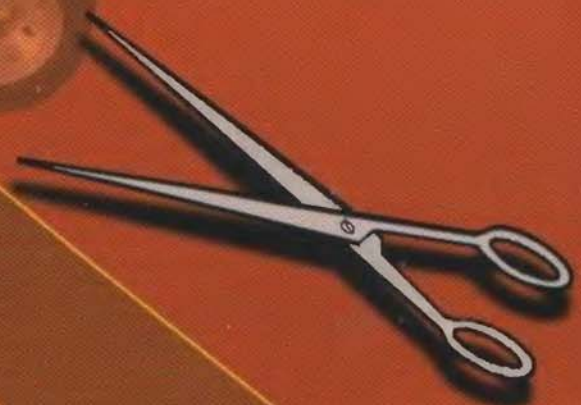
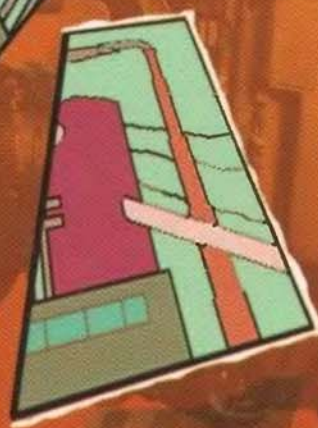
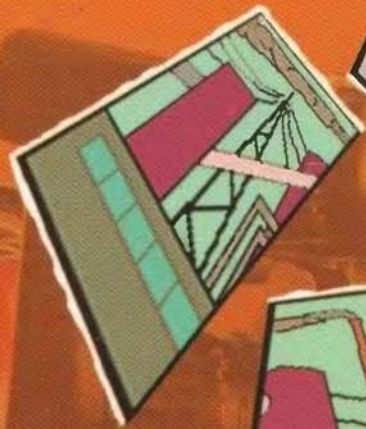


А. Г. Соколов

# МОНТАЖ

телевидение  
кино  
видео





**ТЕЛЕВИДЕНИЕ**

**КИНО**

**ВИДЕО**



**А. Г. СОКОЛОВ**

# **МОНТАЖ**

**Телевидение**

**КИНО**

**ВИДЕО**

**Учебник**

*Часть третья*

Москва

2003



A. G. SOKOLOV

# EDITING

television  
cinema  
video

Text-book

*The Third Part*

Moscow  
2003



**А. Г. Соколов**

Монтаж: телевидение, кино, видео — Editing: television, cinema, video. — М.: Издатель А. Г. Дворников, 2003.— 206 с.: ил.

Учебник. Часть третья

Третья часть учебника будет помощником в освоении мастерства режиссерам, сценаристам, операторам, журналистам, режиссерам монтажа, звукорежиссерам, редакторам и студентам, — то есть всем, кто хочет учиться и принимать творческое участие в создании экранных произведений.

Значительное место в книге отведено драматургии, ее пониманию, ее основам, ее приемам. Впервые так подробно на примерах объясняется монтажная сущность драматургии в документалистике и игровых произведениях. Также впервые на страницах учебника раскрывается с позиций психологии закономерности и принципы драматургии.

Важное место в книге занимает глава под названием «Новый вид монтажа и драматургия». В ней идет речь о послойном монтаже (компоузинге) и его применении в современном экранном творчестве.

Книга иллюстрирована большим количеством кадров из фильмов.

**ISBN 5-9900144-1-4**

© А. Г. Соколов, 2003



# Содержание

<b>От автора .....</b>	<b>7</b>
<b>Глава 1. Драматургия</b>	
Общее понимание драматургии.	
Драматургия и монтаж .....	9
Терминология в драматургии .....	24
Психологические корни драматургии.....	42
<b>Глава 2. Драматургия в документалистике</b>	
На подступах к драматургии.....	66
Драматургия сюжета телеви- зионных новостей.....	69
Драматургия документального фильма и передачи.	
Повествовательные формы .....	97
<b>Глава 3. Драматургия игрового сюжетного фильма</b>	
Основные принципы .....	120
Полное драматургическое построение .....	124

Драматургия в сказке .....	134
<b>Глава 4. Новый вид монтажа и драматургия</b>	
Послойный монтаж .....	144
Разбор эпизода «Ад» из фильма «Куда приводят мечты» .....	157
<b>Заключение .....</b>	<b>204</b>



## ОТ АВТОРА

В ваших руках третья часть учебника «Монтаж». Это означает, что вы хотите совершенствовать свое мастерство, расширять и углублять свои знания. Смею предположить, что наши намерения идут навстречу друг другу. Вы стремитесь познать все больше и больше секретов экранного дела, а я искренне мечтаю поделиться своими «открытиями». Они добывались с трудом, как малахиты в темном подземелье, оставляя синяки и шишки, а иногда даже рубцы на сердце. Вам еще предстоит делать свои открытия тайн творчества, а я стремлюсь на вашем пути разбросать большие плоские камни, на которые можно встать, чтобы не провалиться в болото или пропасть непростибельных ошибок.

