизни, привычное приготовление сыну ужина, не находится в противоречии с исключительными событиями в жизни сына?

*Свеча* здесь не только освещает, она горит и догорает. Знак времени, проходящего в тяжелых думах.

#### Часть седьмая

Мари условилась с Пьером сегодня ехать вечером ужинать. Вечер. Жан собирается куда-то идти, предварительно он заряжает револьвер, который берет с собой. Жан у дома Мари, видит, как выходят из подъезда Мари с Пьером, садятся в авто и уезжают. Жан подзывает проезжающее мимо такси, садится в него и следует за машиной Пьера. Мари и Пьер в веселом ночном кафе. Официант передает Мари запечатанный конверт. Это записка от Жана: «Мари, я должен видеть тебя в последний раз». Мари передает записку Пьеру, заинтересовавшемуся запиской. Пьер прочел записку, через официанта приглашает Жана к своему столу. Появляется Жан. Пьер с ним изысканно вежлив, усаживает его, угощает папиросой. Под рукой у Пьера записка Жана, он старается ее закрыть рукой, но Жан замечает записку и подозревает, что Пьер ее прочел. Жан смотрит на Мари и по ее виду убеждается, что Пьер прочел записку с ее согласия. Жан хватается свою записку, прячет ее в карман, в сильном волнении встает. Пьер тоже. Жан хватается Пьера за воротник. Официанты приходят на помощь к Пьеру. Жана просят удалиться из зала. Жан посмотрел в последний раз на Мари и вышел. Жан в вестибюле ресторана, ему предлагают одеться и покинуть ресторан. Жан подходит к фонтану, вынимает револьвер и стреляется. Падает в фонтан. Переполох в ресторане. Все бросились к месту происшествия.

739. В вестибюле ресторана. Кто-то проталкивается из толпы, окружающей лежащего у фонтана Жана, и говорит:

- УМЕР.

740. Уходит. Пьер растерянно смотрит ему вслед.

741. В студии Жана. *На столе тарелка, ложка, бутылка. Подходит мать, несет тарелку и стакан, готовится Жану ужин.*

742. В вестибюле ресторана. Мари порывается к фонтану, где лежит Жан. Пьер и какие-то незнакомые господа ее удерживают. Она в полубесчувственном состоянии сидит в кресле. Мимо нее проносят на носилках мертвого Жана.

Опять мать готовит сыну *ужин*. Она слепа, она живет инерцией домашней жизни и не видит, что происходит с ее сыном.

#### Часть восьмая

Тело Жана доставлено домой. Мать в отчаянии. Обнаружила на теле сына записку: «Мари, я должен видеть тебя в последний раз».

753. Читает мать записку, последние строки, написанные перед смертью ее сыном, и невольно оглядывается на *висящий на стене студии портрет Мари, написанный Жаном*. Смотрит на портрет, как-то вся сжавшись и не спуская с него глаз. Отчаяние и жажда возмездия охватывают ее. Она медленно встает и идет.

754. Подходит к столу. Быстро одевается. *Берет со стола револьвер, из которого застрелился Жан...*

755. ...вертит его в руке и решительно выходит из студии...

756. ...проходит по коридору, как-то *нелепо выставив перед собою револьвер*.

Посмотрела на портрет Мари, взяла револьвер, — все ясно: мать идет отомстить Мари за самоубийство сына. Но как смешно и нелепо в этой трагической сцене она держит оружие. Она никогда не держала револьвера в руках. Тем трогательнее решимость матери, но как в то же время нелепо восстание этой маленькой старушонки против роковой судьбы, играющей всеми героями и, в том числе, ею самой (такова скептически

упадочная философия этой драмы Чаплина). Мать не застаёт Мари дома и возвращается к себе.

767. Открывается дверь в студию. Вернулась мать. Остановилась на пороге, увидев Мари над телом Жана...

768....*поднимает, вытягивает вперед руку с револьвером.* Смотрит на Мари и на мертвого Жана. Ее рука с револьвером опускается.

769. Стол. *Рука матери медленно кладет на стол револьвер.*

Опустилась рука с оружием. Мать убедилась в том, что Мари любила Жана, и поняла, что, может быть, она сама, отговаривая Жана от женитьбы на Мари, является причиной и гибели сына и разбитой жизни Мари. Револьвер был орудием убийства в руках Жана, знаком отчаяния и гнева в руках матери и, наконец, послужил для выражения перелома в душе матери и примирения ее с Мари.

В эпилоге мать Жана и Мари работают в детском саду, ухаживают за детьми, где-то за пределами Парижа. По проселочной дороге проезжает в автомобиле со своим приятелем Пьер. Приятель спрашивает его о Мари Сен-Клер, но Пьер уже не думает о ней, забыл ее, как случайный эпизод в его жизни.

Повествование на экране о людях, об их состоянии, об их взаимоотношениях или об их поведении в данный момент времени через обстановку и вещи называют в кино «методом отраженного показа». Пользуясь терминологией литературной поэтики, можно было бы назвать такое использование вещей *метонимией*<sup>14</sup> (своеобразной метонимией не словесного порядка, а зрительного), поскольку что-то выражающая, «играющая» вещь находится в *реальной связи* с действием, с людьми, с их настроениями и поступками. Эту реальную связь зритель легко улавливает, — «метод отраженного показа», или, еще точнее, «метод косвенного узнавания» (по вещам, разным переменам в обстановке и т.п.), ему достаточно хорошо известен и в жизни.

Однако вещь в кино может не только дополнять характеристику человека или выступать в роли конкретного признака в характеристике (когда владение данной вещью или тот или иной способ обращения с ней характеризует человека), или в роли «участника» действия (в смысле прямого участия в действии, или только «отражая» его), но и служить для образования метафорического сравнения (неточно называемого в кино *метафорой*<sup>15</sup>).

---

<sup>14</sup> *Метонимия* — это иносказательное образное наименование вещи, основывающееся на отношении *реальной* связи между обозначаемой вещью и понятием, заменяющим ее прямое обозначение. Очень распространены метонимии такого рода: «Белый дом» вместо «американское правительство», «Париж» вместо «Франция» и т.д. Разновидностью метонимии является *синекдоха* — наименование целого по его части — в выражениях такого рода: тысяча штыков или сабель (вместо пехотинцев или кавалеристов), или окрик на улице «эй, шляпа!» или «эй, борода!» вместо «человек в шляпе» или «человек с бородой») и т.д. Говоря в тексте о *метонимии*, мы понимаем ее в широком смысле слов, т.е. включая в нее и синекдоху.

<sup>15</sup> *Метафора* — это иносказательное образное наименование вещи, основывающееся на сходных (не обязательно существенных, но выражающих определенное суждение о предмете) признаках между обозначаемым предметом и обозначающим понятием. Если высокого человека называют «каланча», — это метафора. Если про речь оратора говорят «вода», — это метафора. Выражения «храм искусства», «храм науки» — метафоры. Под *метафорой* обычно понимают одночленное выражение (без одновременного называния реального предмета, который имеет в виду метафора). Там, где дается реальный предмет и его метафорическое обозначение, там лучше говорить не ° метафоре, а о метафорическом сравнении. Метафорическое сравнение в риторике и стилистике рассматривается как особый вид *сравнения* и относится уже не к тропам, а к так называемым фигурам или

В метафорическом сравнении суть не в реальных отношениях между сопоставляемыми предметами (как в метонимии), а только в сходстве каких-то их признаков, которое используется художником для *образного выражения своей мысли - своего отношения к вещам, человеку, действию*.

Метафорическое сравнение на экране требует соблюдения одного основного правила, чтобы сравниваемые объекты входили составной частью в обстановку действия и чтобы оно не навязывалось зрителю, а возникало как бы само собой по ходу действия. В этом отношении очень поучительно метафорическое сравнение в фильме В.И. Пудовкина «Потомок Чингис-хана». Весь израненный, в повязках, герой лежит в кресле в комнате, где находится большой аквариум. Героя мучает жажда, но он не хочет пить воду, которую ему предлагают — боится, что его отравят. Когда в комнате никого нет, он с трудом поднимается из кресла, с трудом добирается до аквариума, хватается за его край, хочет наклониться к воде, но, падая, тянет аквариум на себя; аквариум рушится на пол, разливается вода, бьются на полу рыбки, а рядом корчится от боли обессилевший герой. Двумя смежными кадрами сопоставляются бьющийся на полу герой и бьющиеся на полу рыбки. Все это не навязчиво, кажется вполне оправданным в данных объективных условиях, возникает в естественном движении драматической сцены.

«Иносказание» (в виде зрительных метонимий, метафорических сравнений и т.п.), вообще говоря, является вполне законным *добавочным* средством художественной изобразительности в кино. Добавочным к основному методу — выразительному действию и пластической выразительности характеров. Но из всех способов «иносказания» в кино наиболее естественными являются те, которые исходят из реальной связи человека и обстановки, человека и вещей — в процессе действия. То есть, главным образом, те, которые строятся по типу *метонимии* или же «психологического параллелизма» (последний можно рассматривать как вид метафорического сравнения, или, точнее, «символического сравнения»; о тенденции перехода тропа в символ см. дальше), с использованием для художественной параллели реальной обстановки действия, окружающей природы, окружающих вещей.

Между отдельными видами тропических выражений (метонимия, синекдоха, метафора) иногда трудно бывает провести отчетливую границу (в литературоведении подвергнуто основательной критике старое разделение тропов на метонимию, синекдоху и метафору). Так, например, догорающая свеча — как знак проходящего за работой или в ожидании времени — может рассматриваться как метонимия (поскольку связь между протекающим временем и сгоранием свечи реальна и непосредственна). Но в *определённом контексте* (догорает свеча и параллельно с ней «догорает» человеческое счастье, человеческая жизнь; вспомним художественную параллель в известной песне: «Догорай, моя лучина, догорю с тобой и я») догорающая свеча может восприниматься как метафорическое сравнение или как *символ*<sup>16</sup>.

У кинотропа вообще имеется тенденция переходить в *символ* (т.е. в иносказание широкого смысла). Эта тенденция ярко проявляет себя тогда, когда на тропическое выражение в определенном сюжетном контексте ложится большая смысловая нагрузка. Приведем следующий пример перехода метонимии в символ. В «Броненосце «Потемкине»», после того как матросами брошен за борт судовой врач, показана единственная вещь, оставшаяся от врача, — его пенсне, зацепившееся за канат и болтающееся на нем, — вторичный, но довольно характерный признак его профессии,

---

фигуральным выражениям — наряду с антитезой (противопоставлением или сопоставлением по контрасту), повторением, гиперболой и т.д.

<sup>16</sup> Под *символом* в литературоведении понимается образ-обобщение, предполагающий широкое и глубокое его осмысление (образ многозначный и инозначный, т.е. уводящий от прямого и узкого своего значения к иному, широкому кругу чувств и понятий).

красноречивый символ его близорукости — не только в прямом, но, главным образом, в переносном, широком смысле — и его ничтожества (пенсне было самым приметным внешним признаком этого человека, отличавшим его от других людей в стандартной военной форме; исчез человек, осталось пенсне, и нечего больше об этом человеке вспоминать). В случаях особого пристрастия к тропам-символам, в подмену прямого изображения действия, можно говорить о «символической манере» или «символическом стиле», который на практике имеет тенденцию переходить в навязчивый и грубый аллегоризм и тогда получает бранную, но справедливую кличку «символятина». Весь вопрос *в мере и способе* использования «языка вещей». В «Парижанке» Чаплина игра обстановки и вещей занимает очень видное место. Но Чаплин использует обстановку и вещи как реалист — это реальная среда действия, вещи связаны с людьми и непосредственно принимают участие в действии (как его объекты и орудия, как предметные следы человеческих отношений и человеческого поведения). Иногда показ вещи у Чаплина поднимается до символа (например, догорающая свеча); но расширение и углубление реалистического образа до символа отнюдь не противоречат реализму.

Тот или иной метод использования обстановки и вещей является характерным для определенного *стиля*, для тех или иных *жанров*. Можно было бы провести интересную параллель между ролью, какую играют обстановка и вещи в «Парижанке» Ч. Чаплина, и местом, которое отводится обстановке и вещам в произведениях буржуазных реалистов и натуралистов XIX века, например, в романах О. Бальзака и Э. Золя, или, ближе к нашему времени, например, в пьесах А. Чехова. Французские режиссеры-импрессионисты из «Авангарда» использовали обстановку и вещи не столько в роли действенной, сколько в роли символической для передачи состояния, настроения своих героев, для создания психологической *атмосферы* действия. В комедии обстановке и вещам принадлежит более значительная и активная роль, а в эпопее или трагедии они играют роль обычно более скромную.

В немом кино была тенденция расширять сферу выразительного использования вещей, чтобы «методом отраженного показа» восполнить недостаточность «прямого показа» действия, которое было лишено самого могущественного своего средства — звучащей выразительной речи. Вполне естественно, что в звуковом кино «обыгрыванию» обстановки и вещей ставятся более скромные пределы. Однако обстановка и вещи, конечно, продолжают играть важную роль и в звуковом действии. Эта роль бывает иногда очень значительной, и уроки немом кино в этом отношении оказываются очень полезными и для звукового кино.

В звуковом сценарии И. Прута и М. Ромма «Тринадцать» (Кинофотоиздат, 1936) путь красноармейца Мурадова через пустыню за помощью для своего отряда, подвергнувшегося нападению басмачей, показан отраженно через следы, оставленные красноармейцем на своем пути.

*Из затемнения.*

Мертвая тишина. Пустыня.

Утро. Девственные пески.

След коня идет через бархан.

Плавают над песками стервятник и опускается за барханом.

Он опускается на труп коня. Здесь кончается конский след.

Лежит конь без седла, оскалены длинные конские зубы, стервятники разматывают по песку внутренности коня.

Здесь кончается след коня и начинается след человека. Ровный след человека идет через бархан и исчезает за ним.

Потом мы снова видим ровный след человека, пересекающий барханы.

И опять видим след человека, пересекающий другие барханы, но след уже не так ровен. И вновь и вновь видим мы след человека, идущий через барханы, но теперь след начинает петлять, он начинает извиваться, и кажется, что здесь шел пьяный. И этот

пьяный, очевидно, останавливался и падал, вставал и снова шел.

Потом мы видим вещевой мешок на песке, и след идет дальше.

Потом мы видим подсумок и винтовку, брошенные на песок, и неровный след идет дальше. Потом мы видим брошенное седло, богатое седло, расшитое седло, призовое седло, и след идет дальше. Потом мы видим пустую флягу на следу. Потом мы видим брошенный наган, и отсюда человек уже не шел, а полз.

Потом мы видим стервятника над барханом. И, наконец, мы видим далеко фигурку человека. Он ползет. Он ползет и падает. Поднимается, ползет и снова падает. Стервятник кружит над ним. *Затемнение.*

Прекрасные примеры выразительного и драматического использования вещей мы можем найти в лучших наших звуковых фильмах, например, в «Чапаеве» (объяснение Петра с Анкой у пулемета, сцена с картошками — когда Чапаев, раскладывая на столе картошки, объясняет Еланю, где должен находиться командир в походе, бою, атаке), в «Мы из Кронштадта» и др.

## ТЕХНИКА ПОСТРОЕНИЯ КИНОСЦЕНАРИЯ

### План и композиция

Допустим, что у вас есть сюжет, и вы уже достаточно долго думали над ним, развивая первоначальный замысел и обогащая его целым рядом интересных событий, неожиданными поворотами в действии, все более глубоким раскрытием задуманных вами характеров. Вам кажется, что вы довольно ясно представляете себе, как развернется ваша фабула, и вы могли бы рассказать ее содержание хотя бы в основных вехах. Вы живо ощущаете атмосферу действия. Надо писать сценарий. Но как к этому приступить?

И здесь прежде всего приходится предостеречь от того, чтобы сразу начинать *писать* сценарий. При таком методе работы гораздо больше шансов, что сценарий или совсем не получится или выйдет очень сырым, перегруженным всяческим лишним материалом, художественно бесформенным.

В очень живо и интересно написанной популярной книжке немецкого театроведа В. Гессена «Технические приемы драмы» есть следующие, заставляющие задуматься, мысли о театральной пьесе.

«Драма, — пишет Гессен, — в момент ее зарождения не *столько пишется, сколько ваяется и строится*. Тот же, кто говорит о способе писать драмы, или сам совершенно не понимает ее сущности или по меньшей мере способствует тому, чтобы его не поняли другие».

Если это справедливо для сценической драмы, то тем более это справедливо для киносценария, который, по сравнению со сценической драмой, представляет собою построение более сложное — по крайней мере, в своей событийной структуре. *Сценарий прежде всего строится.*

*Создание сценария есть процесс построения действия, реализующийся и завершающийся в литературной записи этого построения.*

Как же осуществляется построение сценария? Так же, как построение драмы или романа. Драматург обычно, прежде чем писать пьесу, составляет сценарий (т.е. *план* пьесы, сценическую планировку действия). Романист, раньше чем писать роман, составляет его план. (В приложении к романам Э. Золя напечатаны планы, по которым работал писатель; планы эти очень поучительны для тех, кто интересуется техникой работы писателя.) Составление плана является чрезвычайно важным этапом в работе киносценариста, предопределяющим ее плодотворное течение и ее успешный конечный результат.

Бюффон в своем «Рассуждении о стиле» пишет: «Только из-за *отсутствия плана*, из-за недостаточной продуманности сюжета даровитый человек испытывает затруднения и не знает, с чего начать изложение. Он одновременно наблюдает большое количество идей, и так как он их *заранее не сопоставил и не соподчинил*, то ничто его не побуждает

предпочесть именно ту, а не другую, — поэтому он пребывает в нерешительности. Но когда он *составит себе план*, когда у него будут собраны и приведены в порядок все мысли, существенные для его сюжета, ему легко будет решить, наступила ли пора взяться за перо; когда его замысел достаточно созреет, он, чувствуя это, будет спешить дать ему выражение и в писании будет находить одно лишь удовольствие».

Планировать в пространстве — это значит прежде всего представлять себе размеры пространства. Планировать во времени, во временной протяженности (а сюжет разворачивается во времени) — это значит прежде всего представлять себе количество событий, которые могут вместиться в данное время, представлять себе длительность действия во времени.

Но планировать действие — это значит не только определить общий объем вещи, но также установить, в каком порядке происходят отдельные события между началом и концом произведения и сколько времени займет каждое из них. Для того чтобы ориентироваться в пространстве, надо разделить его на части. Для того чтобы ориентироваться во времени, надо разделить на части время.

Сценическая пьеса делится на акты. Когда-то поэтика предписывала пятиактное деление сценической пьесы: «Если ты хочешь, чтоб драму твою, раз увидевши, зритель снова хотел бы смотреть, то пять актов ей должная мера» (Гораций, «Наука поэзии»). С этим пятиактным членением связывалось впоследствии и композиционное членение пьесы: пьеса делилась на пять актов не механически (т.е. приблизительно поровну — по часам), а каждый акт представлял собою некое единство и выполнял специальную сюжетную функцию.

При этом каждая часть в свою очередь делится на меньшие части (в сценической пьесе акт может делиться на картины, а картины делятся на сцены и явления), имеющие свою величину и свое место в образовании целого. Таким образом, создается представление о целом — как о целесообразном порядке, единстве частей.

Очевидно, что при таком *построении* пьесы удобнее всего заранее разделить все время пьесы на определенное число актов и картин, составить, так сказать, для себя первоначальную «сетку», чтобы в ней размещать свой материал. Возможно разбить на пять столбцов лист бумаги и в краткой формулировке — сцену за сценой — записывать в каждом столбце содержание отдельного акта. Возможно записать содержание каждого акта на отдельном листе бумаги. Возможно, наконец, записывать акт за актом подряд, отделяя их один от другого. Выбор того или другого способа — вопрос удобства или привычки. Но во всех случаях это будет работа в предварительно намеченных для себя рамках («в сетке»). При этом может оказаться, что первоначально предполагавшееся членение пьесы почему-либо не может быть осуществлено, потому ли, что требуется дополнительная разбивка акта на картины или представляется целесообразным увеличить число актов или, наоборот, сократить их число и т.п. Тогда первоначальная «сетка» может изменяться, пока в процессе работы она не получит окончательной формы, соответствующей объему и содержанию вещи.

Подобно этому и киносценарист тоже работает в своей определенной «сетке», обусловленной размерами кинокартин и принятым расчленением их на части (связанным с техникой их демонстрации<sup>17</sup>).

---

<sup>17</sup> Многие авторы делят сейчас свои сценарии не на части, а делят их на эпизоды или пишут их сплошным текстом без каких-либо разделений. В оправдание они ссылаются на то, что в кинотеатрах фильмы сейчас демонстрируются непрерывно (без перерывов между частями для перезарядки аппарата, так как демонстрация идет попеременно двумя аппаратами). Для теории композиции кинопьесы, однако, не является решающим, демонстрируется ли фильм непрерывно или с перерывами, так же как для композиции романа безразлично, прочитывается ли он сразу или по частям. Даже если фильм демонстрируется, а сценарий записывается без деления на части, такое деление

Однако правильным расчетом и расположением во времени составных частей произведения (экспозиции, завязки и т.д.) не ограничивается круг задач, обнимаемых понятием *композиция*. Для каждой части произведения, для каждого момента действия кинодраматург должен найти способы выполнения, соответствующие значению этих моментов в построении целого.