Автор учебника предлагает вам углубиться в самый, пожалуй, сложный раздел монтажа. Без овладения его секретами невозможно подняться к вершинам творчества и искусства: тропу не найдете.

Моя задача состоит в том, чтобы найти объективное объяснение закономерностей монтажного построения, а не возводить личный опыт в ранг неопровержимой истины. Главным подспорьем для добывания ответов служили различные разделы психологии. Они и только они, как оказалось, способны объяснить, почему в одном случае лучше, интересней для зрителей, вести рассказ с экрана, придерживаясь строгих принципов, в другом — обязательно нужно поставить все с ног на голову, а третий вариант не подходит вообще.

В первых двух частях учебника вы получали информацию о том, как создавать и манипулировать конкретными образами на экране. Их можно было увидеть в реальности на пленке, на мониторе, на экране. В них можно было ткнуть пальцем и сказать: вот это у меня получилось, а это — мой просчет.

Сейчас мы приступаем к разговору о том, что нельзя потрогать, пощупать и даже увидеть. Как хорошо, что в нашем лексиконе появился такой термин, как «виртуальность». Драматургия — это виртуальный монтаж. В материальном воплощении дра-



матургию обнаружить на экране невозможно, но на самом деле она обязательно там присутствует. Плохая или хорошая, слабая или крепкая, убогая или стройная. Все начинается с драматургии, все подчиняется ее задачам: монтаж межкадровый и внутрикадровый, и монтаж звука, и звукозрительный, то есть все — от композиции кадра до шума ветра.

Поэтому владение мастерством построения драматургической конструкции произведения — обязательная составляющая профессионализма. Ею должны владеть и сценаристы, и режиссеры, и журналисты, работающие для экрана.

Не могу удержаться и позволю себе отступление. Каждый день я вместе с вами смотрю наше телевидение и диву даюсь: создается впечатление, что «инженеры» от монтажа, слепо повинувшись моде, на всех каналах задались целью заставить зрителей все больше отворачиваться от экрана, чем смотреть на него. Повальное увлечение бессмысленным нарезом и навалом мелькающих сверхкоротких кадров, в большинстве случаев не к месту, заставляет зрителей защищать свое зрение от порчи, притупляет восприятие. Трудно сдерживать эмоции, когда видишь нелепость в угоду моде. Но это так, к слову о современном монтаже.

Работа над драматургическим строем начинается с замысла и заканчивается на последних этапах озвучания. Поэтому в книге вам предлагается разбор фрагмента игрового фильма с подробным анализом всех компонентов, почти всех выразительных средств экрана (кроме актерских). Они образуют драматургическую целостность уже полностью законченного фильма. Между документалистикой и игровыми произведениями нет бездонной пропасти. Оба вида творчества выросли на одном поле человеческой психики. Читайте и вникайте в смысл предлагаемого материала неторопливо: «Служенье муз не терпит суеты».



## Глава 1. ДРАМАТУРГИЯ

### Общее понимание драматургии. Драматургия и монтаж

Вы купили билет в кино. Пришли, сели в кресло, смотрите. Проходит пять минут, десять, пятнадцать, — а все, что происходит на экране, вас как-то не увлекает. Начинаете ерзать, поглядывать по сторонам и еще через пять минут окончательно убеждаетесь, что события фильма вас не трогают за душу, герой не симпатичен и его проблемы вас не волнуют. Вам скучно. После некоторых колебаний посмотрели еще минуту, еще минуту... Не выдержали, встали и ушли. Впустую потрачены деньги. Подруга надула губы. Вечер испорчен.

Нечто похожее еще чаще происходит со зрителем телевидения: сел перед телевизором, включил завлекательно анонсированную передачу, смотрит. Проходит две-три минуты, и все ясно: обман. Нажал на другую кнопку, а там новости. Посмотрел еще минуту-вторую, тоже ничего интересного. Вчера показывали. Вздохнул, выключил, пошел пить чай!

Две тысячи лет творцы ломают головы над тем, как сделать интересным свой рассказ. Еще Аристотель задумывался над этим. Думать-то он думал, но так ничего внятного по этому поводу не написал. И после него сотни умов трудились над объяснением секретов увлекательного изложения событий. Что-то нарабатывали, кое-что поняли, но репку до конца так и не вытащили.

Драматургия — дама капризная и скрытная. Свои секреты держит в плотно закрытых сундуках с тяжелыми засовами и под надежными замками. Лишь редким избранным удастся схватить ее за талию и пуститься вместе в пляс. Кого-то из них она одаривает своим вдохновенным теплом, а другого, наоборот, обдает ушатом холодной воды, да так, что он в пляс с это вздорной дамой больше никогда не пойдет.

Драматургия...

Слово «драматургия» известно почти всем. Но даже литера-



турный энциклопедический словарь не дает четкого объяснения этого термина. Там написано, что слово имеет два значения.

Первое – подразумевает литературную область творчества для театра. И это – бесспорно. Написание пьес – творчество драматурга. Сюда же следует отнести творчество сценаристов, пишущих для кино, создающих сценарии фильмов. И тоже будет правильно.

Второе – приведем его дословно – «сюжетно-композиционная основа спектакля, кино- и телефильма с конкретизирующими ее подробностями, как правило, заранее зафиксированными словесно (иногда – графически)».<sup>1</sup>

Данное энциклопедическим словарем определение понять невозможно. Можно только строить догадки, которые исключают друг друга. Если композиция бессюжетная, то это – уже не драматургия, надо понимать. Но существует достаточное количество бессюжетных спектаклей и фильмов, завоевавших всеобщее признание, которые явно наделены драматургическими качествами. Наш школьный пример тоже не имеет сюжета. В нем не разыскивают убийцу, никто никого не ревнует и не убивает из ревности, нет героев и антигероев, сражающихся за женщину.

Кроме того, масса документальных фильмов бессюжетны, но смотрятся с необыкновенно высоким душевным напряжением. А научно-публицистические и учебные фильмы? Среди них есть такие, которые дадут сто очков вперед по драматургическим качествам многим, так называемым, «художественным».

В энциклопедическом определении отсутствует ключ для понимания сути драматургии, и это – его главный недостаток. Ибо и в повести, и в новелле, и даже в романе могут быть и часто используются сюжетно связанные события с конкретизирующими их подробностями. И у романа, как и у других видов прозаических произведений, должна быть выстроенная автором композиция из тех самых событий. Однако это не переводит всю прозу прямым образом в ранг драматургических произведений.

Чем же, какими качествами, какими особенными отличиями должно обладать произведение, чтобы иметь право считаться построенными по принципам драматургии?

---

Литературный энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1987 — С. 102.



Книгу, журнал, газету можно в любой момент отложить. Прочитал несколько страниц, пошел обедать или смотреть новости по телевидению. Просмотрел в вагоне метро полстатьи про экономику, перешел на другую станцию, сел в другой поезд метро, снова открыл газету и продолжил чтение или перенес интерес на другую полосу со скандалами звезд поп-музыки. Романы и повести читаются со множеством остановок и возобновлений чтения.

А в театре так нельзя. В кино такое тоже недопустимо. Во-первых, зрителя нужно заманить на просмотр. Во-вторых, ему нельзя позволить прервать просмотр. По заказу зрителя спектакль не останавливают, как и фильм. Это означает, что произведение на сцене или на экране должно вызвать к себе такой повышенный интерес, чтобы зритель добровольно, без принуждения, по собственному желанию остался в зале до конца действия. Другими словами, он должен увлечься всем происходящим перед его глазами до такой степени, чтобы не смог оторваться. Задача эта не простая!

Кроме того, читатель сам выбирает скорость чтения рассказа или поэмы. Не понял что-то, может вернуться и прочитать второй раз еще более вдумчиво. Ни фильм, ни спектакль, такой вольности обращения с собой не позволяют. Произведения на сцене и на экране жестко диктуют зрителю условия процесса восприятия, скорость считывания информации. Хочешь — не хочешь, а будь любезен, дорогой зритель, понять, осознать и насладиться увиденным и услышанным в строго отведенные на это минуты и секунды.

Если у человека отняли часть его свободы, то обязательно чем-то должны это компенсировать.

Догадываетесь чем?

Увлечательностью и относительной простотой понимания происходящего в заданных рамках времени. Даже каждая серия «мыльной оперы» должна строиться, исходя из таких требований телеаудитории, чтобы зрители, не отрываясь от «ящика», с увлечением лицезрели все предложенное авторами и героями от начала и до конца. Да еще на следующий день снова присели перед экраном в то же время и с нетерпением ждали первых кадров очередной серии.



Надеюсь, что главные особенности драматургии, главные требования к ней, главные ее отличия от любой прозы станут достаточно понятными.

*Первое.* Произведение должно вызывать явно *повышенный интерес* к себе в процессе восприятия. Даже если вы читаете роман, от которого невозможно оторваться, это означает, что в нем использованы автором драматургические принципы и приемы. Проза может в отдельных случаях обойтись без них, а драматическое произведение — никогда.

*Второе.* Такое произведение строго диктует зрителю скорость восприятия своих событий. Оно *всегда ограничено заданным временем*. Его нельзя остановить, в нем нельзя вернуться назад и вдумчиво «прочитать» второй раз то, что вы не успели понять сразу.

*Третье.* Содержание кусков, блоков, элементов и частиц произведения должно быть выбрано и составлено так, чтобы *не вызывать у зрителя сложностей при восприятии и осознании* происходящего на сцене или на экране. Эти составляющие содержания и само содержание должны быть выдуманы или выбраны с учетом относительной простоты, доходчивости до сознания, чтобы не вызвать «торможения» и «спотыкания» в понимании зрителем видимых и слышимых им событий.

Итак, выделены три основных, и только основных, условия драматургического построения содержания произведения.

Но здесь следует сразу оговориться: в конечном виде драматургическое произведение всегда бывает представлено зрителю только в виде зрелища, в звукозрительной форме: в театре, в кино, по телевидению и иногда по радио. Произведения строятся не на описании событий, а на самих событиях, самих документальных или вымышленных героях, воплощенных артистами, на их прямых конфликтах и столкновениях, так или иначе показанных зрителям.