Достаточно конкретное, хотя и не исчерпывающее представление по этому вопросу дает Г. Фрейтаг в своей «Технике драмы».

Расчленив содержание пьесы на пять частей и три основных драматических момента («возбуждающий», «трагический» и «последнего напряжения»), Г. Фрейтаг следующим образом определяет назначение каждой части и момента драмы и наиболее целесообразные приемы их выполнения:

1. *Вступление* (экспозиция). Его задача — изображение места, времени, условий жизни героя (героев). Во вступлении драматургу представляется случай указать, как бы в короткой увертюре, основной тон пьесы, равно как и ее темп, большую или меньшую страстность или спокойствие, с какими движется (вернее, будет двигаться) действие. Величайшие образцы прекрасного начала пьесы оставил В. Шекспир. В «Ромео и Джульетте» — день, площадь, пререканье и звон мечей среди враждующих партий; в «Гамлете» — ночь, напрягающий нервы пароль, смена караула, появление тени, тревожная, мрачная, полная сомнений возбужденность; в «Макбете» — буря, гром, наводящие ужас ведьмы. И, наоборот, в «Ричарде III» ничего поразительного в обстановке, один только человек на сцене, властвующий над всеми злодей, который направляет всю драматическую жизнь пьесы.

Следует принять за правило, что для драматического поэта полезно брать первый аккорд после поднятия занавеса настолько сильно и выразительно, насколько это позволяет характер пьесы.

(Этим мыслям Фрейтага можно найти интересные соответствия в работах наших больших мастеров — Довженко, Пудовкина, Эйзенштейна, Козинцева и Трауберга, Эрмлера, Юткевича и др., которые с большим вниманием относятся к тому, как начать картину, и, действительно, всегда уже во вступлении задают определенный тон и темп картине; особенно большое значение имеют эти первые аккорды, увертюра, у Довженко: вспомним начало его «Арсенала», «Земли», «Ивана».)

2. *Возбуждающий момент* (завязка). Этот момент действия может осуществляться в весьма различной форме. Он может занять целое законченное явление (сцену) и может быть выражен в нескольких словах. Он вовсе не должен непременно быть связан с каким-то толчком извне, он может явиться и в виде мысли, желания, решения. Но он неизменно должен приводить к восходящему действию, являться переходом к нему. Этот момент лишь в редких случаях допускает крупное выполнение. Он стоит в начале пьесы, где сильное давление на зрителей не нужно. Он не должен быть незначительным, но и не должен выступать настолько ярко, чтобы предвосхитить в представлении зрителей слишком многое из последующего действия или же заранее предрешить судьбу героя и, таким образом, ослабить то напряжение, которое возбуждающий момент должен создать. Тайна, открытая Гамлету тенью отца, не должна довести подозрения Гамлета до безусловной уверенности, ибо в таком случае ход пьесы неизбежно изменился бы. Решение Кассия и Брута (в «Юлии Цезаре») не должно выступать как готовый план, выраженный в ясных словах, для того чтобы следующее затем раздумье Брута и заговор показались движением действия вперед. В. Шекспир особенно тщательно относится к

---

(составление «сетки», расчлененного плана) полезно и необходимо при работе над сценарием, а при изложении методов композиции сценария оно помогает дать отчетливое представление о распределении материала в «пространстве» или «времени» сценария, устанавливая необходимые ориентировочные деления всей длительности сценария на части.

этому моменту (к возбуждающему моменту, к завязке). Если возбуждающий момент кажется ему иной раз слишком мелким и легковесным, как в «Ромео и Джульетте», то он усиливает его: так, решив проникнуть в дом Капулетти, Ромео *должен высказать* перед его домом свои мрачные предчувствия.

Поэт обязан вводить возбуждающий момент как можно раньше, ибо только с этого момента начинается серьезная работа над драмой (т.е. начинается действие, начинается пьеса).

Удобен следующий порядок: после вступления (экспозиции) тотчас же давать возбуждающий момент в сцене умеренного настроения и присоединять к нему первое следующее за ним повышение в более или менее крупном выполнении.

3. *Повышение* (восходящее движение действия от возбуждающего момента, т.е. от завязки, к кульминации). Повышение может идти к кульминационному пункту через одну или несколько ступеней (т.е. эпизодов), — это зависит от сюжета и его обработки. Во всяком случае, на каждой ступени повышения действия (в каждом эпизоде) следует группировать драматические моменты, явления и сцены таким образом, чтобы они были приведены к единству, т.е. были тематически объединены, устремлены к одной цели, взаимно связаны и соподчинены. В «Юлии Цезаре», например, повышение от момента возбуждения до кульминационного пункта состоит только из одной ступени — сцены заговора. Эта сцена является основной и вместе с подготовительной и относящейся сюда контрастирующей сценой — Брут и Порция — образует значительную и прекрасно построенную группу сцен (т.е. эпизод), к которой затем непосредственно примыкает ряд сцен, группирующихся вокруг кульминационного пункта, сцены убийства. В «Ромео и Джульетте» повышение направляется к кульминационному пункту четырьмя ступенями (т.е. эпизодами).

Если не оказалось возможным вывести важные характеры параллельного действия или основного действия в предыдущих сценах (в экспозиции и завязке), то необходимо их ввести в этой части драмы, т.е. в повышении действия, и дать им случай проявить более или менее значительную деятельность. Желательно также, чтобы зритель уже сейчас (в этой части пьесы) познакомился с лицами, которые будут действовать лишь во второй половине драмы.

Целью сцен повышения является непрерывное усиление интереса, а потому они не только своим содержанием должны осуществлять поступательное движение, но и по форме, по разработке давать повышение интереса к действию с помощью разнообразных и богатых оттенков выполнения; если повышение осуществляется несколькими ступенями (эпизодами), то последняя или предпоследняя по отношению к остальным ступеням получает характер основной ступени, основной сцены (т.е. эпизода).

(Очень сильно дано повышение в сценарии «Мать»: выступление черной сотни с полицией на заводе, Пашка против отца, смерть отца.)

4. *Кульминационный пункт* есть то место в пьесе, где результат возникшей перед этим борьбы выступает рельефно и решительно; кульминация является почти всегда вершиной крупно выполненной сцены, к которой присоединяются более мелкие промежуточные сцены повышения и падения. Поэт должен применить здесь всю силу драматизма, чтобы ярко подать это центральное место своего произведения.

Наивысшей силы кульминационный пункт достигает лишь в тех пьесах, где действие движется и повышается внутренними душевными процессами героя. В драмах, в которых повышение идет в параллельном действии (т.е. в параллельном действии идет интрига против главного героя, который о ней может и не подозревать, до поры до времени оставаться спокойным и сам не способствовать или недостаточно способствовать повышению действия), кульминационный пункт обозначает то важное место в произведении, когда это параллельное действие (например, интрига Яго), овладев главным героем (Отелло), заманивает его на путь, ведущий к падению (Яго возбудил в Отелло ревность). Великолепные примеры этого мы видим почти в каждой пьесе Шекспира! Так,

в «Лире» сцена в шалаше представляет, пожалуй, самую могучую картину, когда-либо изображавшуюся в театре. Эта сцена интересна еще тем, что Шекспир воспользовался здесь юмором, для усиления впечатления ужаса и для еще большего усиления сценического воздействия пустил в ход и внешние эффекты. В «Отелло» кульминационный пункт заключается в большой сцене, где Яго возбуждает ревность Отелло; она подготавливается медленно и служит началом потрясающей душевной борьбы, в результате которой гибнет герой. (Кульминационный пункт в «Матери» Н. Зархи и В. Пудовкина — сцена обыска у Павла и невольное предательство матери.)

5. *Трагический момент* (у Аристотеля называется *перипетия*, перелом в действии от счастья к несчастью или наоборот). Кульминационный пункт может быть связан с нисходящим (к катастрофе) действием посредством трагического момента. При этом безразлично, как свяжутся между собою кульминационный момент и трагический момент, сольются ли они в одну сплошную сцену (т.е. перейдет ли кульминационный момент непосредственно в трагический момент) или свяжутся каким-либо явлением или промежуточными сценами. Блестящий пример первого случая (т.е. когда кульминационный и трагический моменты сливаются в одну сцену) мы видим в «Кориола-не» Шекспира. В этой пьесе действие поднимается, начиная от возбуждающего момента (известие о том, что война неизбежна), через первое повышение (поединок между Кориоланом и Ануфидием) до кульминационного пункта — назначения Кориолана консулом. И к этому пункту непосредственно примыкает трагический момент: изгнание Кориолана.

То, что, казалось бы, должно было высоко вознести героя, приводит его, вследствие его неукротимой гордости, как раз к противоположным результатам. Этот перелом совершается не внезапно; мы видим, как он постепенно происходит (один из любимых приемов Шекспира); неожиданность результата ощущается нами лишь в конце сцены. Но и по окончании этой захватывающей сцены действие пресекается не вдруг, ибо непосредственно за ней идет, как контраст, прекрасная, величавая и печальная сцена прощания, служащая переходом к последующему; и даже после того, как герой удалился, настроение оставшихся на сцене персонажей до закрытия занавеса все еще хранит отзвук страстного волнения.

6. *Нисходящее действие* (поворот, движение действия к катастрофе). Самая трудная часть драмы — это ряд сцен *нисходящего действия*, или, как оно иначе называется, *поворота*. До кульминационного пункта интерес был прикован к направлению действия, избранному главными характерами. По завершении предыдущего действия (т.е. после кульминации) возникает пауза. И вот напряжение должно быть возбуждено снова. Требуется энергичный подъем и усилие сценических эффектов, так как зритель к этому времени успел уже удовлетворить первую жажду впечатлений, а борьба между тем приобретает теперь еще большее значение. А потому первый закон для построения этой части состоит в том, что число лиц должно быть как можно больше ограничено, воздействия — сосредоточены в крупных сценах. Теперь уже не время достигать воздействия мелкими художественными средствами, любованием частностями, ювелирным выполнением деталей. На первый план мощно выступает основное ядро целого, идея, смысл действия: зритель уже понимает связь событий, видит конечное намерение поэта.

Теперь поэт должен отдаться наивысшим воздействиям. А поэтому для этой части — только крупные черты, крупные воздействия.

Как велико число уступов (ступеней, эпизодов), по которым герой низвергается к катастрофе, не приходится давать предписаний, кроме разве того, что в повороте желательно меньшее их число, чем это обыкновенно бывает в восходящем действии. Наступлению катастрофы полезно предпослать законченную сцену, или изображающую (в самом мощном движении) борьбу с героем противодействующих сил, или дающую возможность глубоко заглянуть во внутреннюю жизнь героя. Величественная сцена — Кориолан и его мать — служит примером первого случая; монолог Джульетты перед тем,

как ей выпить снотворный напиток («Ромео и Джульетта»), сомнамбулизм леди Макбет — примерами второго.

7. *Момент последнего напряжения* (перед катастрофой). Катастрофа не должна вообще являться как нечто неожиданное, это разумеется само собой. Чем ярче дан кульминационный пункт, чем стремительнее было после кульминационного пункта низвержение героя, тем живее должен предугадываться конец. Чем ничтожнее была драматическая сила поэта в середине пьесы, тем больше будет он мудрить в конце ее и выискивать разительные эффекты. Шекспир в своих правильно построенных пьесах никогда этого не делает. Легко, сжато, как бы даже небрежно набрасывает он катастрофу, не поражая при этом зрителя новыми воздействиями: она до такой степени является в его глазах естественным результатом всей совокупности пьесы и художник так твердо уверен в том, что сумеет увлечь за собою слушателей, что он почти скользит по необходимым сценам заключения. Вернее, чуть подсказывает гениальному Драматургу, что *необходимо раньше и вовремя подготовить настроение до восприятия катастрофы*. Поэтому перед катастрофой Бруту является тень Цезаря; поэтому Эдмунд (в «Лире») говорит воину, что при известных обстоятельствах он должен умертвить Лира и Корделию; поэтому король должен заранее сговориться с Лаэртом насчет умерщвления Гамлета отравленной шпагой и т.д.

Иногда бывает опасно спешить к концу без перерыва, в особенности там, где гнет злосчастного рока уже

давно тяготеет над героем, которому умиленные чувства зрителя желают спасения, хотя доводы рассудка весьма ясно указывают на внутреннюю необходимость гибели. Для таких случаев поэт располагает старинным непритязательным средством дать на несколько мгновений отдых взволнованной душе зрителя. С этой целью он порождает новое небольшое напряжение, бросает на уже намеченный к исходу путь легкое препятствие, отдаленную возможность счастливой развязки. Умиравший Эдмунд должен отменить приказ об умерщвлении Лира; Кориолан тоже может быть еще оправдан судьями; даже Ричард III получает перед катастрофой известие, что флот Ричмонда разбит бурей.

(В картине «Чапаев» перед катастрофой — прекрасная лирическая сцена: разговор Чапая с Петром и Анкой о будущей счастливой жизни после окончания гражданской войны.)

Но чтобы надлежащим образом применять это средство, необходим большой такт. Указанный момент (последнего напряжения) не должен быть слишком незначительным, ибо в таком случае не будет достигнуто имевшееся в виду воздействие; он должен быть выведен из самого хода драмы и основной черты характера героя; но он и не должен выступать настолько ярко, чтобы на самом деле существенно изменить положение противоборствующих сил в драме.

8. *Катастрофа*. В катастрофе замешательство главных героев разрешается мощным деянием. Надо обладать правильным суждением, чтобы найти разрешение, которое не возбуждало бы недоумения и неудовлетворенности и не возмущало бы зрителей и в то же время охватывало бы необходимые результаты пьесы во всей их совокупности. Грубость и расплывчатая сентиментальность особенно отталкивают в этом завершающем моменте драмы, где сценическое произведение в его целом должно найти себе оправдание и подтверждение. Катастрофа должна содержать в себе только необходимые следствия из действия и характеров. При построении катастрофы должно соблюдать следующие правила: во-первых, надо избегать здесь всякого бесполезного слова и в то же время не оставлять невысказанным ни одного слова, могущего непринужденно (непосредственно и без натяжки) объяснить идею пьесы, исходя из сущности характеров. Далее, пусть поэт откажется от широкого сценического выполнения, передаст подлежащие драматическому изображению события кратко, просто и строго, даст в словах и действии все, что есть лучшего и наиболее сжатого, соединит отдельные сцены необходимыми промежуточными

явлениями в небольшое тело с быстро пульсирующей жизнью и пусть он избегает новых и трудных сценических эффектов, особенно же массовых воздействий (в которых может утонуть, заглохнуть конец пьесы — по линии основного действия).

Очень сильно сделана катастрофа в «Матери»: гибель Пашки при попытке спастись из тюрьмы и героическая смерть матери с красным знаменем.

Но эта катастрофа, вопреки совету Фрейтага, как раз соединена с «массовым воздействием», с многолюдной демонстрацией и разгоном демонстрации военной силой. Катастрофа в «Матери» — не единичный пример применения в финалах кинематографических пьес массовых воздействий. Поэтому совет Фрейтага избегать в конце, в сценах катастрофы, таких воздействий может быть оспорен, во всяком случае, применительно к кино. Может быть, совет Фрейтага справедлив для театра, где труднее выделить из массового действия действие основных героев. Но в кино, где можно в монтаже отчетливо выделить основную линию действия, сочетая ее с массовым действием и тем самым повышая воздействие заключительных сцен, этот совет может быть принят только с весьма существенной оговоркой; нельзя из-за массовых воздействий забывать об основных героях и о необходимости разрешения их судьбы в сценах катастрофы. Но при надлежащем акцентировании судьбы основных героев катастрофа в кино может быть вполне убедительно разрешена в атмосфере массового действия.

Фрейтаг не упоминает еще об одной, последней, части драмы — о *развязке*, очевидно, соединяя ее воедино с катастрофой. Однако катастрофу и развязку следует разделять. Катастрофа — заключительный акт драматической борьбы. Развязка — последнее после катастрофы подытоживание всего происходившего. Иногда драма заканчивается катастрофой, но очень часто (в особенности, в комедии) после катастрофы следует развязка, в которой коротко определяются состояния и взаимоотношения персонажей после катастрофы.

В тех случаях, когда фабула, кроме развития основного конфликта, развертывающегося по приведенной выше схеме, содержит еще пролог или эпилог, или то и другое, рассматриваемая схема композиции примет более сложный вид:

1. Сценарий будет начинаться с *пролога*. Пролог может быть различен по величине. Он может быть очень короток и занять небольшой кусок первой части сценария, оставляя место для экспозиции и завязки основного действия. Но он может занять целую часть (как в «Обломке империи» К. Виноградской) или даже перейти во вторую часть. В «Парижанке» Чаплина пролог занимает первую и половину второй части.

Пролог может представлять собою или художественную характеристику эпохи (как в «Юности Максима»), или содержать «предысторию», излагать прошлое героя или героев в небольшом драматическом эпизоде или даже в виде цельной короткой новеллы со своей экспозицией, завязкой и развязкой. Довольно обычен в фильме, как немом, так и звуковом, пролог-титр, предисловие от автора. Такой пролог в виде длинной надписи имеется в картине «Последний миллиардер» Рене Клера.

2. После пролога будет следовать *экспозиция* основного действия сценария (время, место, герои). Она может быть (в зависимости от величины) в первой части сценария или в начале второй. В «Парижанке» экспозиция Мари Сен-Клер и Пьера в Париже занимает вторую половину второй части фильма.

3. После экспозиции — *завязка*. В зависимости от величины пролога и экспозиции она может быть в первой или во второй части. В «Парижанке» конфликт завязывается в начале третьей части (сцены пробуждения Пьера и Мари и обнаружения каждым из них в журнале сообщения о помолвке Пьера).

4. После завязки до предпоследней части включительно идет движение действия к катастрофе — с кульминацией и переломом где-то в середине действия (четвертая, пятая части) или без такого кризиса драматической борьбы, в постепенном ее нарастании к катастрофе. В «Парижанке» это занимает четыре части, — от третьей по шестую включительно (с кульминацией — сцена с жемчугом — в пятой части).

5. В последней части — *катастрофа, развязка* (если она нужна) и *эпилог*. В «Парижанке» они составляют седьмую и восьмую части (в седьмой — катастрофа, в восьмой — развязка и эпилог). В «Парижанке» это небольшой эпизод из двух сцен-картинок (Мари Клер и мать Жана в детском саду и Пьер с приятелем в автомобиле). Очень редко эпилог вырастает в значительный игровой эпизод, имеющий самостоятельный интерес. Таковым представляется эпилог в фильме «Человек и ливрея» с Эмилем Яннингсом в главной роли, занимающий всю последнюю часть фильма. Но этот эпилог имеет почтенную сюжетную нагрузку. Основная линия действия (история величия и падения «человека в ливрее», кончающего под старость свою служебную карьеру в роли сторожа-слуги при уборной) обрывается на неожиданном событии: в уборной умирает какой-то одинокий богатый старик на руках у героя. По завещанию покойного все его состояние должно перейти к тому, у кого на руках он умрет; таким образом, герой, дошедший к этому времени до последней стадии моральной угнетенности и физической немощи, сделался вдруг богачом. Сообщение об этом счастливом событии внезапно обрывает печальную до сих пор повесть о страданиях героя; как герой узнал о свалившемся на него богатстве и пережил переход от несчастья к счастью, как отнеслись к случившемуся его семья, друзья, товарищи, наконец, хозяйка и администрация ресторана, заставившие его пройти тяжкий путь унижения и обид, не показывается. Счастливая развязка дается неожиданной *перипетией* (переходом от несчастья к счастью), причем развернута она в своих последствиях в эпилоге. Через какой-то период времени мы, видевшие нашего героя в последний раз жалким стариком, видим его в новом его состоянии — богачом, в том же самом фешенебельном ресторане, где он служил когда-то сначала швейцаром, а затем сторожем при уборной. Он весел и блестящ и демонстрирует свою возрожденную благосостоянием жизнеспособность и свое умение быть счастливым с деньгами, — не хуже, чем любой прирожденный буржуа.

Не всегда эпилог содержит последующую историю (нахгешихте) героев пьесы. Иногда он дает широкий перспективный вывод, показывая конечное торжество дела, за которое боролись герои. Фильм «Мать» Зархи и Пудовкина кончался показом Кремля с развевающимся над его стенами красным знаменем, символом победившей пролетарской революции. Очень редко в эпилоге дается обращение к зрителю (таково первоначальное назначение эпилога в греческой драме: заключительное обращение к зрителю с объяснением намерений автора и смысла пьесы); таким эпилогом кончается фильм «Подруги» Арнштама, — герой обращается с призывом к девушкам советской страны. В очень редких случаях фильм заканчивается надписью от автора (эпилог-титр).