А теперь самое главное.

Все принципы драматургии подчиняются одной задаче и направлены к достижению одной цели: сделать произведение максимально увлекательным для зрителя, затянуть его в пучину событий на экране, вызвать сопереживание или отторжение, всколыхнуть эмоции в душе и сердце человека. Отсюда и глав-



ный вопрос: как это можно сделать, как добиться такого эффекта?

Еще не пришла пора раскрывать все секреты. Пока необходимо только понять значение терминов. Поэтому на главный вопрос вы получите ответ только в самом обобщенном виде.

Искусство или мастерство драматургии состоит в том, чтобы так выбрать (выдумать) содержание произведения и так взаиморасположить его куски (что очень важно), чтобы вызвать максимальный интерес к этому содержанию.

*Драматургия — это особый способ выбора (отбора) содержания произведения и взаиморасположения его частей, который позволяет автору активно управлять мышлением, интересом и вниманием зрителей.*

Как же это делается? Что скрывается за этим понятием?

Попробуем порассуждать.

Считается, что математика — дело сухое и бездушное. Вместе с тем все знают, что в одной школе уроки по этому предмету увлекают всех учеников, а в другой — многие те же уроки прогуливают. А программа, между прочим, у них одинаковая!

Нетрудно догадаться, что все дело в учителе. Одному Всевышний дал талант педагога, а другого обделил этим даром. Но нас этот ответ не устраивает. Нас интересует другое: что такого особенного делает талантливый человек с математическими задачами, чтобы «сухая наука» стала поэзией, а дети увлеклись «бездушным» предметом? Видимо, существуют какие-то приемы, которые позволяют трансформировать решение сухих и абстрактных задач в интереснейшее занятие.

Возьмем другой случай. Вы купили две газеты. В них небольшие статьи об одном и том же событии. Первую вы прочитали без особого восторга, а вторую — с большим интересом. Ответ, кажется, лежит на поверхности. Первый журналист просто «не умеет» писать, а другой — мастерски владеет пером. Но в чем суть его мастерства? Что такого исключительного он вложил в свою статью, и что заставило вас захлеб прочитать материал от начала и до конца? Каким он воспользовался приемом?

Может показаться, что приведенные примеры со школой и газетой не имеют отношения к искусству драматургии. Но, увы, это — глубоко ошибочное суждение, хотя и очень распространенное. Поэтому наберемся терпения.



Сегодня вы посмотрели по телевидению документальный очерк о селе. Ну никакого впечатления! Так... Сухомятина! Общие слова, общие планы, общие рассуждения.

Однако не далее как вчера на другом канале был документальный фильм о подобном селе, и от экрана невозможно было оторваться! И у тех и у других авторов был, по сути дела, одинаковый материал! Почему же первые не смогли сделать столь же интересную работу?

Когда получается неинтересный игровой фильм или сериал, говорят, что у него слабая драматургия. А если режиссер, автор или журналист сделали невыразительный документальный фильм, то в анализе причин неудачи чаще присутствуют другие объяснения: неинтересный герой, неактуальная тема, неглубокий взгляд на проблему.

Ох уж эти критики-аналитики! С непререкаемым апломбом они рассуждают на любую тему об экранном творчестве, полагая, что знают все и больше всех. У таких «теоретиков», к великому сожалению, есть множество единомышленников среди полупрофессионалов-режиссеров. А журналисты телевидения, работающие в документалистике, даже удивятся тому, что будет утверждаться двумя строками ниже, потому что им в вузе этого не говорили и этому их не учили.

*В документалистике, как и в игровом кино, действуют одни и те же закономерности драматургии.* Мало того они могут «работать» и в газетной статье, и в педагогической практике на уроках математики. Пусть кому-то на данном этапе рассуждений этот постулат автора покажется невероятным. Конечно, эта аксиома или, скорее, теорема требует доказательств.

Вот вам и вопрос: как доказать (и можно ли вообще доказать), что закономерности драматургических построений произведений не зависят от вида творчества? Виды творчества могут быть разные, а закономерности, по которым творцы стремятся вызвать интерес к плодам своего интеллектуального труда, и методы, которыми они пользуются, едины.

«Нет ли тут какого-то авторского лукавства?» – наверно, рассуждает читатель. «Не пытается ли автор умничать на ровном месте? Рассказал бы он скорее, в чем суть драматургии, как писать сценарии, и дело с концом!»



Да-да! Так вот прямо и сразу...

В вузах учат писать сценарии пять лет. А из всех студентов-сценаристов получается 5% настоящих драматургов. Ну, ни пять, а чуть побольше, но точно – далеко не из всех.

Попробуем последовать рекомендациям Козьмы Пруtkова: заглянем в корень. Умный все-таки был «человек»! Полезные советы давал.

Итак, ищем корень на школьном уроке, в газетной статье, в документалистике, в художественном кино. Получается ребус про корень, из которого произрастает интересного школьного урока, и еще про три подобных корня?

Начнем рассуждать вместе. А вы поддакивайте или отрицайте.

Педагогика, газетная журналистика, документальное кино и кино игровое – четыре совершенно разные сферы человеческой деятельности. Может ли быть у них что-то общее? Вопрос, конечно, лихой, но другого пути к истине нет. Нужно искать ответ.

Переведем рассуждения на математический язык. Можно ли представить себе все четыре вида деятельности в виде дроби с числителем и знаменателем:  $A/B$ ? Или в векторной форме:  $A$  стремится к  $B$  ( $A \rightarrow B$ )? Или даже так:  $A$  и  $B$  направлены с стороны друг друга ( $A \leftrightarrow B$ )?

Можно! Во всех четырех случаях у нас имеется субъект, который хочет что-то рассказать другим. Есть автор, имеющий намерение передать своим соплеменникам какую-то информацию, а может быть, даже навязать им свое мнение. Это – тот же учитель, журналист-газетчик, документалист и драматург вместе с режиссером в игровом кино как одно лицо. Во всех формулах они обозначены буквой «А». На корень автор, конечно, немножко похож. От него идут ростки идей, исходит информация, он ею управляет, он питает живительными соками ветви и листья своего дела.

Но формула или дробь состоит из двух половинок. Что же таится под буквой «В»? Кто или что скрывается за этим символом?

Само собой разумеется, что школьный учитель не просто ради сотрясения воздуха тратит свою энергию и извергает слова в безлюдной пустыне. Он обращается к ученикам. Журналист — к читателям. Документалист и режиссер — к зрителям.



Школьники, читатели и зрители составляют вторую половину формулы во всех начертаниях — это «В». Если нет второй половины у корня — он всего лишь сухая и безжизненная закорючка. Есть вторая половинка — он полон сил, вдохновлен интересом потребителей его продукта. Только при условии соединения, от совместной «работы» рождаются живительные соки, которые питают дерево восторга, только тогда оно приносит плоды знаний, нравственности, культуры и даже, можно сказать, — цивилизации.

Но контакт между двумя половинками, их взаимодействие может состояться только при условии, что у них взаимопроникающие химические формулы плоти. Или, другими словами: при условии, что они говорят на одном языке. Невозможно представить себе, что финн приехал учить китайских детей математике на финском языке. Абсурд!

Автор должен в совершенстве знать язык, на котором его способны понимать и ученики, и читатели, и зрители. Но язык не в узком, а в широком смысле этого слова. Об этом «языке» как раз и пойдет дальше основной разговор. Именно они (ученики, читатели, зрители) диктуют правила драматургии.

Итак, нам удалось установить три фундаментальных, если по Козьме Пруткову, то коренных, момента. Чтобы произросла драматургия, необходимы: *автор, воспринимающий его субъект и общение по правилам.*

Если растение согласно говорить с Солнцем на его «языке», то его ждет успех. Для «языка» Солнца растения приготовили хлорофилловые зерна. Они общаются со светилом на электрохимическом, биологическом «языке» Природы. Выучат, освоют травы, деревья и кусты светильскую «речь», будут расти, приносить плоды и семена, рождать новую жизнь, создавать экранные произведения, статьи, плодить образованных людей. Ну, а если нет, то сами понимаете... Зачахнут. Ничего не поделаешь — суровый закон Природы!

Предположим, что вы — учитель математики. По программе сегодня ученики должны решить задачу про бассейн и две трубы. Вы приходите в класс, пишете на доске условия задачи, ее вопрос и садитесь за стол ждать решений учеников.

Это — первый метод обучения.



А ваш коллега в другом классе поступает иначе. После «Здравствуйте» и «садитесь» он задает неожиданный вопрос.

— Скажите мне, кто из вас очень любит купаться?

В классе поднимается лес рук, начинается галдеж.

— А теперь поднимите руки только те, кто любит нырять.

Остается 12 поднятых рук и наступает тишина. «Что-то странное задумал учитель», — думают ребята в ожидании следующего шага наставника. Они-то его хорошо знают: каверзные вопросы сыплются на каждом уроке. Это — очередной.

— Вы пришли в бассейн. В нем 500 000 литров воды. Целых полмиллиона. Площадь бассейна 25 метров на 20 метров. Кто готов сразу прыгнуть в воду вниз головой?

Короткая пауза. Но первый умник тут же кричит с места.

— А я посмотрю, какая там глубина...

— А вода, да будет вам известно, сэр, скрадывает глубину. Определить, как там глубоко, вам не удастся! Так, кто у нас готов сразу броситься головой вниз?

Поднимается только три руки.

— Иванов, ты у нас самый смелый. Это я знаю. И компания у тебя хорошая. Петрова тоже готова нырнуть, не глядя. Смотрите-ка, и Сидоров сегодня к ним присоединился!

К бассейну подведены две трубы. По одной трубе вода вливается в бассейн со скоростью 10 литров в секунду, по другой выливается — по 300 литров в минуту. Одним словом, вода в бассейне проточная, чтобы не получилось тухлое болото.

Вопрос: сколько времени потребуется для безопасного ныряния с вышки и заполнения бассейна водой на 5 метров?

Кто еще готов нырнуть через полчаса прямо с борта бассейна?

Поднялись еще две руки.