Прологи встречаются довольно часто в американских фильмах, например, в «Двух сиротках» Гриффита, в «Нашем гостеприимстве» Бэстера Китона, в «Парижанке» Чаплина, «Да здравствует Вилла» Джека Конвея и др. Нельзя возражать против прологов и эпилогов, если они наполнены живым содержанием и обогащают восприятие фильма, но вполне справедливы возражения против прологов и эпилогов, которые вводятся только в качестве орнамента и которые не прибавляют зрителю новых знаний о судьбе героев, или не обогащают эмоционального воздействия фильма подготовкой (в прологе) или продлением и углублением (в эпилоге) соответственного настроения, вызываемого фильмом.

В рассмотренных видах композиции действие развивается в простой последовательности, в настоящем времени, с более или менее значительными временными перерывами в необходимых случаях (например, между прологом и основным действием, между последним и эпилогом или в середине действия, если оно идет с временными перерывами).

Однако в кинопьесе, в отличие от сценической пьесы, можно в действие, протекающее в настоящем времени, вводить показ прошлого, возвращаться в прошлое время (в сценической пьесе возможен *только рассказ* о прошлом). Показ прошлого обычно вводится в кинематографическое действие как зрительная иллюстрация рассказа или воспоминания действующего лица.

Это может быть повторный короткий показ того, что зритель уже видел ранее на экране, чтобы напомнить о необходимом моменте прошлого, определяющем поведение героя в настоящее время, или чтобы усилить воздействие текущего момента действия сопоставлением с прошлым.

Проблема изложения прошлого в звуковом кино стоит несколько иначе, чем в немом. В разговорном фильме возможен не только показ прошлого, но и рассказ о прошлом. При этом, поскольку возвращение к прошлому является условностью для искусства, изображающего действие в настоящем времени, постольку, принципиально говоря, *рассказ* о прошлом следует предпочитать *показу* прошлого. Нельзя отрицать возможности *показа* прошлого и в звуковом сценарии, но этот показ стало труднее оправдывать. Когда в воспоминании (а чаще всего прошлое в кино вводится как воспоминание) голоса и шумы звучат так же, как в реальном времени, это представляется уж чересчур навязчивой условностью. Известны различные методы показывать прошлое так, чтобы оно отличалось — для восприятия — от настоящего. Например, прошлое показывалось «немым» (без голосов и звуков), но если в этом прошлом беззвучно разговаривали, это выглядело очень нарочито. Пробовали прошлое вводить как иллюстрацию к рассказу: голос персонажа звучит за кадром, а в кадре показывается то, о чем он рассказывает (так сделан монолог крестьянина в «Златых горах»).

Это приводит обычно тоже к малоубедительному результату: либо рассказ интереснее того, что показывается, либо то, что показывается, гораздо интереснее маловыразительного рассказа. Из этого не следует, что в звуковом фильме нельзя достигнуть художественно убедительных результатов в показе прошлого.

Иногда *рассказ* о каком-либо событии интереснее его показа на экране: участник или свидетель события передает то, чего нельзя было бы увидеть — свои переживания, мысли, отношение к происходившему и, кроме того, придает повествованию особую окраску, излагая его живым характерным языком.

Вот, например, сцена из «Встречного», не показанная на экране, а рассказанная Бабчихой в разговоре с соседками:

Бабчиха. И пришел мой Семен Иванович еще чуть забрезжило. Задолго до смены. Пришел, по комнате бегают, глазами ворочает, рубаху на себе разорвал. «Душно, — говорит, — душно!» Потом замолчал, только стонет, стонет, стонет...

Ну, я ему горчичник к пяткам поставила. Говорить начал. «Яшка, — говорит, — Гуточкин, вредительство открыл. Погибать, — говорит, — плану. Позор всему заводу. Инженера-то Лазарева в ГПУ повели, в ГПУ...» Тут уж он кричать стал... «Лазарев не виноват!.. Не виноват! Не виноват!» Кричит... кричит... и... и мать вспоминает. Потом вскочил да бежать. Я ему вслед: «Куда ты, Сеня, горчичники-то хотьними!» — только рукой махнул. Так с горчичниками и выбежал.

Возможно, что, показанная на экране, эта сцена производила бы меньшее впечатление, потому что старый Семен Иванович не разыграл бы этой сцены так драматично, как ее рассказала Бабчиха (рубаху разорвал, стонет, кричать стал, вскочил, бежать), а если бы и разыграл, то мог бы «пережить» и сфальшивить. Гораздо лучше, если за него переживает эту сцену в своем рассказе Бабчиха, гиперболизируя поведение Семена Ивановича, причем эта гиперболизация оправдывается ее заботливым отношением к Семену Ивановичу и характерностью ее языка.

В «Трех песнях о Ленине» Дзиги Вертова производит сильное впечатление рассказ ударницы-бетонщицы о героическом поступке, за который она получила орден Ленина:

Работала я в пролете тридцать четыре. Подавала туда бетон. Три крана сделали мы и девяносто пять бадей. Когда выверили, значит, бадью, бетон растоптали, я вижу - упала толь. Я пошла, подняла... Только стала оборачиваться обратно, как, значит, этот самый щиток протянуло туда, за каркас, и меня туда, значит, втащило... Я сейчас же схватилась за эту... за лестницу... А руки мои и сползают с лестницы. Все попугались ... А там была гудронщица, девочка, все кричала, — подскочил кто-то, подхватил, вытащил меня, а я вся

в бетоне, мокрая... Вода там была за каркасом. Все лицо мокрое, гудроном руки попекло было. Вытащили меня и бадью наверх. Я пошла в сушилку. Ну, сушилась возле печки, — печка была там такая маленькая. Я обратно в бетонную, доску забили, и опять на своем месте, до смены, до 12 часов. И наградили меня за то орденом Ленина — за выполнение и перевыполнение плана.

Именно из этого простого, бесхитростного рассказа становится ясным подлинный героизм работницы при ликвидации аварии, ее высокое мужество и преданность делу.

В сложной композиции с двумя или больше параллельными сюжетными линиями кинодраматическое произведение имеет свои особенности по сравнению как с пьесой сценической, так и с эпическим произведением. В отличие от сценической пьесы кинопьеса располагает большими возможностями показа одновременно развивающихся параллельных линий действия. Это сближает ее с повествовательной литературой. Но в отличие от последней отдельные линии действия должны быть обязательно тесно и непосредственно связаны между собой и должны иметь очевидную единую направленность, устремляться к единой цели — по пути развития единого драматического конфликта. В повествовательной литературе возможна относительная самостоятельность отдельных сюжетных линий, при условии что только в известные моменты эти линии встречаются, осуществляя «единое действие».

В кинопьесе, так же как и в пьесе сценической, связь отдельных линий действия должна ощущаться постоянно, даже и тогда, когда эти линии не встречаются. В этом отношении поучительна композиция сценария «Привидение, которое не возвращается». Две параллельные линии действия (с одной стороны — Хозе, с другой — его семьи) не встречаются до конца, они развиваются параллельно, но связь между ними все время чувствуется. Их связывает все более нагнетаемое взаимное тяготение: Хозе стремится увидеть семью, семья ищет встречи с Хозе.

В «Чапаеве» две линии — красных и белых — развиваются параллельно, встречаются они в боевых столкновениях, в эпизоде встречи отправившегося на разведку Петьки с Потаповым (денщик полковника Бороздича), когда Петька отпускает Потапова, и в сцене прихода Потапова к красным. Однако на протяжении всей пьесы самая непосредственная взаимосвязь этих линий отчетливо ощущается, они составляют единое действие (борьбу революции с контрреволюцией), устремлены к единой цели — разгрому противника.

Параллельные линии действия идут, перемежаясь. В этой смене событий, происходящих в разных местах, необходимо стремиться к тому, чтобы каждый переход от одной линии действия к другой был связан с дальнейшим нарастанием драматического напряжения, представлял дальнейший шаг в движении действия вперед. Особого напряжения достигает параллельное действие, когда оно развивается как два *быстро чередующихся одновременных действия*, устремляющихся навстречу друг другу и все больше сближающихся с тем, чтобы соединиться в решительный момент (например, в сценах спасения). Такого рода эффект недоступен ни театру, ни литературе.

Все изложенное дает только самое общее представление о композиции кинопьесы, а именно — о построении фабулы из отдельных частей (экспозиция, завязка и т.д.) и о распределении этих частей на протяжении кинопьесы. Но помимо этого существует целый ряд отдельных композиционных проблем, которые приходится решать кинодраматургу при построении сценария.

Рассмотрим важнейшие из этих проблем.

1. *Время действия.* Некоторые из вопросов, связанных с проблемой времени действия, уже были обсуждены выше (ведение действия в настоящем времени, показ прошлого, одновременность). Необходимо остановиться еще на вопросе, часто вызывающем на практике затруднения и дискуссии, — о *временной непрерывности действия и о перерывах во времени.*

В наше время от драматического произведения не требуется соблюдения правила о

*единстве времени* в понимании псевдоклассической поэтики. И если сейчас и можно говорить о *единстве времени* в сценической или кинематографической пьесе, то только в смысле *единства действия*, понимаемого как его *непрерывность* в рамках более или менее ограниченного времени, необходимого и достаточного для изображения одного конфликта. Конечно, конфликт не должен обязательно разрешаться в одни сутки, в одну неделю, месяц и т.д. Иной конфликт может длиться годы. И тем не менее стремление к возможной концентрации действия в ограниченных пределах времени настойчиво заявляет о себе в драматическом искусстве. Вытекает оно из самой природы драмы. Только в длящемся и непрерывном действии в пределах ограниченного времени возможно полноценное и правдоподобное изображение психологических процессов, составляющих истинную основу драмы. Это справедливо для сцены, но это в равной мере правильно и для кино, если оно не ограничивает своих возможностей зрительным изображением (серийной иллюстрацией) анекдотических фабул, а стремится к созданию подлинных драматических произведений.

Конечно, *непрерывность действия* не только не исключает более или менее длительных временных перерывов между отдельными его моментами, но даже предполагает их, так как она является последовательным соединением *существенных* для движения действия событий в жизни персонажей с *пропуском* всего того времени, которое разделяет эти события и не наполнено никаким драматическим содержанием. Более того, при построении драматической фабулы обычно выводятся за пределы непосредственного зрительного показа многие моменты, имеющие значение для действия в качестве необходимых мотивировок, но не дающие материала для значительного драматического исполнения. Такого рода вспомогательные, проходные мотивировки могут вводиться задним числом (а значит, с временным скачком) путем последующего сообщения или узнавания. Неопытные киноавторы тоже зачастую стараются подробно и последовательно изложить всю мотивировочную цепь событий, не подозревая, что они пишут протоколы происшествий, а не художественные драматические произведения. Опытный драматург работает иначе. Он разбивает действие на ряд больших эпизодов, каждый из них является существенным и значительным моментом в развитии единого действия и разрабатывается драматургом в большой драматической сцене или в ряде драматических сцен, связанных между собою единством времени (с временными скачками в необходимых случаях). Эпизоды могут непосредственно во времени следовать один за другим, но между ними могут быть и более или менее значительные временные перерывы.

Нормальные временные перерывы между эпизодами или отдельными сценами не ставят перед кинодраматургом никаких особо сложных задач. Переход в другое место действия уже связывается с ощущением какого-то, обычно не нуждающегося в точном определении, временного промежутка между сценами. Единственно над чем / может задуматься склонный к украшательству автор — это I над изображением перехода к новому времени путем зрительного или звукового «стыка», надписи и т.п., но это забота небольшая, и если автор обойдется и без «стыков», то от этого драматургические качества его произведения не пострадают; «стыки» найдут, если нужно, режиссер, оператор, монтажер.

Несколько иначе обстоит дело со значительными временными перерывами, когда между одной частью действия и другой дается весьма ощутимый временной провал (годы, а то и десяток-другой лет). Такие временные разрывы чаще всего встречаются в фильмах — жизнеописаниях и исторических хрониках.

В правильной драматической фабуле временные провалы вполне возможны между прологом и основным действием, между основным действием и эпилогом. В середине основного действия временной провал допускается в особых случаях: когда он не нарушает непрерывности драматического процесса и оправдывается художественной необходимостью опустить часть истории героев, которая не представляет драматического интереса, или использовать умолчание для повышения интереса к дальнейшему действию.

Так, например, в фильме американского режиссера Джеймса Крюзе «Трус» трусливый герой показывается после значительного временного перерыва признанным «храбрецом», грозой всех местных шулеров и бреттеров. Внутренняя непрерывность драматического процесса здесь не нарушена. То, что герой стал храбрецом и подчинил себе самых отчаянных негодяев, отчетливо зафиксировано перед перерывом во времени, — после временного скачка даются результаты его победы, продолжается та линия его волевой активности, которая ясно определилась до временного перерыва. Временной перерыв здесь связан с переломом в характере и действии. Комедия построена по аристотелевской схеме: завязка (до перелома) и развязка (после перелома). По-видимому, временной перерыв в середине действия бывает вполне оправдан тогда, когда он связан с драматическим эффектом, т.е. когда дан сильный и определенный толчок действия в будущее, которое завершается после временного перерыва в заключительной истории героя, действующего в новом качестве. Иное применение временных перерывов без описанного драматического эффекта превращает драму в жизнеописание или хронику событий, хотя и для этих жанров следует рекомендовать тот же метод ясно ощущаемой непосредственной тематической и событийно-действенной увязки предыдущего с последующим, как и в кинодраме.

В заключение следует упомянуть о том, что история кинодраматургии знает целый ряд примеров, когда киносценарии строились с соблюдением *единства времени* в строго классическом его понимании. Так, например, действие сценария Л. Деллюка «Лихорадка» происходит в один вечер. В немецком фильме «Одна ночь» изображаются события, происшедшие в течение одной ночи. Основное действие сценария «Привидение, которое не возвращается», для которого все предшествующие события являются подготовкой, — отпуск Хозе из тюрьмы на побывку в семье — продолжается одни сутки и т.д.

2. *Место (места) действия.* Кинематограф, по сравнению с театром, имеет завидные возможности в отношении количества и характера мест действия (от небольшой камерной декорации, маленького уголка интерьера или экстерьера до обширнейших панорам); можно переходить из одного места действия в другое, а посредством движения съемочного аппарата вслед за перемещающимся в пространстве персонажем можно делать место действия произвольно протяженным и разнообразно изменчивым. Однако, с точки зрения драматургической, места действия — это не просто произвольно избираемые удобные или живописные площадки для разыгрывания отдельных сцен, а прежде всего реальная среда действия, оправдываемая содержанием действия и участвующая в его формировании. С этой точки зрения важно, чтобы выбор мест действия был не случаен, чтобы он помогал концентрации и организации действия, а не приводил бы к обратному результату — к развлекательству, рассеиванию внимания, дезориентации в отношении взаимосвязи отдельных моментов действия.

Производят неприятное впечатление нарочитые прогулки героев по красивым местам — с целью показать живописные виды. Вызывает досаду явное намерение автора или режиссера украсить фильм морским пейзажем, когда сцена не связана обязательно с этим пейзажем и с большим успехом могла быть снята в комнате. Такой досадный промах есть в фильме Л.В. Кулешова «Горизонт». Для того чтобы герой обратил внимание на какое-то сообщение в газете, режиссер отправляет его купаться в море, заставляет его расстелить газету для одежды и затем случайно обратить внимание на нужное сообщение. Все это можно было бы сделать проще — в одной из основных декораций фильма, в комнате героя или на улице.

У пространственной среды действия есть своя логика, помогающая нам осмыслить взаимосвязь событий, бытовую и психологическую атмосферу действия. Чем строже и экономнее произведен выбор мест для действия, тем лучше. Стремление к концентрации действия во времени вызывает и самоограничение кинохудожника в отношении количества и разнообразия мест действия, не говоря уже о необходимой производственной экономии. Есть фильмы, в которых осуществлено *единство места* - в

строгом его понимании (если не считать окружающего пейзажа и декоративного оформления видений и воспоминаний). В каждом из сценариев Л. Деллюка «Лихорадка», «Молчание», «Женщина ниоткуда» действие происходит в одной декорации (в «Лихорадке» — кабачок, в «Молчании» — квартира, в «Женщине ниоткуда» — вилла). В сценарии В. Шкловского «По закону» есть один только павильон — домик золотоискателей. Дело, в конце концов, не в количестве мест действия, а в умении максимально использовать данную обстановку и извлечь из нее максимальные выразительные эффекты.

Очень важно для кинодраматурга отчетливо представлять общую «географическую» картину действия, т.е. характер, расположение и взаимосвязь отдельных мест действия. Особенное значение это имеет в случае сложного действия на большом пространстве. В качестве примера отчетливого представления о пространстве действия и взаимосвязи отдельных его частей можно привести построение большой сцены борьбы рабочих с черносотенцами и полицией на заводе и прилегающих к заводу улиц в фильме Зархи и Пудовкина «Мать».

Иногда решение задачи «топографии» или «географии» создает для действия необходимые мотивировки, тем самым активно и непосредственно определяя взаимосвязь и Движение событий. Это случилось в работе над сценарием «Привидение, которое не возвращается». Надо было решить вопрос, каким образом Хозе, который стремится домой, и его семья, которая встречает Хозе, могут не встретиться на пути между железной дорогой и родным домом. Автор так решил «географическую» задачу: семья Хозе едет его встречать по дороге, ведущей от селения к станции; Хозе, проехавший свою станцию (он проспал), выскакивает на ходу из поезда и идет к своему родному селению по другой дороге; таким образом, вполне естественно, что встречи, которой ищут герои, не происходит. Конечно, задачу эту можно было решить и иным способом, но в данной конкретной работе именно решение «географической» задачи помогло автору найти важную, необходимую мотивировку для заданного хода событий.

Очень часто для успешной композиции действия бывает важно определить местоположение дома, расположение комнат в квартире и т.п. При работе над «Привидением» автор поставил перед собой задачу найти внешний вид и внутреннюю конструкцию тюрьмы. Не связанный в данном сюжете географически конкретной обстановкой действия (так как страна, в которой происходит действие, вымышленная), автор остановился на одном из новейших типов американских тюрем (камеры-клетки в несколько ярусов, с решеткой вместо передней стенки). Такая конструкция тюрьмы позволила автору дать сцену встречи и разговора через решетку молодого Сантандера и Хозе, сцену погони за Сантандером и его гибели, массового бунта в тюрьме, сцену прощания Хозе с товарищами по заключению перед выходом его на свободу.

**3. Введение действующих лиц.** Введение в действие персонажей драмы, способ введения и предварительная их характеристика являются при работе над кинопьесой моментами очень ответственными, определяющими с самого начала отношение к героям, заинтересованное внимание к их поведению со стороны читателя сценария или зрителя фильма, а также ясность дальнейшей композиции действия, особенно в его начале.

Основная ошибка, от которой следует предостеречь молодых авторов, — это подход к действию издали, оттягивание момента введения в действие основных героев; такая ошибка обычно увлекает зрителя по ложному следу: второстепенных персонажей он может принять за главных и будет ждать от них в дальнейшем обязывающих решений и поступков.

Основное правило, которого следует придерживаться, можно сформулировать таким образом: если действие начинается с показа второстепенных персонажей, то не следует долго задерживаться на этом показе, не следует создавать для них больших и обязывающих сцен; правильнее всего использовать их для *подготовки* появления главных действующих лиц и завязки действия. Эта подготовка может быть *общей*, когда

второстепенные персонажи, ничего не зная об основных героях или не думая о них, служат для характеристики среды предстоящего действия, создают атмосферу для него или даже более активно осуществляют предварительную подготовку будущего конфликта.

*Подготовка* может быть «персональной», когда второстепенные персонажи, введенные в действие первыми, готовят *появление* действующих лиц, называют их, говорят о них, характеризуют их, ждут их. Методом такой персональной *подготовки* вводится Хозе в «Привидении»: письмо, которое отобрано при обыске у Сантандера, было для Хозе; Сантандер говорит об этом товарищу, называя Хозе, затем, разыскивая взглядом камеру Хозе, он спрашивает, где Хозе, и после этого вводится в действие сам Хозе, показываемый за решеткой своей камеры. В сценарии Деллюка «Лихорадка» в первой части Сарра говорит о Милитисе с Пасьянс, и этот разговор является персональной, в нашем смысле, подготовкой появления героя во второй части. Иногда такая подготовка ставит себе задачей сделать театрально эффектным первое появление героя на экране. В фильме «Розита», с Мэри Пикфорд в заглавной роли, действие начинается с красочной массовой сцены народного праздника, прерываемой неожиданным движением и криками в толпе: «Розита!» (три титра все более крупным шрифтом вперевивку с кадрами экзальтированной толпы); после этого дается движущийся в одном направлении мимо аппарата поток людей, сопровождающих Розиту, и затем, возвышаясь над этим потоком, словно несомая им, появляется героиня, популярная уличная артистка. Далекое не всегда уместно выводить впервые героя с такой театральной пышностью, — в «Розите» это оправдано и обстановкой действия (праздник) и характеристикой героини (популярная народная певица). Но стремиться к тому, чтобы первое появление основного героя или героев было значительно, всегда полезно.