— Тогда третий вопрос: сколько потребуется машин скорой помощи для вывоза безрассудных ныряльчиков? Жду решения задачи.

Второй педагог ведет урок, используя почти все элементы драматургии. Совершенно очевидно, что на таком занятии жизнь идет куда интересней. Но причем здесь монтаж?

Для тех, кто немного подзабыл, что подразумевается под понятием «монтаж», придется напомнить.



Монтаж — это, в первую очередь, метод человеческого мышления. В его основе лежит *принцип сопоставления* различных элементов для создания и понимания осмысленных сообщений. Литературный сценарий — это сообщение. Фраза учителя, обращенная к ученикам — сообщение. Сцена, собранная из отдельных кадров — сообщение. Группа пластических образов и слов, объединенных в один кадр — сообщение. Без использования *принципа сопоставления* мы с вами — «ни туды и ни сюды»! Куда ни повернись, за что ни возьмись — и действовать, и общаться, и читать, и рассказывать нам приходится, используя сопоставление.

Догадываюсь, что нетерпеливый читатель меня торопит и говорит про себя: «Нельзя ли поконкретней, дорогой автор!».

Идя навстречу пожеланиям...

Сказать, что из сухой математической задачи толковый учитель сумел сделать живой урок — это значит ничего не сказать. Что же он сделал?

*Первое.* Он с помощью начального вопроса ввел класс в состояние легкого возбуждения. Он начал занятие с *неожиданного действия*.

Предполагал ли учитель, что ребята бурно отреагируют на его вопрос? Конечно, предполагал! Более того, он сделал психологически точно рассчитанный ход: задал вопрос, который не раскрывал дальнейший ход урока, но вызвал положительную реакцию аудитории. *Одобрительная реакция* — это завоевание доверия, очень нужный элемент драматургии. На языке драматургических принципов такой вопрос можно назвать *прологом*. Это не будет ошибкой.

*Второе.* Первый вопрос подготовил фон для следующего, чтобы второй вопрос заставил учеников несколько задуматься. Педагог *сопоставил* два вопроса, и, тем самым, отсекал больше половины жаждущих купаться. Нырять любят не все... Вторым вопросом учитель заставил *думать* ребят и *ждать следующего вопроса*, а может быть, и подвоха. В этот момент начинает излагаться *завязка*, раскрываться ситуация, говоря драматургическими терминами.

*Третье.* Рассказал про бассейн, две трубы и назвал количество воды в бассейне. Ситуация обозначена, но конфликт до конца еще не раскрыт.



*Четвертое.* Он раскрывает только часть конфликта в самом начале. Не весь конфликт, а именно часть! Это очень важно! Учитель спрашивает: кто готов нырнуть в бассейн головой вниз, когда в нем полмиллиона литров? Точно продуманный ход. Одни ученики не хотят выказывать себя дураками и, на всякий случай, воздерживаются от скоропалительного ответа, хотя, может быть, они и готовы нырнуть. Другие подозревают, что их любимый учитель, который не один раз над ними подшучивал, и сегодня тоже приготовил им логическую ловушку. А потому не подняли руки. Нашлись только три безрассудных смельчака, которые сначала что-то делают, а потом думают. Но думать педагог заставил всех. Все ищут ответ на вопрос, еще не решая задачи, «можно или нельзя» нырять в бассейн, в котором полмиллиона литров воды. Быть или не быть? Учитель сделал всех не математиками, решающими задачу, а *соучастниками события*. Ребята невольно представили себе водоем, мысленно заглянули в него, и каждый стал думать, как бы он поступил, стоя на его краю.

*Пятое,* что он сделал. Педагог добился активного участия всего класса (читай, всех зрителей) в решении задачи. Он *завоевал власть над их интересом*. Теперь он может ими «управлять», управлять их активным вниманием! Он привел своих учеников к игре, к необходимости решить жизненную ситуацию, а не математическую. Теперь они вынуждены думать, гадать, рассуждать, прогнозировать результат — ведь всем интересно: ударятся головой в дно Иванов, Петрова и Сидоров или нет?

*Побудить* зрителя, читателя, слушателя к «думанию», *заставить* его мысленно *искать ответ* на поставленный автором вопрос — одна из главных задач драматургии.

*Шестое,* что он сделал. Учитель подвел ребят к *состоянию сопереживания*. При всей жестокости подростков в отношении к сверстникам и окружающим у каждого из них глубоко в сознании зарыто сочувствие к людям и, тем более, к одноклассникам. Хотя на первом плане, конечно, желание посмеяться над дураками: пусть стукнутся, а мы порадуемся, поиздеваемся над их глупостью. Но налицо еще один элемент драматургии — введение зрителей в состояние *сопереживания*.

*Седьмое,* что он сделал. Получив «власть» над аудиторией, *при полном внимании класса,* учитель изложил самую скучную



часть условия задачи: сколько вливается в бассейн воды и сколько выливается и за какое время.

*Восьмое.* Как тонкий знаток психологии подопечных, учитель позволил себе *иронию*. Время работает на него – можно пошутить. И он поясняет: «Вода в бассейне проточная, чтобы не получилось тухлое болото». *Ирония и юмор* — неотъемлемая часть настоящей драматургии почти во всех случаях.

*Девятое,* что он сделал. Только на девятом шаге наставник *окончательно сформулировал конфликт*: «Сколько часов потребуется для безопасного ныряния с вышки и заполнения бассейна водой на пять метров?» Конфликт раскрывается последовательно, как в хорошем сценарии. Решить задачу – значит, разрешить конфликт. Может быть, вода в бассейне не прибывает, а убывает. Тогда вообще нырять будет нельзя. На разрешение конфликта требуется время, ряд последовательных действий. Этим собственно и будут заниматься ребята, решая задачу и делая подсчеты. А такие действия можно рассматривать как *перипетии*.

*Десятое.* Учитель «подлил масла в огонь». Он еще больше озадачил учеников *дополнительным вопросом*: «Кто готов нырнуть в бассейн с борта через полчаса?» Обратите внимание! Он предложил нырнуть в бассейн не с вышки, а с борта. Условие задачи требует наполнения на 5 метров для прыжков с большой высоты, а он предлагает броситься в воду с малой высоты. Такой шаг можно расценивать как *провокацию*, как дополнительное *обострение ситуации*, а это — еще один из драматургических приемов.

*Одиннадцатое.* И десятого шага ему показалось мало. Педагог еще больше обострил ситуацию следующим дополнительным вопросом: сколько машин скорой помощи нужно будет вызвать для смелых ныряльщиков? Здесь присутствуют и новый поворот событий, и доведение до некоего абсурда самой задачи, и подтекст, и, конечно, хорошая доля иронии. А как без этого всего обойтись в настоящей драматургии?!

Итак, *конфликт* окончательно выявлен, все задачи сформулированы. Необходимо их решить, и, тем самым, разрешить проблему: можно или нельзя прыгать в бассейн при таком его наполнении, и, соответственно, когда произойдет наполнение, при котором можно без опаски прыгать даже с вышки.



Дальше, конечно, начнутся *перипетии*. В классе наступит тишина, и пойдет решение задачи. Лишь через некоторое время кто-то из умников первым, благодаря математическим вычислениям, получит ответ на главный вопрос, а затем сможет ответить и на все остальные, дополнительные. И это будет *развязка*.

Обратите внимание! Мы взяли для примера не документальный фильм, не документальную передачу, не мультик и даже не игровой фильм, а всего лишь школьный урок по математике в пятом классе. А в его структуре уже присутствуют почти все элементы драматургии.

Но причем здесь монтаж? Повременим еще немножко.

Можно посчитать сухие условия математической задачи за литературный сценарий. С точки зрения драматургии, он примитивен. Учитель в данном случае выступил в роли талантливого режиссера. Наполнил математическую задачу реальным жизненным смыслом. Благодаря этому удалось резко обострить конфликт: сломает ученик шею, если прыгнет в бассейн с полумиллионом литров воды или нет, – то есть условно поставить жизнь мальчишек и девчонок в зависимость от знаний математики.

Можно ли написать литературный сценарий сразу с шутками и дополнительными вопросами учителя? Можно. Но тогда получится уж очень фривольный задачник за рамками педагогических норм. К тому же, кто-то из ретивых учеников обязательно прочитает его заранее, и тогда не получится у учителя «сыграть» на неожиданности вопросов. Ответ будет известен. Разрушится прелесть единодушного соучастия всех учеников, не сможет реализоваться часть драматургических функций.

Можно ли в учебнике или задачнике написать только первый вопрос учителя? Можно. Но все его дополнительные вопросы поместить на страницах учебника просто не корректно.

Отсюда вывод: и автор задачи (литературного сценария), и учитель (режиссер) должны в равной мере знать все тонкости драматургии и уметь ими пользоваться в работе. Как правило, нельзя провести четкую границу между драматургическим замыслом сценариста и драматургическим замыслом режиссера, когда смотришь законченное экранное произведение.



Предположим, что мы сняли на пленку (кино или видео) этот урок. Естественно, что мы снимали все события в классе не одним кадром, как любители, и не одной камерой, а пятью. В нашем распоряжении оказались планы отдельно с учителем, его вопросами, его ухмылочками. Это одна группа кадров. И кадры с ребятами, с их реакцией, с поднятыми руками, с дополнительными вопросам и предложениями, — лица думающих учеников. И, конечно, несколько общих планов всего класса.

Теперь нам предстоит смонтировать эти кадры и превратить их в законченное экранное произведение (в данном случае — документального кино).

Работу эту обычно выполняет режиссер монтажа. Совершенно самостоятельная и увлекательная профессия. Бывает, что режиссер, снявший материал на пленку, даже не участвует в сборке окончательного варианта произведения. Это делает монтажер. Он должен разобраться в материале до тонкостей. Оценить каждый кадр отдельно. Понять и почувствовать его смысл и эмоциональный заряд. Определить наилучшее место каждого образа в длинной череде кадров, — в драматургической последовательности.