Эта значительность может быть достигнута или заранее созданным ожиданием появления героя, или драматическим эффектом (герой появляется и проявляет себя в драматический момент), или, наконец, приданием впервые появившемуся герою интересной первоначальной характеристики особым способом показа его, обращением на него особого внимания и т.д. Герой может быть очень скромно и появиться просто без всякого эффекта, но что он значительный персонаж драмы, должно сразу чувствоваться, он должен запомниться зрителю и заинтересовать его. Поучительная неточность была допущена режиссером Ф. Эрмлером в фильме «Обломок империи» (автор сценария К. Виноградская в этой ошибке неповинна). В прологе этого фильма основной герой пьесы — русский солдат, потерявший память в результате контузии, — показан совсем не действенной и мало обращающей на себя внимание фигурой. Единственный момент, когда он более непосредственно вовлекается в действие, хотя и в пассивной роли, — это разговор о нем с белым офицером, который принимает его за большевика и оставляет его в покое, когда узнает, что он душевнобольной инвалид русско-германской войны. Но этот момент не останавливает на себе внимания и воспринимается как малозначительная проходная сценка. Основное же внимание зрителя сосредоточивается на истории раненого молодого красногвардейца, которому угрожает реальная опасность попасть в руки белых и спасение которого от этой опасности — после момента напряженной тревоги за его судьбу — воспринимается зрителем с активным сочувствием и интересом к молодому герою. Поэтому, когда по окончании пролога показывался какой-то бородатый человек (уже не в солдатской шинели), то иной зритель принимал его за молодого красногвардейца, возмужавшего за годы, прошедшие со времени гражданской войны. Объяснение этой ошибки простое: в прологе на главного героя не было сделано достаточного акцента.

Обстоятельства, в которых впервые вводятся герои, могут быть драматически напряженными и ближе подводить нас к завязке драматического конфликта. В сценарии Н. Зархи «Мать» в ряде коротких жанровых сенок показаны: мать, обливаемая потом у корыта; отец, которого выбрасывают из кабака; сын дома после работы. Но это не только жанровые картинки, характеризующие обстановку и героев драмы, — это

*непосредственная подготовка* драматической завязки действия: отец, только что выброшенный из кабака, идет домой, чтобы взять что-нибудь из домашнего скарба и спустить в кабаке; дома происходит сильная драматическая сцена между отцом, матерью и сыном; затем отец возвращается в кабаке; черносотенцы, сидящие в кабаке, пользуются случаем и, угощая отца водкой, завербовывают его в свою компанию; на другой день на заводе — выступление черносотенцев вместе с полицией против рабочих. Отец на стороне черносотенцев. И т.д. В данном случае герои вводятся в повествование непосредственно перед завязкой действия, в исходной для нее расстановке сил.

Но герой или герои могут быть введены в действие сразу, без предварительной подготовки, — в живой драматической сцене. Так вводится в действие главный герой в фильме «Чапаев».

Введение героев в действие следует связывать с их предварительной характеристикой. Эта характеристика может быть недейственной — *портретной или жанровой*. Однако гораздо интереснее бывает первоначальная характеристика, если герои даются сразу в *действиях*, в драматической сцене. Можно с успехом сочетать *портретную* и *действенную* характеристику: сначала дать выразительный, запоминающийся портрет героя и вслед за этим сейчас же заставить его проявить драматическую активность или, наоборот, начать с действенного момента, а затем сделать паузу, чтобы показать героя ближе, интимнее.

При компоновке действия *по эпизодам* нужно стремиться к тому, чтобы каждый эпизод представлял собой заверченный внутри себя круг событий, имеющий отчетливое начало, продолжение и конец. Иными словами, построение эпизода подчиняется тем же правилам, что и построение всей пьесы в целом.

В качестве примера четкого и яркого построения драматических сцен ниже приводятся две сцены из сценария американского автора Бен Хекта (по произведению Э. Пинчон) «Да здравствует Вилла!» Одна сцена из начала сценария, другая — заключительная. Главным героем сценария является Панчо Вилла, личность историческая, мексиканский народный герой, вождь повстанцев — пеонов (крестьян и батраков) — в первой четверти XX века (был убит осенью 1924 года). События, о которых повествует сценарий, относятся примерно к 1910-1913 годам. В сценарии Вилла изображается любящим свой народ, одержимым идеей мести правителям и помещикам, сильным и волевым человеком, но в то же время некультурным, неграмотным, жестоким, грубым, — разбойником и вождем разбойников. Грубость в нем сочетается с бесхитростью и простотой, доверчивым и преданным отношением к людям, которых он уважает и любит; таково, например, его отношение к Джонни Сайксу — американскому репортеру, которого он захватил однажды в плен и который затем стал его другом, советчиком и спутником в его походах. В последней сцене присутствует этот Джонни Сайкс, он случайно встретился с Виллой после нескольких лет разлуки, чтобы стать свидетелем его смерти. В фильме, который поставил режиссер Джек Конвей в 1934 году, роль Виллы великолепно играет замечательный американский киноактер Уоллес Бирн.

Непосредственно перед сценой, которая сейчас будет приведена, произошло следующее: правительственный суд по голословному заявлению помещика и его управляющего осудил на виселицу шестерых ни в чем не повинных пеонов, пеоны повешены немедленно после суда. Внезапно на город, где совершается этот «акт правосудия», налетел Вилла со своими дорадос («золоченые люди» — прозвище дружинников Виллы за их яркую форму с золотыми шнурами, позументами и блестящими украшениями); на площади Вилла увидел повешенных пеонов и направил своего коня к зданию суда.

Зал суда, где недавно мы были свидетелям «убедительных» дел правосудия.

Люди Виллы заняли здание. Мы видим двенадцать солдат, прижатых к стене.

В том же положении управляющий, судья, секретарь суда, прокурор и три элегантных приятеля судьи из местные помещиков. Фьерро (помощник Виллы) — во

главе отряда виллистов.

*Верхом на лошади Панчо Вилла въезжает в зал суда. Вилла (Фьерро и его людям, которые уже готовы приступить к расстрелу пленников). Нет, подождите...*

*Следом за Виллой входят шесть дорадос.*

*Каждый из них несет на плече труп пеона.*

*На шеях трупов - обрывки веревок.*

*(Обращаясь к людям, несущим мертвецов, и показывая на скамью у стены). Туда... посадите их...*

*Дорадос сажают мертвых на скамью, на которой они недавно сидели в качестве подсудимых.*

*В зале водворяется тишина.*

*Теперь все — молчать! У нас сейчас будет суд!..*

Судья *(выступая вперед)*. Я — слуга правительства. Я требую, чтобы меня выслушали.

Вилла. Ладно... Можете продолжать... А вот и судьи. *(Показывает на мертвых пеонов.)*

Судья *(в отчаянии, умоляюще)*. Я не совершил никакой несправедливости. Я только выполнил мой долг.

Вилла *(мертвецам)*. Вы слышите, судьи?.. Долг!

Судья. Этих людей прислал ко мне дон Мигуэль, чтобы судить их за их преступления...

Вилла. Какие преступления?

Судья *(панически управляющему)*. Скорее!.. Дайте ему список... Ну, скорее же!

*Управляющий подходит, трясаясь от страха, и протягивает Панчо список.*

Управляющий. Вот... Здесь полностью все записано.

Вилла. Вот беда! Я не умею читать. Ты прочтешь это судьям. Их уши слышат так же хорошо, как и твои... Но, может быть, сейчас и слух стал хуже — так ты читай им громко... Громко!..

Судья. Но это издевательство!.. Я требую... требую справедливости.

*Выстрел. Судья корчится. Мы видим Фьерро, устало глядящего на труп. Из дула его револьвера идет дымок.*

Вилла *(Фьерро)*. Почему ты не дал ему договорить? Теперь испортил весь суд.

Фьерро. Мне не нравится... Длинно чересчур...

Вилла. Ну, ладно. Ускорим это... Теперь я объявляю вам свой судебный закон... Закон Панчо Виллы. Вот какой закон: двух за одного!.. Понятно?!.. Когда убит один пеон, я убиваю двух управляющих или кого-нибудь подходящего. Одну минуту, Фьерро... *(Вилла поворачивается к мертвым судьям и с поклоном спрашивает их.)* Судьи не имеют возражения? *(Делает паузу, как бы ожидая ответа, затем поворачивается к Фьерро.)* Возражений нет... Приканчивай, Фьерро!..» *(Вилла выезжает из зала.)*

*Фьерро, сидя на судейском кресле, с револьвером в каждой руке, начинает расстрел.*

*Задача-тема* этой сцены: суд Панчо Виллы, суд-возмездие. Вначале короткая *экспозиция сцены*: зал суда, в зале хозяйничает Фьерро со своими людьми; судья, секретарь, управляющий и др. — во власти виллистов. Затем идет *завязка сцены*: в зал на коне въезжает Панчо Вилла, за ним его дорадос вносят снятых с виселиц пеонов. Вилла объявляет: сейчас будет суд. Затем идет развитие сцены: Вилла судит, судья оправдывается, протестует, борется за свою жизнь, — перипетия; Фьерро надоела эта комедия, он стреляет в судью. Затем идет *вершина сцены*, ее *завершающий момент*. Панчо Вилла объявляет свой судебный закон и свой приговор. Затем *развязка*: Фьерро расстреливает осужденных. Следующая сцена, заключительная в сценарии, носит другой характер. Если предыдущая была сценой внешней борьбы (нападения, мести), то эта является сценой глубокой внутренней страстности (сценой пафоса — по терминологии Аристотеля). В ней мало внешнего движения, она сплошь состоит из разговора, но

разговор этот чрезвычайно драматичен. В последнее мгновение перед смертью Виллу охватывает одно страстное желание, чтобы его смерть, которая настигла его при обстоятельствах случайных, в обстановке совсем не героической, была достойна его героической жизни, достойна легенды, сложившейся о нем при жизни в народе, отвечала его представлениям о смерти героев, подвела достойный итог его жизни. Он просит друга Джонни Сайкса приукрасить для печати его смерть. Он хочет услышать от Сайкса выражение того глубокого и сокровенного, чего он сам не может выразить. Он борется за это последнее слово, которое у преддверия смерти должно в последний раз осветить ярким светом всю его жизнь, он просит Сайкса, торопит его. Наконец, это слово сказано Сайксом, и Вилла умирает удовлетворенный.

Предшествующие этой сцене обстоятельства таковы. После долгих лет героической борьбы и боевых походов Вилла скучает в деревенском уединении со своей женой Розитой. У него любовная интрижка с какой-то женщиной в городе. Он едет в город, везет ей подарок: фланелевую ночную рубашку. В городе заезжает в мясную лавку за свиными котлетами для своей красавицы. Здесь он встречается со старым другом Джонни Сайксом. В разгар дружеских излияний вдруг раздаются выстрелы. Это стреляют из окна давние враги, которые, случайно увидев Виллу у мясной лавки, решили воспользоваться случаем и отомстить ему за старые обиды. Вилла тяжело ранен. Его внесли в мясную лавку. Возле него неотлучно Джонни Сайке.

Внутри мясной лавки: Джонни. Доктора!.. Воды!..

*Помогавшие перенести в лавку Виллу уходят.*

*(Наклонясь к лежащему на полу Панно.)* Панчо, как ты себя чувствуешь?

Вилла. Не очень хорошо.

*Несколько зевак постепенно собираются у входа в лавку. Глазуют. Джонни рвет рубаху на Панчо.*

*Находит на его груди медаль. Луч света падает на медаль. Вилла смотрит вокруг.*

Джонни. Ты выздоровеешь...

Вилла *(слабея, с бессмысленной улыбкой на лице)*. Ну, вот тебе.

Джонни, большие новости, — а? Убит Панчо Вилла.

Неплохая статья для газеты, а? Мне повезло, что ты оказался здесь в это время...

Джонни. Успокойся... Не волнуйся...

Вилла *(тяжело дыша)*. Смешно умирать в таком месте... В мясной лавке... Может, ты напишешь об этом как-нибудь получше.

Джонни. Напишу, паренек.

Вилла. Джонни, окажи мне одну услугу.

Джонни. Конечно.

Вилла. Я читал о великих людях, что они перед смертью всегда что-нибудь говорят. А мне ничего не приходит в голову... Ты напиши сам... что-нибудь получше... а?

Джонни. Я напишу, дружище.

Вилла *(слабым голосом, но настойчиво)*. А что ты напишешь? Придумай сейчас, чтобы и я мог знать... Поскорей, пожалуйста...

*Он задыхается. Джонни мокрой тряпкой вытирает влажную от пота голову Виллы.*

Джонни. Я напишу о том... как на шее умирающего Панчо Виллы висела медаль, которая когда-то была поднесена ему за спасение Мексики.

Вилла *(лицо его искажено гримасой смертельной боли. Говорит несколько разочарованно, - он думал, что будет сказано красивее)*. И о кольце... кольце Мадеро... *(Протягивает палец.)*

Джонни. Обязательно напишу и об этом. Вилла. Что еще?.. Я же хочу сам услышать...

Джонни *(видит несколько зевак, столпившихся в дверях. Говорит тихо, как бы читая. Слезы падают из глаз)*. Из дальних и ближних селений, с севера и юга, пришли

посмотреть на него, лежащего здесь... Пришли пеоны, любившие его. Они собрались в молчании. На улицах массы бедняков благоговейно становились на колени...

Вилла (*в смертельной агонии. Улыбается*). Вот это хорошо... И это все?

Джонни (*в слезах*). И вдруг, заглушая молитвы подавленных горем обожавших его людей, раздался надтреснутый голос старого менестреля, спутника Виллы во всех его героических походах...

Вилла (*теряя сознание, он близок к смерти*). Что они поют?

Джонни (*не обращая внимания на яркий полуденный свет*). Волнующие звуки кукарача, боевого гимна виллистов, снова зазвенели в ночном воздухе... Затем внезапно воцарилось молчание.

Вилла (*еле слышно*). Джонни, выброси ночную рубашку...

Розита... прости меня... Ну... продолжай...

Джонни. Панчо Вилла говорил в последний раз... Толпой окружили они умирающего героя...

Вилла (*почти мертв*). Торопись, Джонни... Что я сказал?.. Джонни. Прощай, Мексика, — сказал Панчо Вилла. — Прости мне мои преступления. Помни, если я грешил против тебя, то только потому, что я горячо тебя любил. Вилла. Спасибо, Джонни. (*Умирает.*)

*Задача-тема* этой сцены: оправдание жизни героя в последний момент перед смертью. Сначала дается *экспозиция сцены*: Панчо принесли и положили на пол в мясной лавке, он осматривается, Джонни Сайке за ним ухаживает.

*Завязка сцены* дается просьбой Панчо: «Я читал о великих людях, что они перед смертью говорят что-нибудь... А Мне ничего не приходит в голову... Ты напиши сам». Далее идет *развитие сцены*: Панчо понукает Джонни, настаивает, торопит, ждет, когда, наконец, Джонни скажет то, что наилучшим образом выразит его, Виллы, глубочайшие желания, мысли, чувства, то, что он сам хотел бы сказать перед смертью. Наконец, Джонни нашел эти слова, обращенные к Мексике, к родине, которую так любил Панчо. Последняя реплика Джонни «До свидания, Мексика» и ответ Виллы «Спасибо, Джонни» и составляют *завершающий момент* сцены, после которого идет *развязка*: смерть Виллы.

Монтаж /кадровка/

Профессиональный постановочный сценарий представляет собой последовательный ряд отделенных друг от друга, более или менее коротких кусков текста, в каждом из которых дается описание поведения действующих лиц и обстановки действия. При чтении написанного в такой форме сценария улавливается связь между последовательными кусками, которые являются отдельными моментами одной и той же сцены или описания; такая группа кусков воспринимается как единая сцена, единое описание.

*Каждый такой отдельный кусок сценария, который при постановке превращается в отдельный кусок кинофильма (снятый в одной декорации с одной точки зрения съемочного аппарата), называется кадром.*

***Последовательное соединение кадров в сложные описания и сцены, сцен - в эпизоды, эпизодов - в части (акты) и в целую кинопьесу (кинофильм) называется монтажом.***

Французское *cadre* (кадр) значит *рама, рамка*. Новое значение, производное от основного, этот термин получил в кинематографии, где *кадром* стали называть то, что попадает в рамку киноснимка, т.е. в поле зрения объектива киносъемочного аппарата. Отсюда кадром называется каждый отдельный маленький снимок на кинематографической пленке. Ряд таких снимков, сделанных в одной декорации, с одной точки расположения съемочного аппарата, при проекции на экране дает эффект жизни, движения, действия в рамке одной и той же неподвижной декорации. *Такая отдельная, обычно короткая, «живая картина» или сцена на экране, снятая в одной декорации, с одной точки расположения съемочного аппарата, тоже называется кадром. Кадром в сценарии называется описание именно такой отдельной «живой картины» или сцены.* От

слова кадр происходят распространенные в профессиональной среде кинороботников выражения: «кадро-вать» (сценарий), «кадровка» (сценария), «кадрованный» (сценарий). Правильное значение слова «кадровать» — это представить себе и записать в последовательности кадров *кинематографическое действие*. Сплошь и рядом, однако, под кадровкой вульгарно понимают разделение на кадры-абзацы, под номерами или без номеров, вообще всякого текста художественного описания или повествования, или запись в кадрах-абзацах всякого текста, независимо от того, отвечает ли этот текст условиям кинематографического показа и кинематографического развертывания действия.

Если понимать кадровку таким образом, то кадровать можно все — от описания красот природы в каком-нибудь «Спутнике туриста» до мемуаров Ллойд-Джорджа. Но в том-то и дело, что одной кадровкой, так понимаемой, никакой текст или поток мыслей и образов в сценарий превратить нельзя. «Кадровать» — значит расчленить на отдельные последовательные моменты (кадры) кинематографическое действие, кинематографический материал, представляя себе в то же время связь отдельных кадров — их сочетание — в экранных образах или сценах. В этом правилен термин: «кадровать» (разделять на кадры) — *это значит в то же время и монтировать*.

Французское montage (монтаж) в технике имеет значение «сборка», «монтаж». В театре под монтажом разумеется прохождение в последовательном порядке (соединение, сборка) сцен, которые до этого разучивались отдельно. «Монтировочная репетиция» в театре — это репетиция пьесы в целом: в декорациях, со светом, звуковыми эффектами и т.д., это, так сказать, «сбор всех частей» спектакля. В кинопроизводство этот термин попал из театра в том же значении — сборки, соединения в последовательном (по сюжету) порядке снятых на отдельных отрезках пленки сцен и моментов кинофильма. В дальнейшем монтаж стали понимать не только как техническую операцию сборки в целое отдельных кусков картины, но как *искусство построения* киноизображения или киносцены.

Появились выражения: «монтажный образ», «монтажная сцена».

В кинокартинах и киносценариях начального периода кадровка-монтаж, в современном понимании, отсутствовала. Картина и сценарий делились на довольно большие *сцены* без расчленения последних на отдельные кадры (см. выше сценарий «Стенька Разин»).

Кадр в современном его понимании (как короткий кадр, монтажный кадр, кадр-план, кадр-деталь) возник в результате расчленения первоначального большого кадра-сцены на отдельные, составляющие ее моменты, снятые с разных точек расположения съемочного аппарата, разными планами (т.е. с разным приближением аппарата к объектам съемки, людям, вещам и т.д.).

Всегда надо помнить, что отдельный кадр далеко не всегда является сценой, т.е. законченным сюжетным куском действия; гораздо чаще он бывает только одним из моментов сцены, состоящей из нескольких последовательных моментов (кадров). Поэтому сценарист должен мыслить не отдельными кадрами (в смысле обязательно коротких деталей), а полным и цельным содержанием сцен, образов, которые могут быть переданы в одном цельном куске (кадре) или в последовательной смене нескольких кадров.

Какую цель преследует разделение единой сцены на отдельные моменты (кадры), или, как принято говорить, *монтажное построение сцены*?

Самым общим образом эту цель можно определить как *наиболее отчетливое и художественно выразительное построение экранной сцены и организацию, таким образом, восприятия ее зрителем посредством переноса внимания последнего в нужный момент из одной части места действия в другую или сосредоточения его внимания на ведущей в данный момент действие группе действующих лиц, на отдельном действующем лице; или на каком-либо предмете, имеющем значение для действия в качестве выразительной, играющей детали*. Зритель по отношению к месту действия и действующим лицам как бы перемещается с одного места на другое, ближе или дальше,

поворачивается то в одну сторону, то в другую; то имеет в поле зрения все место действия целиком, то сосредоточивает свое внимание только на части его, на отдельной группе действующих лиц или на одном действующем лице, то вдруг обращает внимание на существенную для действия или для характеристики действующих лиц деталь (на ту или другую часть фигуры действующего лица, на какую-либо вещь). Конечно, на самом деле зритель никуда не перемещается, никуда не поворачивается, он спокойно сидит на своем месте в зрительном зале. Перемещается или, вернее, перемещался за него при съемке сцены «механический зритель» со своим «механическим глазом» или даже с целым запасом разнообразных механических глаз; этим «механическим зрителем», или, еще точнее, «механическим посредником» между живым зрителем и экранизируемым действием, является съемочный аппарат, могущий перемещаться с места на место, поворачиваться в разные стороны, двигаться на специальных штативах, тележках, кранах, снабженный набором всевозможных объективов.

Каждый кадр снимается с того или иного расстояния от объекта съемки, или, как говорят, тем или другим *планом*. Следовательно, под *планом* подразумевается степень приближения съемочного аппарата к снимаемому объекту или определяемая этим приближением величина изображения основного снимаемого объекта относительно кадра («рамки» киноснимка) в целом. Условно беря мерилom относительную (рамки киноснимка) величину изображения на экране человека, разграничивают *планы* следующим образом:

1. *Дальний план* охватывает относительно широкое пространство, дает глубокую перспективу и вдали — в соответственном перспективном сокращении (т.е. уменьшении) — основной объект съемки. Вдали даже значительные по размерам объекты, не поддающиеся охвату единым взглядом на близком расстоянии, представляются небольшими и обозримыми. Поэтому *дальним планом* обычно пользуются для показа на экране таких, например, объектов, как поезд, пароходы, массы людей (войска, организованные шествия, неорганизованная толпа). Однако в *дальнем плане* может быть показана и небольшая группа людей и отдельный человек. Соотношение большого окружающего пространства и небольшой группы людей или одинокой маленькой фигурки человека может в соответственном контексте быть использовано как средство разрешения специальных художественных задач. Например, герой покидает родной или чужой ему дом и идет скитаться, искать счастья, заработков; или он уходит тайно, не попрощавшись, он вышел на дорогу, идет, и вот он виден в *дальнем плане* все уменьшающейся, словно тающей в широком пространстве фигуркой (образ дальней дороги, долгой разлуки или же в другом контексте — выход человека на свободу, перед ним теперь широкая дорога, весь мир и т.д.). Особый смысл и эмоциональную окраску может иметь появление героя или героев на *дальнем плане* (издалека, из неведомых краев, из дальних странствий и т.д.). В соответственном контексте производит впечатление снятая на *дальнем плане* одинокая фигурка человека (например, не бывавшего никогда в большом городе, заблудившегося, беспомощного, слепого, ребенка), затерявшаяся на большой пустынной или людной городской площади, на безлюдных или оживленных улицах большого города и т.п.

*Дальний план* возможен не только на натуре, но и в интерьере, например, в длинной анфиладе комнат, в длинной галерее или коридоре, в большом зале, обширном манеже, театре, цирке.

Иногда, когда объект съемки находится очень далеко, употребляют выражение *сверхдальний план*.

2. *Общий план* примерно соответствует условиям движения и игры актера на сценической площадке в театре, с поправкой, однако, на ограниченный формат кадра и на свойства кинематографической перспективы в зависимости от снимающего объектива.

На *общем* плане человеческие фигуры видны во весь рост, более или менее в глубине кадра, внутри пространства кадра, среди обстановки.

*Общим планом* обычно снимаются индивидуальные или групповые сцены или

отдельные моменты сцен, требующие более или менее широкого пространства или связанные с определенной средой действия (декорациями, людьми, вещами). Актеру или группе актеров на *общем плане* предоставляется возможность достаточно свободного движения и игры.

3. *Средний план*. Его можно было бы назвать «передним планом», поскольку актер, снимающийся на этом плане, помещается *впереди*, перед аппаратом, имея позади себя как фон обстановку или часть обстановки действия. Актер приближается на этом плане вплотную к нижней стороне рамки кадра (так сказать, к «рампе»), «режется» ею по ноги или даже выше — по колени или по пояс, — в зависимости от того, в какой мере для показа выразительной внешности актера или его игры достаточно и необходимо участие всего тела (т.е. насколько можно «подрезать» его ноги) или только его корпуса, рук и головы.

На *среднем плане* может быть снят один актер или небольшая группа актеров — 2—3 человека.

Задача среднего плана: а) *приблизить* актера к зрителю и дать последнему возможность отчетливо *видеть* актера и его игру и б) *выделить* играющего актера или группу актеров из общей картины действия, выключить из кадра или отнести на задний, менее отчетливо видный, план все лишнее и могущее развлекать и отвлекать от восприятия их игры и тем самым *сосредоточить внимание* зрителя исключительно на данном актере или группе актеров.

Иногда *средним планам* разной степени приближения дают особые наименования, различая: *третий план* (когда нижняя сторона кадра «режет» актера по ноги или чуть выше ступни); *второй план* (когда фигура актера в кадре «срезана» по колени) и *первый план* (когда фигура актера в кадре дается по локти, по пояс)<sup>18</sup>. Такое точное обозначение планов в рабочем сценарии может быть необходимо для режиссера и оператора, но вполне ответственно оно может быть сделано только ими же самими или по их указанию. Что касается кинодраматурга, то ему трудно предвидеть, с какой степенью приближения наиболее целесообразно будет снять актера в отдельном случае.

В американской практике *средний план* называется также *стандартным планом*, поскольку вследствие своего удобства (в смысле наибольшей отчетливости фотоизображения человека) и своих художественных качеств (в смысле наибольшей экономности и выразительности мизансцены — с исключением всего лишнего, отвлекающего внимание и с сосредоточением внимания на ведущем сцену персонаже или персонажах) он стал *основным, типичным* планом при съемке фильма. Иногда в американских сценариях уточняют выражения «средний», или «стандартный», план и пишут: *средний, или стандартный, план в 3/4 фигуры* (т.е. второй план, по колени); *средний, или стандартный, план в 1/4 фигуры* (т.е. первый план, по пояс).

На *среднем плане* возможности движения актера в пространстве ограничены (если аппарат снимает с неподвижной точки зрения и не двигается вслед за перемещающимся в пространстве актером). Внимание сосредоточено на всей фигуре актера (третий план) или только на его корпусе (без ног, второй и первый планы) — играют его корпус, плечи, руки, голова, лицо. *Средним планом* обычно снимаются сцены или отдельные моменты сцены с участием одного актера или небольшой (2—3 человека) группы актеров, не требующие для себя большого пространства и показа всей или более или менее значительной части обстановки действия (павильоны, натура).

4. *Крупный план* дает фотоизображение человека выше локтей (плечи и голова; в еще более крупном плане — только лицо). *Крупный план* применяется, когда хотят фиксировать внимание на лице актера, на выражении лица, на его мимике. В очень *крупном плане*, когда в кадре только лицо актера, обычно фиксируется *выражение лица* в неподвижном или почти неподвижном изображении; мимика на таком плане производила

---

<sup>18</sup> Ср. С.Д. Васильев. Монтаж кинокартины. Теакинопечатъ, Москва, 1929. С. 22.

бы антиэстетическое впечатление, давая движение мышц лица ультранатуралистически, в сильном приближении.

Крупным планом может сниматься не только лицо человека, но и отдельно взятая, «изолированная» в кадре, любая часть его фигуры (руки или рука, ноги или нога), если она «играет», замещая игру всей фигуры, или в качестве выразительной, художественной детали. В немецком фильме режиссера Пабста «На западном фронте без перемен» в заключительной сцене показано *крупным планом*, как рука солдата тянется из окопа к цветку, выросшему на краю окопа, а затем в *крупном же плане* смерть этого солдата от неприятельской пули показана через «увядание», умирание руки.

В *крупном плане* могут также сниматься отдельные части обстановки или отдельные вещи в качестве выразительных художественных *деталей*. Обычно, когда хотят в сценарии выделить такую деталь, то пишут: *крупным планом* такая-то вещь (например, портфель, письмо, платок, револьвер на столе). Однако такая терминология является неточной. *Деталь* часто снимается крупным планом, но далеко не всегда. Она может быть снята в зависимости от удобства и на том расстоянии от аппарата, которое называется *средним планом*. Поэтому не следует смешивать понятия *крупный план* и *деталь*.

Это разделение планов, разработанное в немом кино, продолжает существовать и в звуковом кино. Но методы построения действия в кинематографическом пространстве обогатились новыми приемами. Благодаря усовершенствованию техники и искусства съемки кадр приобрел отчетливую глубину и *свободную подвижность*.

Возможность *глубокого кадра* (достигаемая соответственным освещением и оптикой) снимает вопрос о его обязательной однопланности, в смысле отчетливости изображения только при одном определенном положении снимаемого объекта относительно рамки кадра. В глубоком кадре снимаемый объект получает возможность более свободного движения, перемещения из одного плана в другой. План, указываемый в сценарии перед кадром, становится только *первым, исходным моментом* мизансцены (мизанкадра). Кроме того, свойство глубинности кадра делает возможным расчет мизансцены (мизанкадра) *в нескольких (двух-трех) планах*; в глубинном кадре отчетливо могут быть видны, связываться в единое отчетливое впечатление объекты, расположенные в нескольких (двух-трех) планах (так называемые двух- или трехпланные кадры). Конечно, при построении мизансцены (мизанкадра) одновременно в нескольких планах эти планы не могут обладать одинаковой действительной активностью в один и тот же момент времени; на одном из них, наиболее активном, по преимуществу будет сосредоточено внимание. Можно вторым планом пользоваться как *выразительным фоном*, в то время как на переднем плане идет движение, действие. Именно так использован второй план кадра пробега Бердяева по аэродрому в фильме Ю.Я. Райзмана «Летчики». Райзман пользуется этим пробегом Беляева, чтобы одновременно показать аэродром с выстроенными на нем самолетами и создать представление о силе и организованности советского воздушного флота. Но может быть и так, что задний план будет активен, в то время как передний план будет относительно неподвижен. В фильме «Мы из Кронштадта» так сделан кадр атаки в рассыпном строю: атакующие движутся из глубины кадра на окопы, находящиеся на переднем плане (фото этого кадра помещено в журнале «Искусство кино», 1936).

*Подвижность* кадра достигается: или движением с поворотом головки аппарата на неподвижном штативе в горизонтальном (направо или налево) или в вертикальном (вверх или вниз) направлении (так называемые горизонтальная или вертикальная *панорамы*), или движением аппарата на подвижном штативе, тележке, блоке, кране, автомобиле, поезде (так называемая *съемка с движения аппарата*). Съемка с движения осуществляется или *наездом аппарата* на снимаемый объект (с приближением его на более крупный план), или *отъездом аппарата* от снимаемого объекта (с переводом объекта из близкого плана в более далекий план), или *контактным движением аппарата перед движущимся на аппарат объектом*, или *контактным движением аппарата вслед за движущимся*

объектом, или контактным движением аппарата параллельно движущемуся объекту. (При контактном движении аппарата снимаемый объект все время находится в одном и том же плане.)

*Панорамирование* (применявшееся еще и в немом кино) и *съемка с движения* (тоже применявшаяся в немом кино, но в масштабах более скромных и с техникой гораздо более примитивной по сравнению со способами съемки с краном и т.п.) дают возможность иначе разрешать задачи перехода от плана к плану или от одной точки места действия к другой, или из одного места действия в другое, чем они решались, когда основным приемом перемещения действия с места на место или из плана в план был последовательный монтаж статических кадров и планов.

Современная техника съемки отдельных моментов действия в непрерывном движении и результат, получаемый от такого метода съемки, иллюстрируются нижеприведенными сценарными примерами.

*Применение панорам (горизонтальной и вертикальной).*

Отрывок из американского сценария «Враг народа» («Доктор Стокман», по одноименной пьесе Генриха Ибсена).

### **СЦЕНА ПЕРВАЯ**

Интерьер. Зал заседаний. Аппарат панорамой обзереает стол, за которым, угодливо повернувшись в сторону председателя, сидят с довольно постными лицами члены правления водолечебницы. Пока аппарат их панорамирует, слышен звучный голос председателя. Аппарат доходит до него; это Петер Стокман — председатель правления водолечебницы и бургомистр города. Мы на несколько моментов задерживаем свое внимание на нем, пока он делает свое сообщение о превосходном состоянии водолечебницы и о больших выгодах, которые может получить от нее население города. Вдруг аппарат быстро отъезжает от бургомистра. Его голос уходит вдаль.

Бургомистр. К сожалению, господа, сейчас здесь не присутствует врач нашей водолечебницы, который мог бы сделать исчерпывающий доклад...

Перерезкой<sup>19</sup>: СЦЕНА ВТОРАЯ

Интерьер. Палата в городском госпитале. Аппарат отъезжает назад от постели, на которой лежит больной. Мы слышим два голоса разговаривающих шепотом. Аппарат проезжает между двумя разговаривающими людьми и останавливается, когда они оба вошли в кадр. Один из них — доктор Брандес, врач госпиталя, другой — доктор Томас Стокман, врач водолечебницы.

Доктор Брандес (*тихо*). Да, доктор Стокман, я в этом уверен. Это — брюшной тиф.

Доктор Стокман (*с беспокойством*). Это уже пятый случай за последние три недели...

Доктор Брандес. И причины этих желудочных заболеваний совершенно непонятны. Вы знаете, доктор, что один из наших больных... тифозный... умер сегодня утром?

Перерезкой: СЦЕНА ТРЕТЬЯ

Средним планом. За столом члены правления, угодливо слушающие бургомистра. Аппарат медленно скользит (горизонтальной панорамой) по их довольным лицам.

Бургомистр. И мы можем гордиться тем, что наша водолечебница есть истинный рассадник здоровья для приезжающих отовсюду бесчисленных клиентов.

Перерезкой: СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

Интерьер. Городской госпиталь. Приближенным средним планом доктор Стокман и доктор Брандес.

Доктор Стокман. Это очень серьезно, Брандес... Я должен принять какие-то меры, чтобы предотвратить это.

Доктор Брандес. У вас есть какие-нибудь предположения о причинах заболеваний,

---

<sup>19</sup> «Перерезка» — это простой способ (так сказать, «резкою») перехода от одного кадра к другому — без диафрагмы, затемнения, наплыва.

доктор Стокман?

Доктор Стокман. Да, есть одно подозрение (*оглядывается, нет ли кого поблизости*)... Не приходилось ли вам замечать, что в каждом из этих случаев заболевание появлялось в результате пользования нашими ваннами?

*Доктор Брандес быстро подносит руку ко рту, как бы останавливая готовое вырваться восклицание.*

Доктор Брандес (шепотом). Ванны!

Доктор Стокман. Ни слова!.. Я еще не уверен в этом, вы понимаете?

*Доктор Стокман уходит.*

Перерезкой: СЦЕНА ПЯТАЯ

Экстерьер (наружный вид) госпиталя. Вечер. Общим планом: недалеко от входной двери играют в какую-то игру два мальчика. Это сыновья доктора Стокмана: Мортен — 10 лет и Эйлиф — 8 лет. Доктор Стокман выходит из госпиталя, и мальчики стремглав бегут к нему. Эйлиф бросился на Мортена, который увернулся и спрятался за спиной отца.

М о р т е н (*запыхавшись*). Куда мы сейчас пойдем, папа?

Доктор Стокман. Нам нужно пойти в водолечебницу.

Мортен (*шутливо*). Очень хорошо! Кстати у Эйлифа грязная шея. Мы там его выкупаем в ванне.

Эйлиф. Ах, ты!

Доктор Стокман. К порядку, джентльмены! У нас есть дело.

*Мальчики моментально подтянулись и стали серьезными. Последовали за отцом: Мортен с одной стороны, Эйлиф - с другой, стараясь походить на джентльменов. Бросив лукавый взгляд за спиной отца на Мортена, Эйлиф шлепнул брата по затылку. Мортен быстро обернулся, с недоумением озираясь кругом.*

*Короткое затемнение.*

Из короткого затемнения: СЦЕНА ШЕСТАЯ

Интерьер. Что-то, напоминающее бассейн для плавания. Вывеска, гласящая: «Целебная ванна». Аппарат панорамирует (вертикальной панорамой) от вывески вниз, вдоль воды к краю бассейна, где рука погружает в воду небольшую бутылку. Рука вынимает из воды наполненную бутылку, и затем аппарат панорамирует вверх, задерживаясь на докторе Стокмане, который вытирает бутылку своим носовым платком. Затем он кладет бутылку в карман и уходит.

Перерезкой: СЦЕНА СЕДЬМАЯ

Зал заседаний. Бургомистр на председательском месте за столом. Приближенный средний план.

Бургомистр (*улыбаясь*). И в заключение, господа, одно могу сказать, что в нашем городе царит похвальный дух взаимной уступчивости...

Перерезкой:

В быстром монтаже ряд сияющих улыбками лиц отдельных членов правления, в то время как голос продолжает:

...превосходный дух общности. И это потому, что всех нас связывает одно большое общее дело... дело, в котором равным образом заинтересованы все достопочтенные граждане нашего города.

Перерезкой: СЦЕНА ВОСЬМАЯ

Общий план всех членов правления с точки зрения бургомистра. Они встают лицом к аппарату и восклицают, как один... Члены правления (*в унисон*). Ванны!

Пример применения отъезда аппарата и съемки с движения. Отрывок из сценария «Бал в «Савое»» (по сюжету одноименной оперетты Г. Костерлица, сценарий Гезы фон Кзифра, Будапешт, 1934):

ВЕСТИБЮЛЬ ГРАНД-ОТЕЛЯ

**1. На экране темно.**

Мощное музыкальное вступление. Продолжается во время вступительных титров.

Из него выкристаллизовывается, становясь все более тихой и нежной, мелодия песни Мадлэн.

*(Из затемнения. Крупный план.)* Сундук. Рука в ливрее наклеивает на него ярлык «Гранд-Отель». Сундук поднимают. Мальчик взваливает его на плечи и несет *(одновременно с этим аппарат отъезжает до тех пор, пока не достигается общий план)* к выходу. Только теперь становится видна внутренность вестибюля. Вечер. Поэтому большинство присутствующих в вечерних костюмах. Входят приезжие. Снуют мальчики. Портье звонит по телефону. *(Веерообразная диафрагма.)*

#### КОРИДОР ВО ВТОРОМ ЭТАЖЕ ГРАНД-ОТЕЛЯ

*Веселая музыка*

#### 2. Средний план.

По лестнице бодрым шагом, в такт музыке, балансируя тяжело нагруженным подносом, поднимается кельнер второго этажа Помероль. Он с веселым видом идет вдоль коридора. *(Аппарат движется перед ним.)* Из двери одной из комнат выходит элегантная дама и, прощаясь с мужчиной, горячо целует его. Помероль бросает на нее взгляд и с преувеличенно мечтательным видом закатывает глаза. Он едва не спотыкается, так как на мгновение становится невнимательным. Идет дальше. *(Аппарат продолжает двигаться вместе с, ним.)* Из другой комнаты выходит горничная — красивое, молодое создание. Помероль быстро к ней приближается и целует ее. Затем он идет дальше, без единого слова, совершенно так же бодро и так же весело, как раньше, как будто ничего не произошло. *(Аппарат движется дальше.)* Помероль, продолжая идти со своим подносом, становится внимательным. Прислушиваясь к пению, он достигает двери № 222.

В этом месте музыки слышен уже мотив песни Мадлэн. Тихо, заглушенное закрытой дверью, раздается теперь пение Мадлэн Тибо, которая сначала вполголоса напевает припев песни, а затем повторяет его с колоратурными вариациями. Здесь пение слышно уже совершенно отчетливо.

Помероль останавливается *(аппарат останавливается)* и слушает. Затем он на цыпочках идет дальше и выходит из кадра (т.е. аппарат уже не последовал за ним. — *В.Т.*) В кадре остается пустая дверь. *(Наплыв.)*

#### НОМЕР МАДЛЭН В ГРАНД-ОТЕЛЕ

*Музыка и пение Мадлэн*

#### *(Наплывом)* 3. Средний план.

Мадлэн, одетая в светлое вечернее платье, стоит перед большим трехстворчатым зеркалом в своей спальне. В зеркале многократно повторено ее отражение. Она накидывает на плечи короткую горностаевую накидку. Не переставая петь, она рассматривает себя в зеркале, поворачивается. Затем медленно идет. *(Аппарат следует за ней, в кадре общим планом появляется соседняя комната, салон.)* Продолжая петь, она идет через салон и открывает дверь на балкон.

Пример съемки наездом (приближением) аппарата. Из того же сценария:

#### НОМЕР МАДЛЭН В ГРАНД-ОТЕЛЕ

30. Мадлэн входит в кадр. Она и Аристид *(оба средним планом)*. Аристид в величайшем замешательстве вытаскивает из кармана какую-то карточку, читает; Мадлэн кивает головой.

Голос Мадлэн за кадром: «Чего бы мне поесть? Омар-а... Да... Очень хорошо...»

31. *(Близко, точка зрения взята через плечо Аристида на карточку.)*

Он читает: «Суп, может быть?.. Крем де воляй». *(Аппарат приближается к карточке, пока не достигается крупный план.)* На карточке написано: «Пригласительный билет. Имеем честь пригласить маркиза Аристида Франсуа де Фобла на бал в «Савой». Оставлена ложа № 41. Распорядитель».

Голос Аристида продолжает за кадром: «Паштет, лорд Сесиль, совершенно свежий... Можем рекомендовать шампиньоны провансаль».

Или другой пример съемки наездом. Из того же сценария:

### ЗИМНИЙ САД В «САВОЕ» 108. С движения. Средний план.

У буфета с холодными закусками толпятся дамы в бальных платьях и мужчины во фраках. Бальная музыка, несколько заглушенная.

*(Аппарат медленно скользит, наезжая, пока не достигает крупного плана Дэзи.)*  
Дэзи выбрала себе несколько блюд.

Пример съемки с отъездом аппарата и затем с его горизонтальным движением (не панорамой) параллельно движению героя имеется в фильме «Веселые ребята» Г. Александрова:

Луч восходящего солнца освещает часть разрисованной вывески, на которой написано: «ПРОЗРАЧНЫЕ КЛЮЧИ»

Аппарат медленно отъезжает, *открывая верхнюю строку*: КОЛХОЗ

Теперь можно прочесть: КОЛХОЗ «ПРОЗРАЧНЫЕ КЛЮЧИ»

Вслед за этим на экране постепенно вырастают *(дальнейшим отъездом аппарата — В. Т.)* ворота, к которым прибита вывеска.

Когда аппарат отъехал настолько, что ворота видны целиком, два подпаса в широких шляпах подбегают к центру, отодвигают большие засовы и распахивают створки ворот, за которыми открывается пейзаж с широкими полями и снеговыми вершинами на горизонте.

В распахнутых воротах, освещенный лучами восходящего солнца, стоит пастух Костя.

Он пронзительно свистит и щелкает длинным кнутом. Затем, повернув ручку кнута, начинает играть на ней, как на жалейке, шагая *(параллельно) с неостанавливающимся (идвигающимся в горизонтальном направлении)* аппаратом.

И затем идет непрерывной съемкой с движения грандиозный по продолжительности и эффектному построению проход Кости по колхозной улице, через мост, виноградники и лесок, на луг, где пасется Костино стадо.

Многочисленные примеры съемки панорамы и с движения можно найти в режиссерском сценарии поэмы-тонфильма Вс. Вишневского «Мы из Кронштадта» («Искусство», 1936).

В ряде следующих один за другим кадров может излагаться момент за моментом непрерывный поток действия, движение одной сцены, с переходом затем в следующую сцену с другой декорацией, с теми же или другими действующими лицами. В таких случаях принято говорить о «последовательно-временном монтаже» действия как простейшей форме его построения, имея в виду *последовательность во времени*.

Более сложную форму принимает построение (монтаж) сюжетного куска, когда желают показать два или более одновременно протекающих действия. Тогда прибегают к так называемому *параллельному монтажу*, т.е. к чередованию кусков одного и другого действия. Такое чередование возможно в рамках единого места действия — одной сцены-декорации, если в ней проходят два или несколько параллельных действий (в разных частях одного и того же места действия разные персонажи или разные группы персонажей ведут параллельное действие), или при сохранении единства времени в разных местах действия. Примером параллельного монтажа действия может служить приведенный выше отрывок из сценария «Враг народа» («Доктор Стокман»).

Кроме указанных двух приемов монтажа — последовательного и параллельного, — иногда в качестве третьей основной формы монтажа рассматривают монтаж «ассоциативный» или «параллельно-ассоциативный»; под ассоциативным монтажом понимается сопоставление снимаемых событий или объектов по их сходству или контрасту, способствующее созданию у зрителя ассоциаций, усиливающих впечатление от показываемого на экране. Например, в одной из немецких картин, где Эмиль Ян-нингс играл «свиного короля», он был представлен зрителю таким образом: сначала был показан жирный свиной зад с хвостом, а в следующем кадре жирный зад «свиного короля» с

болтающимися подтяжками (ассоциация по сходству). Или в картине «Дворец и крепость» кадр с ножками балерины, танцующей в Эрмитажном театре, сменялся кадром с ногами заключенного в крепости, закованными в кандалы (ассоциация по контрасту). Однако такое противопоставление ассоциативного или параллельно-ассоциативного монтажа временным формам монтажа — последовательному (во времени) и параллельному (во времени), — как обособленным от них формам монтажа, не совсем верно. В чистом его виде об ассоциативном монтаже можно говорить только применительно к недейственным описаниям и к орнаментирующим моментам стыков между отдельными сценами. Что касается монтажа действия, то в нем ассоциативный эффект осуществляется попутно с последовательным или параллельным движением действия и от него не отделим.

В качестве примера приведем отрывок из немого сценария Луи Деллюка «Испанский праздник», в котором имеется и параллельно-ассоциативный и последовательно-ассоциативный монтаж.

Ситуация такова: два состоятельных человека Реаль и Мигелан, друзья и одновременно соперники в любви, по шутливо-капризному совету женщины, Соледад, которую они оба любят, но которой безразлично, за кого из них выйти замуж, сговорились поединком разрешить этот вопрос. В назначенное для поединка время они встречаются и направляются к дому своей возлюбленной, где должен произойти поединок; они думают, что Соледад дома; но Соледад, которой оба они со своей любовью успели достаточно надоест, незадолго перед этим ушла в город на народный праздник с проходившим случайно мимо ее дома молодым человеком Жуанито; впрочем Жуанито не совсем случайный человек для Соледад; когда-то, когда она еще была бедной танцовщицей в одной из городских харчевен, он увлекался ею; сегодня, направляясь в город на праздник и проходя мимо ее дома, Жуанито увидел и узнал Соледад и соблазнил ее идти с ним в город повеселиться. Нижеприводимый отрывок представляет собою заключительную часть сценария.

156. Реаль и Мигелан — оба верхом — встречаются среди поля, едут быстрее.

157. Подъезжают к освещенному луной дому Соледад. В окнах темно.

158. Всадники удивлены, — что бы это могло значить?

159. Старуха Пагойен<sup>20</sup> встает со своего места, подходит к ним, говорит: «Не разговаривайте так громко, она спит...» Старуха уходит, продолжая бормотать что-то по поводу Реаля и Мигелана.

160. Реаль и Мигелан привязывают лошадей к дереву, снимают плащи и шляпы. Затем возвращаются к дому.

161. В городской харчевне. Соледад и Жуанито встают из-за стола. Соледад берет Жуанито за руку.

162. Улица... танцуют все... танцы везде...

163. ...на балконе...

164. ...перед кафе...

165. ...на специальной площадке, украшенной массой фонариков. Она полна публикой. Все танцуют.

166. Соледад и Жуанито входят на площадку. Начинают танцевать.

167. Совсем сблизилась их лица во время танца.

168. Соледад и Жуанито в центре всеобщего внимания.

Понемногу одна за другой перестают танцевать пары и смотрят на Соледад и Жуанито.

169. Они танцуют восхитительно, все с большим и большим увлечением.

170. Реаль и Мигелан у дома Соледад.

171. «Как она будет счастлива, — говорит Реаль, — оставшийся в живых передаст ей любовь наших сердец».

---

<sup>20</sup> Нищая, выжившая из ума старуха, которая постоянно бродит возле дома Соледад.

172. Реаль и Мигелан вынимают ножи, сверкающие на лунном свете, бросают ножи на землю...
174. ...идут к крыльцу и посылают прощальный привет Соледад...
175. Как будто все. Они обнимают друг друга, затем вдруг быстрым движением схватывают с земли...
176. ...ножи...
177. ...и бросаются друг на друга.
178. Все еще танцуют Соледад и Жуанито. Собравшиеся около них пары понемногу снова начинают танцевать.
179. Все в праздничном вихре.
180. Кончили танцевать Соледад и Жуанито. Они выходят, тесно прижавшись друг к другу.
181. Поединок Реаля и Мигелана среди ночи.
182. Соледад и Жуанито на праздничной городской улице.
183. Говорит Жуанито: «Пойдем со мной. Мне хочется навестить знакомые места». Соледад смеется... идет за ним.
184. Бьются среди ночи Реаль и Мигелан.
185. Соледад и Жуанито подходят к двери кабачка, того самого, где раньше танцевала Соледад. Соледад взволнована. Она узнала дом. Она вдруг обнимает Жуанито и целует его в губы. Они оба входят в дом.
186. Внутри кабачка. Смесь нищеты и роскоши... Водка.. Растрепанные девицы... Поцелуи... Сильно перегретая атмосфера.
187. Поединок Реаля и Мигелана среди ночи.
188. Соледад и Жуанито среди танцующих. Начинают танцевать и сразу же обращают на себя внимание.
189. Их лица полны страсти.
190. Смущает Соледад ее нарядное платье. Она перестает танцевать и в углу комнаты...
- 191....снимает платье и завертывается в шаль. Изменяет прическу. Из элегантной становится похожей на прежнюю Соледад.
192. Жуанито счастлив.
193. Показывает Соледад стол, сидя за которым он когда-то восхищался ею. Объятие. Снова танец. Они танцуют среди вычурной красочной толпы...
194. Бьются среди ночи Реаль и Мигелан.
195. Танцуют Соледад и Жуанито.
196. Бьются среди ночи Реаль и Мигелан.
197. Танцуют Соледад и Жуанито.
198. Бьются среди ночи Реаль и Мигелан. Мигелан смертельно ранен. Он падает у входа в дом Соледад.
199. Реаль тоже тяжело ранен. Он наклоняется над трупом Мигелана, но когда снова хочет подняться — не может. Он быстро слабеет. Пытается подползти к фонтану, чтобы утолить жажду, и, обессилев, падает в пыль рядом с трупом Мигелана.
200. Старуха Пагойен видела все. На ее лице выражение идиотской иронии.
201. «Пить...» — стонет Реаль.
202. Слышит старуха. Подходит. Идет с кружкой к фонтану, наполняет кружку, возвращается к Реалю и у самого его лица выпивает воду. Дико хохочет, бросает кружку.
203. Реаль падает без чувств.
204. Танцуют Соледад и Жуанито. Легкий прекрасный танец двух молодых, красивых, счастливых влюбленных. Их радость возрастает.
205. Группы Реаля и Мигелана.
206. По дороге, удаляясь от дома, идет старуха Пагойен. Выражение тупого безразличия...

207. Танец кончен. Жуанито крепко прижимает к себе Соледад и увлекает ее. Они выходят, словно безумные.

208. Дорога. Лунный свет. Это та же самая дорога, по которой они пришли в город. На том же самом месте, где раньше ушибает ногу Соледад. И так же берет ее на руки Жуанито.

209. Дом Соледад вдали. Ночь.

210. Подходит Жуанито к крыльцу со своей драгоценной ношей.

211. Трупы Реаля и Мигелана на его пути.

212. Не видит трупов Соледад. Она ищет губами губы своего возлюбленного...

213. А он, немного приподняв на руках молодую женщину, спокойно шагает через трупы Реаля и Мигелана и входит в дом.

214. Ночь. Лежат два трупа у входа в дом Соледад.

215. Дом Соледад на некотором расстоянии... Видно, как огонек переходит из комнаты в комнату... Поднимается до слухового окна на лестнице. Переходит в первый этаж.

216. Дом удаляется, постепенно уменьшаясь. Ясная, глубокая ночь; виден только один огонек в доме... Это комната Соледад... Слово маленькая звездочка...

217. Огонек потухает.

В приведенном сценарном отрывке времяпровождение Соледад и Жуанито в городе на празднике и поединок Реаля и Мигелана смонтированы ассоциативно (по контрасту) и, в то же время, параллельно (во времени), а концовка — счастливая влюбленная пара входит в дом Соледад через трупы незадачливых, забытых соперников, не обращая на них внимания, не замечая их, — смонтирована тоже ассоциативно (и тоже по контрасту), но в последовательности единой линии действия (последовательным монтажом).

Таким образом, оказывается, что сочетание моментов действия по принципу сходства или контраста не является приемом, обособленным от монтажа временного (последовательного или параллельного) и может последнему сопутствовать. Если же принять во внимание, что всякое соединение отдельных моментов действия (кадров) может быть подведено под тот или иной вид ассоциации (если не по сходству или по контрасту, то по смежности), то окажется, что ассоциативность в той или другой ее форме (если уже оперировать понятиями «ассоциация», «ассоциативный») является неотъемлемым свойством всякого монтажа и не может быть монтажа не ассоциативного. Вообще термин «ассоциативный» в качестве обозначения особой формы монтажа оказывается не очень удачным.

По тем же основаниям не является убедительным разделение монтажа на «конструктивный» и «композиционный», предложенное в свое время Н. Зархи. В своей книге «Киносценарий» (Театиноиздательство, Москва, 1926) В. Пудовкин воспроизводит это же разделение, различая «монтаж строящий» (переводя словом «строящий» слово «конструктивный») и «монтаж сопоставляющий» (переводя словом «сопоставляющий» слово «композиционный»). Сущность «строящего монтажа» В. Пудовкин видит в том, что «он строит сцены из отдельных кусков, из которых каждый сосредоточивает внимание зрителя только на существенном моменте действия. Последовательность этих кусков не должна быть беспорядочна, а должна соответствовать естественному переносу внимания воображаемого наблюдателя (им в конце концов и является зритель). В этой последовательности должна быть своя логика, которая будет в наличии только тогда, когда в каждом куске будет толчок для перенесения внимания на другую точку, например: 1) человек поворачивает голову, смотрит; 2) показывается то, что он видит».

Под «строящий монтаж» В. Пудовкин подводит затем «монтаж эпизода», «монтаж части» и «монтаж сценария» в целом. «Монтаж сопоставляющий» В. Пудовкин определяет как «орудие впечатления» и перечисляет следующие «специальные приемы монтажа», имеющие целью воздействовать на состояние зрителя: контраст, параллелизм, уподобление, одновременность, «лейтмотив» (разумея под этим повторение и тем самым

применяя термин «лейтмотив», т.е. «ведущий мотив», произвольно). Нетрудно в перечисленных «специальных приемах монтажа» узнать отдельные приемы выразительной речи и композиции литературного произведения, — фигуральные приемы, наименования которых перенесены на аналогичные приемы кинематографического изложения.

В такой терминологической «унии» с литературной поэтикой нет ничего порочного. В конце концов какие-то основные приемы выразительности всех искусств могут быть сведены, — а на практике сводятся, — к общим принципам и к единому их наименованию (такие «фигуральные обороты» как повторение, градация, сравнение, антитеза можно найти в виде приемов выразительности и композиции в разных искусствах: и в изобразительных и в музыке, и в театре и, как видно из предыдущего, в кино). Порочно другое: противопоставление временного, логического, конструктивного (строящего) монтажа монтажу ассоциативному, композиционному (сопоставляющему, монтажу как орудию выражения). Нет конструктивного монтажа без выразительности (без того или другого композиционного, ассоциативного эффекта), точно так же, как нет композиционного монтажа *действия* (о нем можем говорить только в отношении описательных моментов фильма и стыков — см. выше), который не реализовался бы в движении действия во времени, т.е. во временном монтаже (последовательном или параллельном).

В звуковом киносценарии монтаж действия имеет свои особенности, поскольку монтируется звуковое действие, звучащая человеческая речь, разговорные сцены. Воспроизведение разговора, музыки, звучания требует более длительного времени, чем только зрительный показ чисто внешнего действия, внешнего движения, как это было в немом кино. Поэтому кадры в звуковом фильме длиннее, чем в немом, — в одном кадре может даваться довольно продолжительный диалог или монолог. Но общие принципы монтажа, выработанные в немом кино, не теряют своего значения и в звуковом кино. Это более отчетливое построение экранного действия путем фиксирования внимания зрителя в нужный момент на том или ином действующем лице, на группе лиц, на той или иной играющей детали.

В больших диалогах, в целях отчетливого восприятия отдельных реплик и реакций на эти реплики, а также иногда просто в целях оживления длинной разговорной сцены путем смены фокусов внимания, прибегают к раздельному показу то одного говорящего, то другого, то дают в кадре одного только слушающего — с голосом раздающимся из-за кадра, то показывают обоих разговаривающих вместе и т.д. При этом применяют различные приемы перехода с одной точки места действия на другую, из одного плана в другой путем панорамирования и съемки с движения.

Одним из способов перехода от одной сцены к другой является *стык*.

*Стыки* (зрительные) применялись и в немом кино, обычно в соединении с наплывом, который сам по себе является простейшей формой *стыка* — мягким переходом из одной декорации в другую, от одного момента времени и действия к другому.

При зрительном *стыке* дается переход от заключительной, специально выделяемой приближенным планом *концо-вочной* детали предыдущей сцены к *исходной детали* следующей сцены; причем эта исходная деталь должна связываться с первой *не только внешним зрительным соответствием* (того или другого порядка), но — по возможности — и по внутреннему смыслу, по внутренней связи (по сходству, контрасту или смежности) предыдущей и последующей сцен.

В «Привидении, которое не возвращается», когда колеса велосипедов сыщиков переходят в колеса поезда, в котором едет Хозе, — это не только зрительное сопоставление колес разных систем, но и напоминание о драматической атмосфере действия, в которой движение Хозе связано с встречным движением полицейской агентуры.

В звуковом фильме техника *стыков* более разнообразна. Бывают *стыки* только зрительные, делающиеся по тому же методу, что и в немых фильмах. Такие зрительные стыки в звуковой кинопьесе создают более или менее короткую паузу между двумя

сценами, которая может быть с удобством использована для музыкального или звукового переключения от одного момента действия к другому (или как короткая *немая* пауза, на которой оборвался звуковой ряд предыдущей сцены и за которой следует новый звуковой ряд, или как необходимый более или менее короткий момент времени для гладкого — без резкого обрыва — музыкального или звукового перехода к следующей сцене). В фильме Г.В. Александра «Цирк» переход от американского поезда, в котором спаслась героиня от жестокой расправы, к советскому цирку дан посредством довольно сложного зрительного *стыка*. Этот стык изложен в сценарии следующим образом:

27. Рельсы с движения, аппарат приподымается и останавливается на марке южной железной дороги США, прикрепленной к перилам площадки последнего вагона. Аппарат приближается к марке. Марка, изображающая глобус со стороны Америки. Глобус во весь кадр. Четко видна Америка. Глобус начинает поворачиваться. К шуму поезда присоединяется музыка. Америку сменяют Атлантический океан, Франция, Бельгия, Германия. Глобус начинает вращаться быстрее, и изображение смазывается.

28. Глобус подлетает вверх, переворачивается на горизонтальной оси, падает вниз, но снова, как мяч, взлетает вверх. Слышна веселая цирковая музыка.

29. Глобус-мяч падает на нос морского льва. Лев балансирует.

30. Морской лев скачет на лошади, балансируя глобусом. Морской лев бросает мяч вверх.

31. Мяч описывает дугу на фоне зрителей.

Этот *стык* одновременно служит и для символического обозначения странствий героини по земному шару и для заполнения временного перерыва между прологом и началом основного действия.

Бывают стыки только *звуковые*. Переключение в другую сцену совершается в этом случае от звуковой концовки предыдущей сцены к начальному звуку последующей сцены, исходя из той или иной ассоциативно-смысловой связи между этими звуками. Возможно, например, что предшествующая сцена кончается фразой песни, а в следующем кадре — в другом месте — другой человек продолжает эту песню, может быть, в ином настроении (один пел песню в мажоре, другой поет ее минорно), в иных обстоятельствах; или от песни, которую в предыдущей сцене пел один человек дается переход к той же песне, исполняемой массой манифестантов.

Первое время увлекались таким приемом звукового стыка: предыдущая сцена кончается на реплике-вопросе, полужразе или даже полуслове, а в первом кадре следующей сцены дается ответная реплика окончания фразы или слова, произносимые уже другим человеком, в другом месте и обычно со смысловым переключением в другой план (своеобразная монтажная игра слов). В большинстве случаев это бывало слишком нарочито. Очень много таких стыков было зарегистрировано, например, в сценарии А. Мачерета «Твердеет бетон».

Например, часть вторая кончалась так:

Захаров (пьяный) сел на стул и отдышался.

— А все-таки, — сказал он, — догоним. Затем, помолчав и ударив по столу так, что зазвенел графин, добавил:

— И перегоним, бог даст.

Потом уже более тихо Захаров переспросил задорно, будто вызывая кого-то на ответ:

— А что, не перегоним?

А следующая, третья, часть начиналась так:

— Да, — ответил человек.

Другой человек, в другой комнате. Он сидит, задумавшись, за столом.

Или другой пример из того же сценария. Пятая часть кончается приказанием Захарова Васюшке, который сейчас должен показать свое умение управлять краном.

Приближается состав (везущий бетон).

— Будь готов, — сказал Захаров.

И шестая часть начинается так:

— Всегда готов! — ответил по какому-то случаю отряд пионеров, подходя к бычку (плотины).

Эти стыки явно неудачны. Но из этого не следует, однако, что такие стыки невозможны. Они возможны, если их применять изобретательно и на месте.

Наконец, могут быть *стыки*, сочетающие в себе одновременно и звуковое и зрительное ассоциативное переключение из сцены в сцену (*стыки зрительно-звуковые*). Примером такого стыка может служить в «Цирке» Александра переход от сцены в цирке к поезду на вокзале: «Пустая арена цирка. Гудит зрительный зал. Крики: «Время! Безобразия!» Зритель, вставив два пальца в рот, собирается свистнуть. Свистит паровоз. На перроне приготовления к отъезду». И обратный переход в цирк с улицы: «Милиционер, увидев упавшего Чаплина, берет свисток в рот и собирается свистеть.

Свистит пронзительным свистом зритель, вставив два пальца в рот».

Вообще говоря, стыками не следует злоупотреблять и тратить энергию на нарочитое изобретение их там, где без них свободно можно обойтись, где простой наплыв легко и просто решает задачу мягкого перехода к следующей сцене. Может быть, о них следует задумываться тогда, когда нужно заполнить провал во времени или когда нужно смягчить переход к разительно иной обстановке, к сцене иного масштаба (например, от камерной сцены к массовой сцене или наоборот) или подчеркнуть связь параллельных рядов действия и т.д. Во всяком случае, надо всегда помнить, что гораздо большую художественную ценность имеет стык со смысловой нагрузкой (своего рода тематическая заставка), нежели только стык формальный, внешний. Обилие стыков, как и всякий часто повторяющийся прием, воспринимается как навязчивая и дешевая манера.

Стык хорош тогда, когда кажется естественным и легким переходом из сцены в сцену, когда он не замечается, не заслоняет главного, т.е. не рассеивает внимания зрителя, не отвлекает его в сторону любования «остроумием» изобретателя стыка.

## «В.К. ТУРКИН: КРИТИКА, КИНОДРАМАТУРГИЯ, ПЕДАГОГИКА»

Из книги Р.Н. Юренева

Начав свою деятельность как журналист, уделяющий внимание главным образом живописи, музыке, а также литературе и театру, Туркин утвердился как строгий и активный критик кино, ценитель фильмов. Затем стал плодовитым кинодраматургом, автором и оригинальных сценариев, и экранизаций произведений литературы. На этом поприще он познал и громкие успехи, и горькие неудачи. Свою творческую зрелость он посвятил теоретическому осмыслению кинодраматургии и педагогике — воспитанию сценаристов и кинокритиков.

Первые шаги в кино Туркин сделал в годы Первой мировой войны, когда русская кинематография, освобождаясь от конкуренции зарубежных фирм, начала бурно развиваться и притягивать к себе и зрелых, известных художников и творческую молодежь.

Одним из первых Туркин сделал кинодраматургию своей стезей, своей профессией. Сценариусы, как их тогда называли, писались и до него. Порой известные литераторы пробовали перо в новом жанре «светописси», но разочаровывались в поверхностном, кустарном, а порой и откровенно халтурном воплощении сценариев на экране. ...Чаще всего писали сценарии и сами кинорежиссеры. Обычно они не утруждали себя литературными претензиями: брали сюжет из дешевых зарубежных романов, из популярных романсов, из полузабытых водевилей и фарсов и разрабатывали их во время съемки, выкрикивая актерам, откуда входить в кадр, кого обнимать, куда падать в обморок. Надписи, поясняющие действие, составлялись потом, зачастую секретарями или литсотрудниками кинокомпаний. Были в ходу рассказы о сценариях, записанных режиссерами на манжетах, увиденных во сне и запечатленных на салфетках, папиросных коробках, обложках журналов.

Одним из первых Туркин поставил перед сценарием серьезные литературные задачи. Позднее, на правах старшего коллеги, редактора, завлита он объединил вокруг себя профессиональных сценаристов — Натана Зархи, Олега и Бориса Леонидовых, Александра Ржешевского, Нину Агаджанову-Шутко, завлекал в кино писателей, на специальных курсах готовил молодежь.

С преподавательской деятельностью, начатой в 1919 году в студии Б.В. Чайковского, тесно связаны его первые теоретические труды... Попытки составления руководства начинающим сценаристам делались и раньше, до революции. Но это были примитивные ремесленные преysкуранты штампованных приемов. Туркин впервые придал преподаванию кинодраматургии научный, эстетический характер. Его сценарии служили образцом, его лекции, брошюры, статьи формировали теоретическую базу. Все это дает основание считать Туркина родоначальником советской кинодраматургии.

...Валентин Константинович Туркин родился 3 февраля 1887 года в городе Новочеркасске, в старинной казацкой семье. Полушутливо он любил говорить, что, как и шолоховские Мелеховы, Туркины имели в крови турецкую кровь и поэтому отличались горячностью. Однако, в отличие от Мелеховых, отец — Константин Васильевич и его братья — Николай и Никандр Васильевичи — покинули родную станицу и избрали городские, интеллигентские пути. Константин Васильевич стал ветеринарным врачом, а в свободное время писал для юмористических журналов («Стрекозы», «Будильника» и других). Николай Васильевич — редактором журнала «Природа и охота», Никандр Васильевич — театральным критиком, а с возникновением русского кинопроизводства — кинорежиссером, постановщиком нескольких десятков картин.

Отец скончался в 1892 году, оставив сына и дочь на попечении жены, способной пианистки, которая сумела вырастить детей, зарабатывая уроками музыки. Скромное, на грани бедности, существование омрачилось вторжением политики: в 1903 году шестнадцатилетний гимназист Валентин был взят под следствие по доносу об антиправительственной агитации в деревне. Отпущенный на свободу после слезных

хлопот матери, он перевелся в 3-ю московскую гимназию.

Началась нелегкая самостоятельная жизнь. Продолжая учиться, Валентин следовал традиции русских разночинных юношей — бегал по урокам, репетируя купеческих сынков, что не мешало ему закончить гимназию в 1905 году с золотой медалью. Открыв себе путь в университет, Валентин переезжает в Петербург и поселяется у дяди Николая Васильевича. В своем журнале «Природа и охота» дядя поместил первые стихи своего подающего надежды племянника.

Учение на юридическом факультете Петербургского университета шло не гладко. Болела и нуждалась в помощи мать. Стихи, изредка помещаемые в мелких журналах, денег почти не приносили. Попытки сочинять безымянные рыночные детективы сочетались с репетиторством, чтением корректур, переписыванием рукописей университетских сочинителей. В 1910 году скончалась мать, а Валентин, ликвидировав все новочеркасские дела, перешел в Московский университет, который и закончил в 1912 году в звании помощника присяжного поверенного.

Однако постоянного места и юридической практики получить не удалось. Приходилось привычно зарабатывать уроками и случайными литературными поделками. Немного помогал другой дядя — Никандр Васильевич. Не деньгами, а советами. По его совету Валентин переделал модный роман итальянского писателя Нотари «Три вора» в пьесу. Вместе с молодым композитором Андреем Аренсом сочинял оперетту. Пытался писать киносценарии, один из которых — «Венецианский чулок» — дядя одобрил и даже препроводил его автора к самому Александру Алексеевичу Ханжонкову, главе акционерного общества, строителю киноателье на Житной улице, создателю знаменитых боевиков с участием Ивана Мозжухина, Витольда Полонского и Веры Холодной; также Ханжонков снимал просветительные и научно-популярные картины и даже издавал журнал «Вестник кинематографии», преследующий не только рекламные, но и искусствоведческие цели.

Сценарий «Венецианский чулок» Ханжонков как-то неопределенно отложил в сторонку, но молодым его автором заинтересовался и предложил ему сотрудничать в журнале. После первых же своих статей Валентин Туркин сделался постоянным сотрудником журнала. А когда Ханжонков и его просвещенная супруга, писавшие не только сценарии, но и повести и даже романы, затеяли издание литературно-художественного и кинематографического ежемесячника «Пегас», Валентин Туркин стал его ответственным секретарем, основным автором, словом — душой.

В каждом номере «Пегаса», выходявшего с августа 1915 по 1918 год, помещались статьи и стихи Валентина Туркина. Статьи о живописи, литературе кое в чем спорны, но и в них ощущается талант, увлеченность, самостоятельность мысли; статьи же о кино, бесспорно, лучше. Они справедливы, аргументированны, исполнены юмора, а подчас и гнева, и всегда — любви к кино.

В поисках постоянного заработка Туркин продолжает давать статьи в ханжонковские журналы, но основное внимание уделяет студии «Творчество», руководимой старейшим кинорежиссером Б.В. Чайковским.

В студии, обучавшей разношерстную молодежь, мечтающую о карьере киноартиста, он впервые читает курс, претендующий на общую теорию киноискусства, и выделяет группу молодых сценаристов, которых обучает теории драмы от Аристотеля до Юлиуса Баба. Эти труды, при всем их несовершенстве, были первыми попытками создания отечественной теории кино. Нужно сказать, что более ранние работы зарубежных кинотеоретиков — Р. Канудо, Д. Папини и др. в России известны не были. Туркин самостоятельно строил теорию кино, опираясь на литературу, театр, изобразительные искусства. Так, им впервые был перенесен из живописной практики термин «натурщик», позднее подхваченный и утвержденный Кулешовым. И если этот термин, в конце концов, оказался неудовлетворительным, то драматургическая терминология (фабула, кульминация, перипетия и т.д.), употребляемая всегда с учетом специфики кино,

привилась.

В 1919 году Туркин был призван в Красную Армию. Вначале он служил в караульном батальоне Главного штаба, находившегося в Москве. Поэтому мог продолжить преподавать в студии, писать для «Вестника кинематографии». Но, будучи переведен в канцелярию мобилизационного управления штаба, кинематографическую деятельность вынужден был прекратить до демобилизации в 1921 году.

Вернувшись в кино, он становится председателем редколлегии журнала «Кино» (вышло всего несколько номеров) и возглавляет Государственную киношколу. В школе этой, открытой в 1919 году, порядка не было. Преподавали случайные люди. Кинематографисты появлялись, но, за исключением немногих энтузиастов, долго не удерживались. Серьезнее всех работал режиссер В.Р. Гардин, удачно сочетавший преподавание с творческой деятельностью на студиях Москвы, Одессы, Петрограда.

Туркин решительно объединился с недавно вернувшимся с фронта молодым режиссером Л.В. Кулешовым, который со своими учениками А.С. Хохловой, В.И. Пудовкиным, П.А. Подобедом, Л.Л. Оболенским поставил на сцене (за неимением пленки) сценарий Туркина «Венецианский чулок». Теоретические работы — «Искусство светотворчества» и «Знамя кинематографии» Кулешова и «Искусство экрана» Туркина — оживленно обсуждались, дополнялись, служили основой лекционных курсов.

Стараниями молодых преподавателей киношкола была реорганизована в Государственные мастерские повышенного типа, а затем в кинотехникум (ГТК), и Туркин стал их первым ректором. Некоторое время он продолжал преподавать и у Чайковского, и на сценарных курсах, периодически возникавших при Госкино. Но основные силы направил на повышение преподавания в ГТК, на составление учебных программ и пособий, на выработку методов творческого обучения художников кино.

С 1928 года Туркин создает и возглавляет кафедру сценароведения в ГТК и совместно с Н.А. Лебедевым и Л.В. Кулешовым начинает большую организационную работу по возвращению ГТК статуса института (в 1930 году техникум был реорганизован в институт — ГИК, с 1934 года - ВГИК).

Попутно с теоретической и педагогической работой Туркин много и плодотворно работает как сценарист. После трех его дореволюционных картин, начиная с 1922 года, ставятся один за другим его сценарии. В 1922 году в Одессе режиссер П. Чардынин вторично (редкостный случай!) поставил его старый сценарий «Три вора» по роману Нотари, переименованный в «Кандидата в президенты». В 1923 году А. Разумный поставил его сценарий «Долина слез», основанный на поэтической ойротской легенде из жизни современного Алтая.

Эти успехи, а также неурядицы с реорганизацией Государственных мастерских в техникум и конфликты с руководством побудили Туркина перейти на творческую и редакторскую работу в Госкино, затем в «Межрабпом-Русь». Там вместе с Н. Зархи, О. Леонидовым, О. Бриком, В. Швейцером он создал крепкий, активный сценарный отдел, обеспечивший выход таких фильмов, как «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингисхана» В. Пудовкина, «Аэлита», «Сорок первый» и комедии Я. Протазанова. Здесь же были поставлены и лучшие сценарии Туркина.

Первой серьезной удачей был фильм «Коллежский регистратор» (1925) по повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель». Туркина и режиссера-оператора Ю.А. Желябужского заботили, в основном, две проблемы: по возможности сохранить на экране обаяние прозы Пушкина и дать развернуться актерскому таланту исполнителя роли Вырина — И.М. Москвину. И то, и другое в значительной мере удалось.

Проблема экранизации долго занимала Туркина и в творческом, и в теоретическом плане. Ей он посвятил большую статью, не утратившую актуальности по сей день. Самостоятельные же сценарии лучше всего удавались Туркину в жанре комедии, преимущественно бытовой.

До сих пор не сходит с экранов знаменитый «Закройщик из Торжка», поставленный

в 1925 году Яковом Протазановым с участием Игоря Ильинского, Веры Марецкой, Анатолия Кторов, Ольги Жизневой, Серафимы Бирман и других первоклассных актеров.

Сценарий этот, исполненный озорного и беззаботного юмора, острых наблюдений из жизни провинциального мещанства, содержащий благодарный материал для актерской игры даже в самых маленьких ролях, был написан Туркиным за несколько дней: «Межрабпом-Русь» приняла заказ Госбанка на агитационный плакат к выпуску государственного займа. Приключения обывателя, оказавшегося владельцем выигрышной облигации, обросли бытовыми подробностями. Отчетливо прозвучали сатирические антиобывательские интонации, застоявшийся мещанский быт послужил хорошей мишенью для каскада комедийных находок.

Цена комедийную одаренность Протазанова, Туркин уговорил его продолжать работу в этом жанре. Постановка Чардыниным его сценария «Три вора» не удовлетворяла Туркина. Остались неосуществленными многие комедийные находки, и он бескорыстно предложил их Протазанову. Сам Туркин был занят другой работой, да и возвращаться к дважды разработанному сюжету (в пьесе и фильме Чардынина) ему казалось навязчивым. В работе Протазанова и молодого сценариста Олега Леонидова над «Процессом о трех миллионах» Туркин участвовал анонимно, а также как редактор. Картина имела сенсационный успех.

Замечательная черта характера Туркина — бескорыстие. Получив личный заказ от Госбанка, ободренного успехом «Закройщика из Торжка», на новую «комедию с облигацией» и найдя основной образ «девушки с коробкой», он радушно предложил сотрудничество поэту-имажинисту Вадиму Шершеневичу, чтобы надежнее привлечь его к работе в кинематографе.

Как и «Закройщик из Торжка», сценарий «Девушки с коробкой» погружает сюжет борьбы за выигрышную облигацию в зорко наблюденную и сатирически осмеянную мещанскую среду, а закономерная победа чистых, трудолюбивых молодых людей над корыстными и пошлыми обывателями стала идейной основой комедии и принесла ей всенародный успех.

Он был предрешен сценарием: его светлой, радостной атмосферой, сочетанием доброго юмора с острой сатирой, его четким, динамичным сюжетом, его реалистическими деталями, его ясными и точными характеристиками. Все это было прекрасно использовано на редкость одаренным режиссером-дебютантом Борисом Барнетом. Так Туркин способствовал становлению одного из лучших советских кинорежиссеров.

...Мне посчастливилось учиться у Валентина Константиновича на сценарном факультете ВГИКа и в аспирантуре, а затем быть его ассистентом и преподавателем на руководимой им кафедре кинодраматургии. Может быть, свидетельства ученика немного оживят академический портрет учителя, может быть, моя любовь к нему и благодарность послужат созданию и в современном ВГИКе атмосферы творческого содружества.

В заботах о судьбах кинодраматургии, о воспитании ее кадров, опираясь на свой многолетний опыт преподавания во ВГИКе и на различных сценарных курсах, В.К. Туркин пришел к мысли о том, что готовить кинодраматургов нужно не из отроков, едва окончивших среднюю школу, а из молодых литераторов и журналистов, уже испытавших свои способности и осознавших свое стремление к кинематографу.

Возможно, что в этой мысли укрепил его Эйзенштейн: злейший оппонент в понимании роли сценария и дружественный союзник в педагогических поисках.

Эйзенштейн начал преподавание в Театре Пролеткульта, читая лекции взрослым и профессионально испытанным актерам, а затем в 1928-29 годах организовал при Государственном техникуме кинематографии (ГТК) режиссерские курсы (мастерскую), в которой преподавал молодым кинорежиссерам — Г. Александрову, И. Пырьеву, братьям Васильевым, М. Донскому и другим, имеющим достаточный творческий опыт. Весной 1933 года, вернувшись из Америки, Эйзенштейн занялся реорганизацией режиссерского факультета ГИКа, производя отсев недостаточно проявивших себя студентов, объединяя

курсы, сколачивая творчески жизнеспособный коллектив. Такой же работой занялся Туркин и на сценарном факультете. Отсев слабых и объединив наиболее сильных студентов (среди последних были Е. Помещиков, И. Бондин, Н. Алексеев (Далекий), он объявил новый набор студентов по новым правилам. Необходимо было: иметь опубликованные или поставленные произведения; сдать четырнадцать (!) вступительных экзаменов; пройти творческое собеседование на самые разные — политические, художественные и научные темы. Имея за душой несколько напечатанных очерков и стихотворений, поставленных на радио небольших пьес и «монтажей» (соединение стихотворным текстом песен и музыкальных фрагментов), я посягнул.

Судьба наша решалась на собеседовании. Туркин внушал нам ужас, почти суеверный. Выше среднего роста, полноватый, громкоголосый, он взирал на нас сквозь очки испытующе и грозно. Расспрашивал о детстве, родителях, о школе и первых рабочих опытах. Просил некоторых почитать свои стихи. Показывал репродукции для определения художника, а то и названия картины. Спрашивал о произведениях Достоевского, Толстого, Бальзака, Эдгара По, Диккенса, не входивших в школьные программы.

Приняли нас тридцать человек. После первого семестра осталось пятнадцать. Окончило восемь человек.

Весь первый курс Туркин занимался с нами почти ежедневно. Писали мы непрерывно: краткие новеллы на сюжеты картин (главным образом — передвижников); краткие либретто по просмотренным (один раз) фильмам; записи немых фильмов на монтажном столе (тогда были примитивные «моталки», с двумя звонкими тарелками для пленки и маленьким подсвеченным окошечком посередине); сценарный отрывок по литературному первоисточнику (страниц на 5-10). Параллельно с работой над чужими текстами сочиняли и свои: короткий этюд в сценарной форме, страниц на десять; заявку, краткое либретто и, наконец, сценарий полнометражного немого фильма. Шел 1933 год, немые фильмы еще выпускались, и Туркин «подпускал» нас к звуку лишь со второго курса. Такое большое количество сочинений требовало и от нас и от Туркина огромного напряжения.

Мы ходили к нему в крошечную комнатку на Страстном бульваре, донельзя забитую книгами. Вмещалось в нее не более двух-трех студентов, а если бывала дома жена, то один. Придя и найдя место за маленьким столом занятым, мы без обиды уходили, чтобы придти погода. Мы приносили ему и свои внеучебные сочинения. Ведь надо было жить, продолжать работу. И он редактировал наши стихи, рассказы, статейки. Называли мы его за глаза «старик», так же, как студенты-режиссеры называли Эйзенштейна, а операторы — Анатолия Дмитриевича Головню. И при всей разнице характеров, темпераментов, привычек эти великие вгиковские «Старики» могли бы называться и «Мастерами» и «Отцами».

До последних дней своей жизни Валентин Константинович продолжал педагогическую деятельность, возглавляя кафедру кинодраматургии. К длинным спискам его учеников прибавилось много известных, почитаемых имен: Александр Колодин, Юрий Нагибин, Лазарь Карелин, Валерий Фрид, Юлий Дунский, Валентин Ежов, Василий Соловьев, Будимир Метальников, Сулико Жгенти, киноведы Николай Крючечников, Сергей Дробашенко, Владимир Шалуновский и многие, многие другие. Каждому из них он отдал много сил, вдоволь сердечного тепла, кладези своих глубоких и разносторонних познаний...

Педагогические эксперименты Туркин сочетал с напряженной теоретической работой. В 1934 году выходит его книга «Сюжет и композиция сценария» (тираж 300 экземпляров — библиографическая редкость!) — результат преподавания кинодраматургии и у нас, в ГИКе, и на заочных курсах кинохроники. На этих курсах повышали свою квалификацию кинематографисты-профессионалы, что особенно интересовало Туркина.

...В 1935 году он составляет и снабжает обширным предисловием сборник «Лицо советского актера», а в 1936 — сборник «Как мы работаем над сценарием», для которого пишет большое исследование «О киноинсценировке литературного произведения» и

обрабатывает для печати стенограмму лекции безвременно погибшего в автомобильной катастрофе Натана Зархи.

Наконец, в 1938 году выходит «Драматургия кино». Она явилась результатом многих литературных работ и долгой педагогической практики. Свою книгу «Сюжет и композиция сценария» Туркин выверил на лекционных курсах, отредактировал и почти полностью включил в «Драматургию кино», дополнив полемическими оценками опыта «технологического» и «эмоционального» сценария, наблюдениями за построением драматического характера и, главное, новым опытом советского и зарубежного звукового кино.

«Драматургия кино» в течение многих лет вызывала дискуссии. Туркин не только сочувственно выслушивал критику, но и сразу же принялся за коррективы своей книги, проверяя их на лекциях перед студентами. Он надеялся на второе, переработанное, издание.

Война перечеркнула эти планы. Вместе со многими студентами и преподавателями ВГИКа, с его директором И. Файнштейном, профессором Н.А. Иезуитовым и многими другими Туркин пытался записаться в ополчение. Возраст и здоровье помешали этому. По непонятным причинам Туркин не поехал вместе с институтом в эвакуацию в Алма-Ату, а потом, после мытарств в Горьком и Кирове, попал в глухую деревню Подосиновец, лежащую в 50-ти километрах от железной дороги. Лишь в 1943 году больному, истощенному, ему удалось перебраться в Алма-Ату, где, с трудом выздоравливая, он возобновил преподавание. По возвращении в Москву в 1944 году все наладилось. Возобновилась и работа над новым изданием «Драматургии кино». По-прежнему главы книги испытывались перед студентами и аспирантами.

В 1953 году Туркин сдал в Госкиноиздат свой многолетний труд. Но анонимный рецензент дал на нее чересчур строгий и во многом несправедливый отзыв. Атмосфера перестраховки, боязни категорических суждений, четких формулировок, недоверия к цитатам из классиков и, особенно, из зарубежных авторов — словом, все то, что губило нашу теоретическую мысль в течение долгих лет, еще не было рассеяно. Есть основания полагать, что к перестраховке и начетничеству присовокупились еще и личные соображения рецензента. Книга была возвращена автору, и он вынужден был продолжить работу. Туркин тяжело переживал. Естественно, работа шла медленно, натужно. Но новый вариант был создан и послан в издательство. Близкие Туркина утверждают, что были даже гранки книги, которые автор правил. Но ни в архиве самого Туркина, находящемся в хаотическом состоянии, ни в ЦГАЛИ, где сосредоточены фонды Туркина, Госкиноиздата, Союза писателей (секции кинодраматургии), издательства «Искусство» и других, ни в архиве и кабинетах кинодраматургии и киноведения ВГИКа мною ни гранки, ни рукопись (Туркин писал от руки), ни машинописные копии не обнаружены. Нечасто встречаются только упоминания о работе над ними.

Туркина справедливо считать родоначальником советской кинодраматургии. Его жизненный путь был драматичен, полон испытаний, изменений, волнений, конфликтов, неудач. Таковы пути всех первопроходцев, новаторов, посвятивших себя делам неизведанным.

## О МАСТЕРЕ

Н.А. Фокина

кинодраматург, доцент кафедры драматургии кино ВГИК

Размышляя о непростой истории института кинематографии, с которым связана большая часть моей жизни, я не устаю поражаться тому, как в то драматичное время, перевернувшее идеалы свободы, равенства и братства в жесточайшую диктатуру, наш институт не утратил атмосферу демократизма и человечности. Как это удалось? Думаю, в первую очередь, благодаря нашим Мастерам. «Система штучного воспитания», о которой некоторые говорили с осуждением, давала редкую возможность общения учителей и учеников на короткой дистанции. Именно в таких взаимоотношениях проходил обмен информацией и обмен мыслями, чувствами. Таков был принцип обучения в нашем институте, установленный создателями первой в мире школы кинематографии, одним из которых был и Валентин Константинович Туркин. Туркин стал не только основателем сценарного факультета, он был основателем школы нашей кинодраматургии, о чем сам говорил с гордостью.

Первый раз я увидела Валентина Константиновича на вступительном экзамене на сценарный факультет ВГИКа летом 1949 года. ВГИК тогда помещался в здании киностудии имени М. Горького. Абитуриенты ждали своей очереди в коридоре, по одному входили в аудиторию, где с ними вели беседу Валентин Константинович Туркин и Илья Вениаминович Вайсфельд. Собеседование было итоговым экзаменом по специальности.

Я хорошо помню, как вошла в небольшую аудиторию и увидела экзаменаторов, сидящих за столом, покрытым зеленой скатертью. Мне предложили сесть — и началась непринужденная, доверительная беседа. Это было действительно собеседование, атмосфера которого давала возможность искренне высказывать свои мысли по поводу просмотренного нами фильма — «Сельской учительницы» Марка Донского. Я была приятно поражена естественностью и демократизмом, которые царили в аудитории. Уже спустя много лет я поняла, что причиной тому были не только педагогический дар и великое умение вести беседу с зажатými и волнующимися молодыми людьми, желающими поступить в институт кинематографии, но и истинная, душевная щедрость и любовь к своей профессии.

Валентин Константинович был убежден, что в кино все начинается с хорошего сценария, который надо уметь выстроить со знанием законов драматургии, и написать хорошим литературным языком так, чтобы литературный сценарий мог быть самоценным произведением литературы. Убеждал в этом он нас с большим темпераментом, возбужденно жестикулируя и расхаживая по аудитории. Он любил читать нам свои сценарии, особенно «Приведение, которое не возвращается». Иногда, прерывая чтение, Туркин обращался к нам с вопросом: «Правда, ведь, я здорово написал?» Или: «Ну, как я это придумал? Здорово?» Мы с ним искренне соглашались. Я и теперь, общаясь со студентами, нередко читаю им этот сценарий, чтобы убедить их, что лаконичная телеграфная ре марка может быть эмоциональной и высокохудожественной.

Валентин Константинович вел занятия по мастерству и читал нам лекции по теории кинодраматургии. Обладая блестящими знаниями в области теории, он окружал каждый теоретический пассаж такими яркими, эмоциональными примерами, что мы воспринимали их как художественные образы. Очень хорошо помню, как Туркин читал нам лекцию об экспозиции — об умении хорошо и правильно начать сценарий, задать тон, представить всех героев так, чтобы заинтересовать зрителей с самого первого их появления, вызвать к ним любовь, которая не должна иссякнуть до конца; создать ситуацию, порождающую последующую цепь событий, дать предощущение увлекательного зрелища, подготовить завязку — и все это уложить в десять страниц. Он был убежден в незыблемости канонического сценария и очень сердился, если ктонибудь из нас приносил сценарий больше семидесяти страниц. Туркин считал, что после кульминации не должно

быть больше пятнадцати страниц. Он был убежден, что сценарий должен писаться в настоящем времени. Ремарка сценария, по его определению, подобна эмоциональному комментарию спортивного матча — она должна соответствовать действию, передавать его ритм, накал, смысл. Идею и сюжет автор сценария должен выражать действием, а не рассказом. Так учил нас Валентин Константинович Туркин.

Как-то вскоре после окончания института мы были приглашены молодежной секцией драматургов на обсуждение сценария, автором которого оказался молодой литератор. Мы сильно критиковали это произведение, демонстрируя свои знания, полученные от Валентина Константиновича. Один из участников этого обсуждения, писатель старшего поколения, выступивший в защиту сценария, сказал: «Не слушайте их. Они у Туркина учились». Это и возмутило нас и удивило. Нам тогда трудно было подвергнуть сомнению представление о кинодраматургии, которое преподал нам Учитель.

Но время менялось, менялся и кинематограф. Помню, как после просмотра, нового фильма — «Похитители велосипедов» он очень проникновенно сказал: «До чего же грустно! И до чего же хорошо!»...

В своих рассуждениях о сюжете Туркин любил ссылаться на горьковское определение сюжета и требовал от нас выучить его наизусть: сюжет — это «связи, противоречия, антипатии и вообще взаимоотношения людей, история роста и организации того или другого характера». Но «историю роста и организации характера» он представлял себе закованной в сюжетную оболочку. Все попытки дедраматизации вызывали у него бурный протест. Он был решительно не согласен с Эйзенштейном, отвергавшим сюжет в его канонической форме.

Убежденность Туркина, с которой он относился к могуществу канонического сюжета, базировалась на многовековой практике, осмысленной еще Аристотелем и получившей подтверждение в дальнейшем пути зрелищных искусств. Туркин на своей практике ощутил, что традиционный сюжет удобен для восприятия зрителя. А кино без зрителя ему представлялось абсурдом. Он всегда учил нас, что главная задача кинодраматурга — создавать основу для массового зрелища, несущего в массы идейный заряд, закамуфлированный в увлекательном, умело построенном сюжете. Он верил в то, что роль кинематографа в борьбе идей огромна. Создав сценарии к фильмам «Закройщик из Торжка» и «Девушка с коробкой», которые в свое время побили все рекорды массового прокатного успеха, он считал, что главное их достоинство в идейном смысле.

Ратуя за увлекательность и зрелищность, он был враг безыдейности. В этом смысле Валентин Константинович был сын своего времени — до конца своих дней он сохранил романтическую приверженность к идеалам революции в самом высоком смысле. В нем удивительно привлекательно сочетались искренняя самоирония и убежденность трибуна. Он был жизнелюб и не стеснялся этого. Я помню, как он рассказывал нам о Сельскохозяйственной выставке 1939 года. Рассказ строился на том, как трудно было пережить все гастрономические соблазны, которые вели его из ресторана в чайхану, в кафе-мороженое, в *шашлычную*, пивной бар и тому подобное, и остаться при этом живым и на своих ногах покинуть просторы выставки. Сохраняя дистанцию, он был прост, доступен и близок нам. Время было трудное, и большинство студентов очень нуждалось. Мои сокурсники часто брали у него деньги в займы, и Валентин Константинович охотно выручал их. Помню, как я пришла в институт после окончания декретного отпуска, и он радостно приветствовал меня словами: «Я вас поздравляю и благодарю от имени Родины!» Эта высокопарная фраза в его устах была так искренна, так весело и одобрительно сияли его глаза, что я запомнила это мгновение на всю жизнь.

Книга Валентина Константиновича «Драматургия кино» была в наше время настольной книгой студентов сценарного факультета. Потом она стала библиографической редкостью, не утратив своего значения не только в деле кинематографического образования, но и в интеллектуальном основании искусства кино. Пережив разнообразие моды, изменявшие наши представления о формировании сюжета,

канонический его строй незыблем в области жанрового кино, он, как и прежде, привлекателен для массового зрителя, удобен для восприятия и поэтому всегда современен. Поэтому труд Валентина Константиновича Туркина не утратил своего значения и, по-прежнему, полезен и нужен.

## НАШ ПЕРВЫЙ ПРОФЕССОР. ПОСЛЕДНИЙ ГОД

Э. Б. Рязанцева

кинодраматург, доцент кафедры драматургии кино ВГИК

Мы знали его всего полтора года. Валентин Константинович умер, приняв у нас экзамен за первый семестр второго курса. Пошел в столовую и по дороге умер. То, что он говорил каждому на экзамене, приобрело значительность завещания, напутствия. Я была самой младшей на курсе, поступила неполных семнадцати лет, и во всех стариках ощущала какую-то тайну, которой нельзя касаться, которую они унесут в могилу. Да так оно и было в те времена. Дедов своих я не знала, единственная бабушка давно умерла, и жизнь у всего нашего поколения начиналась с войны, а «до войны» — это уже история, немое кино, а «до революции» — совсем допотопная история, вроде восемнадцатого века (замечу в скобках, что девятнадцатый представлялся живее, благодаря реализму в литературе и в живописи). Профессор наш — из того кино, из того немого, непредставимого, смутного века, который только сейчас восстанавливают по крупичкам. А тогда — век хорошо заметал следы и замел: всей тупостью учебников по истории ВКП(б) нас отгородили от подлинной истории.

И вот к таким диковатым студентам, не знавшим ни Библии, ни Булгакова, пришел профессор Туркин — сама история. Он выглядел как настоящий дедушка — тяжело, с одышкой, поднимался по лестнице, тяжело взгромождался на кафедру, носил толстые очки. «Сценарий не столько пишется, сколько ваяется и строится», — с этого он начал первое занятие. Туркин преподавал у нас не только теорию, но и практику — «Сценарное мастерство». «А теперь повторим хором: сценарий не столько пишется, сколько ваяется и строится».

Через много лет, когда я начала преподавать, я вспомнила это заклинание и теперь каждой группе начинающих рассказываю про Туркина и велю затвердить эту непонятную фразу. Потом поймут, вспомнят — на первой же экранной работе, и на второй, и на третьей — кино заставит вспомнить «хорошо забытое старое». Вот и американский учебник Линды Сигер, через пятьдесят лет после Туркина написанный, начинается с той же истины: «Сценарий не столько пишется, сколько переписывается».

Каждое слово профессора, обращенное к нам лично, каждая шутка его — а Туркин был человек веселый, комедиограф по призванию — запоминались надолго. «Казнить нельзя помиловать», — процитировал он однажды давно известное выражение с пропущенной запятой, и вот я уже трепещу — что бы это значило? Не сдала вовремя «анализ сценария», опять просила отсрочки. «Казнить» — значит, могут и отчислить? Но почему-то он улыбался. Однако взяла себя в руки и в тот же вечер накатала анализ сценария «Тринадцать», как в школе, лишь бы сдать. «А почему у нас Рязанцева опять сидит загадочная, как Сфинкс?» — вдруг сказал он на каком-то семинаре. Значит, надо выступать, хотя бы задавать вопросы.

Я, ощущая себя малолеткой, вообще не высывалась. Но нужно было оправдать доверие — ведь он нас принял. Прямо из школы на сценарный принимали редко, нужен был стаж, школяров на курсе было только трое, и в глубине души я чувствовала себя избранницей. На вступительных двух собеседованиях я, по моему мнению, провалилась. Лепетала что-то в полубморочном состоянии, ожидала получить в лучшем случае «тройку». Присутствовали Е.О. Габрилович и В.К. Туркин, главные авторитеты. Никого из кино я к тому времени не знала, хлопотать за меня было некому. И вдруг — «отлично»! Как раз за провальное собеседование. Значит, хотят меня взять. Может, мои рассказы, поданные на конкурс, так хороши? «Самооценка» — теперь привычное скучное слово. В семнадцать лет она прыгает и качается от полного самоуничтожения до тайной «богоизбранности» сто раз на дню. Очень хотелось себя проявить, и однажды, как мне казалось, это удалось. Я первой написала большую сюжетную новеллу (в духе неореализма, сюжет и сейчас помню) и зачитала дрожащим голосом на семинаре. Меня

похвалили. Туркин сделал «отдельные замечания» — сократить, прояснить, получше выстроить. Пришла весна, время сдавать работы. Переписываю первую страничку, как всегда некогда прояснять и сокращать, спокойно жду своей заслуженной пятерки. Не верю ушам своим — «четыре»! Большинству курса «отлично», а мне, в числе самых худших, — «хорошо». Не поработала, не учла замечаний. Я проплакала весь день и всю ночь. Не в институте, конечно, дома. Обида была велика. Меня, как маленькую, воспитывали, наказывали этой отметкой.

Но вот что странно: я не обозлилась на профессора, как в подобных ситуациях на школьных учителей. Профессор все равно оставался для меня добрым дедушкой и несомненным авторитетом.

Шел пятьдесят шестой год. После зачитанного нам доклада Хрущева про «культ личности Сталина» все разговорились, осмелели, все бросились писать драматические сцены про возвращение из ссылки, из лагерей, и отношения наши с мастерами стали попроще — уже не было прежних запретов и умолчаний. И однажды кто-то задал Туркину прямой вопрос: почему он столько лет не работает в кино, не пишет сценариев, ведь когда-то он был известным сценаристом? Его застали врасплох, видно было, как это его задело. Должно быть, он уже лет двадцать сам отвечал себе на этот вопрос, а тут вдруг — студенты, и надо как-то отшутиться, если они сами не понимают. И он с тяжкими вздохами, подбирая слова и пытаясь улыбаться, долго объяснял, что нечего ему делать в этом кино, «где бегают по берегу Москва-реки одинаковые девушки в развевающихся косынках и поют звонкими голосами песни о счастье, уж лучше писать для «научпопа» о жизни лягушек или о произрастании земляных орехов». Почему-то эти орехи застряли у меня в памяти. Может, он что-нибудь и сочинял для научно-популярного кино — нас личные дела профессора мало интересовали, но сколько горечи было в его осторожной иронии по поводу всего этого превозносимого, увенчанного сталинскими премиями, красноречивого, невыносимого для него кино.

Вспомнилось его «Отречение по принуждению». Он рассказывал нам про тридцать шесть универсальных драматических ситуаций и вдруг похвастался: «Я открыл тридцать седьмую — отречение по принуждению». Мы сразу заметили совпадение чисел: в том году слова «тридцать седьмой» не сходили с уст. Может, как раз в тридцать седьмом он и додумался до «отречения по принуждению». И едва ли кому-нибудь до нас, студентов пятьдесят шестого года, решался открыть свое «открытие». Сам ли он ушел из кино в науку и преподавание, спрашивать было неловко.

Однажды мы были в гостях у Туркина. После первомайской демонстрации поехали к нему на Песчаную и очутились за большим праздничным столом. Было весело, и говорили больше о пустяках, но сделали важное заключение — старик всегда все понимал.

В тот год «исторического доклада» нас интересовало одно: кто что делал при сталинском режиме? Большинство населения открещивалось: «мы ничего не знали, не понимали, нас это не касалось». Были и среди преподавателей закоренелые «сталинисты», «ястребы» — как это сейчас бы назвали. И уж все поголовно были «верными ленинцами». Вошла в моду пословица «Лес рубят — щепки летят», мудро объяснявшая все преступления века. Воображение студентов, воспитанных войной, книгами о партизанах, сочинениями Фадеева, Эренбурга, Симонова, легко переместилось в застенки НКВД, и мир привычно разделился на друзей и врагов: «кто не с нами — тот против нас». Только поиски врага поменяли направление. Допотопный вопрос «чем вы занимались до семнадцатого года?» сменился новым: «А что вы делали в тридцать седьмом году — все понимали, видели, молчали?»

Раскопки эти продолжают до сих пор, нет им конца. Когда я после долгого перерыва взяла в руки нага первый учебник по кинодраматургии — потрепанную книжку Туркина, изданную в тридцать восьмом году, стало быть, написанную и подготовленную в тридцать седьмом, мне открылась еще одна драматическая ситуация. Пятьдесят шестой — наш первый «глоток свободы» оказался последним годом профессора. «Времена не

выбирают» — или как это еще назвать? Что он думал, что чувствовал перед взбаламученной студенческой толпой, сохраняя профессорскую невозмутимость? Мы не знали, конечно, что творилось тогда «за сценой» — на ученых советах и в партийном руководстве, но и на «поверхности» — в бурных собраниях, осуждениях, проработках наш «старик» очутился «между молотом и наковальней» и заметно мучился, подбирая слова. Он был «наш, хотя и старик. Из тех немногих выживших интеллигентов, которые всегда «все понимали». Чуждый всякого пафоса, ненавидевший казенную риторику, прекрасно понимавший «кто есть кто», он страдал на этих сборищах и подавал нам короткие сигналы — то шуткой, то гримасой, то сердитым замечанием. Добродушие его иссякало у нас на глазах. Он раздражался и уставал от крикливой глупости — по обе стороны тогдашних «баррикад».

Казалось бы, повеяло свободой, диктатура только что разжала железные челюсти, и где-то созревало новое кино — а ему уже поздно начинать новую жизнь, и едва ли он верил в скорое обновление. Наверное, его уже не терзали мысли о собственной персоне — это нам по малолетству казалось, что нет ничего почетней, чем писать сценарии для кино, а он давно врос в преподавание, стал неотъемлемой частью ВГИКа, приноровился к «эзопову языку» тех времен. «Бойтесь данайцев, приносящих яйцев», — повторял он старый каламбур Ильфа и древний его источник: «Бойтесь данайцев, дары приносящих». То есть, например, сталинские премии — так это звучало в контексте времени. Не было в нем ни зависти, ни тщеславия, он любил напоминать о незаметных, безымянных гениях: «А кто, интересно, придумал самовар? Или застежку-молнию? Гениальные изобретения, а кто их помнит?» Что его действительно терзало в том памятном пятьдесят шестом — в год «революции сверху, — что мир снова зашатался под ногами, пошел «стенка на стенку». Он достаточно этого повидал на своем веку, и вдруг снова стихийный митинг, студенты требуют «правды и только правды!», а партия требует крепить идейно-патриотическое воспитание, от профессора требуют участия, веского слова, а ему уже невмоготу. Он мрачнел и пресекал посторонние разговоры на занятиях. Через несколько лет мы узнаем стихи Пастернака: «...Но сейчас идет иная драма, и на этот раз меня уволь!» Точней не описать состояние нашего профессора в том, доконавшем его, году. «Я один. Все тонет в фарисействе...» Он не выносил фарисейства и не дожил до этих знаменитых стихов.

Учебное издание

**Туркин** Валентин Константинович ДРАМАТУРГИЯ КИНО

Редактор *Воденко М. О.*

Техническое редактирование  
и компьютерная верстка *Краснова Ю.С.*

Дизайн обложки *Гаврилин Е.В.*

Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова  
129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

Подписано в печать 20.12.06. Формат 60X90<sup>1/32</sup>.

Объем 20,0 п.л. Бумага офсетная. Гарнитура NewBaskervilleC.

Тираж 500 экз. Заказ № 6590.

Отпечатано в ФГУП Издательство «Известия»

Управления делами Президента РФ

127994, ГСП-4, Москва, К-6, Пушкинская пл., д. 5.