На уровне монтажной фразы или микросцены сие означает, что нужно сопоставить, столкнуть, соединить кадры с вопросами учителя и кадры с реакцией учеников. Может оказаться, что один из моментов реакции операторы прозевали, и тогда придется монтажеру взять кадр с реакцией на совсем другой вопрос учителя. И это вовсе не будет кощунством по отношению к документализму, а станет нормальным моментом работы в драматургическом конструировании изложения отснятого урока.

Это — первый уровень участия монтажера в создании произведения.

Но события в классе могли разворачиваться иначе. Возьмем самый наглядный вариант. Учитель задал вопрос о том, можно ли сразу нырнуть в бассейн не третьим по порядку, а четвертым, тут же после изложения всех условий задачи. Могло такое быть? Могло! А режиссер монтажа сообразил, что для зрителя интересней будет иной порядок — если вопрос про «головой в бассейн» будет стоять третьим и, соответственно, реакция на этот вопрос тоже будет дана сразу после него. То есть, не одна на третий и четвертый вместе, а отдельно.



Имеет право монтажер так переместить микросцены в фильме? Конечно, имеет! Нарушение порядка микросцен не ущемляет достоинство учителя и ребят? Нет! Для зрителя вся сцена в классе станет интересней? Да! Следовательно, монтажер поступит правильно, исходя из требований максимального эмоционального воздействия на зрителей посредством конкретного произведения.

А это – уже второй, а может быть, и высший уровень участия режиссера монтажа в создании окончательного варианта произведения. В такой работе монтажер действует как драматург. Но только его материалом для творчества являются не слова на бумаге, не актеры и объекты, действующие перед камерой, а уже отснятые кадры и сцены, в которых заключены сложные образы события и его участников в действии, в моменты совершения поступков.

В творческой практике, как правило, не бывает стопроцентных совпадений литературного сценария с окончательным вариантом фильма. Режиссер в своей предварительной разработке и на съемочной площадке продолжает начатое сценаристом строительство драматургического решения, а монтажер продолжает его дальше и завершает всю конструкцию произведения. От того, как сопоставлены отдельные сцены, в каком порядке они следуют, принципиально зависит смысл произведения. Он может меняться в зависимости от взаиморасположения сцен даже на противоположный.

В личной режиссерской практике автора учебника неоднократно в процессе монтажа приходилось менять порядок сцен, задуманный сценаристом, и фильмы становились от этого только интересней.

Драматургия — высший уровень монтажа. Драматургия — высший уровень поиска смысловых и эмоциональных сопоставлений сцен, поступков героев, раскрытия обстоятельств и ситуаций, попыток и методов вовлечения зрителей в решение проблем. Монтажер, режиссер и сценарист в равной степени должны владеть искусством драматургии. Сценарист на бумаге не может заранее предугадать и решить все возможности драматургического воплощения на экране своего замысла. Только совместное и последовательное творчество всех троих ведет к успеху.

Оговоримся сразу: этим проявление монтажа в драматургии



не ограничивается. Есть еще одно проявление, не менее важное, которое как-то замалчивается теоретиками от драматургии.

Что сделал учитель, когда задал вопрос «кто любит купаться?»

Мудрый педагог из всего многообразия возможных вариантов вопросов выбрал именно этот, сопоставил его с хорошо известными ему интересами ребят и предположил, спрогнозировал, что его подопечные также сопоставят вопрос со своими критериями ценностей, со своими воспоминаниями о летнем купании, сделают это осознанно или бессознательно, но в любом случае дадут положительный ответ, выкажут одобрительную реакцию. Он принудил класс сопоставить свой ответ со своими критериями ценностей.

Это и есть высший или самый глубокий уровень сопоставления — т. е. *монтажа*.

## Терминология в драматургии

Во всяком серьезном деле у профессионалов существуют свои названия действий, операций, инструментов и материалов. В драматургии так же имеются свои специфические названия. За каждым понятием и термином стоит свой собственный смысл, каждый имеет определенное значение, каждому отведена своя собственная роль в профессиональном общении.

С сожалением можно констатировать, что, несмотря на очевидную зрелость драматургии по возрасту (если считать от Аристотеля), толкование и значение употребляемых в ней терминов в некоторых случаях имеет двойственность, расплывчатость, а то и просто путаницу. По этой причине для наилучшего взаимопонимания с читателем мы приведем и объясним большую их часть. Но наберитесь терпения. Читать этот параграф будет довольно скучно. Можно остановиться на половине, но потом придется много раз возвращаться и перелистывать страницы в обратном порядке, чтобы понять смысл отдельных объяснений и положений.

Начинаем раскрытие терминологического аппарата, который необходим каждому, кто берется за создание экранных произведений.



## Сюжет

Один из ключевых терминов драматургии, который ввели в оборот только в XVII веке французские классики П. Корнель и Н. Буало. Он происходит от французского *sujet* — предмет.

Так или иначе, но под термином «сюжет» чаще всего подразумевается изложение хода интриги, ход событий в их причинно-следственной связи.

Практически каждое мало-мальски значительное экранное произведение (документальное или игровое) представляет собой изложение истории, которая произошла с какими-то людьми. Но это может быть и история попыток решения какой-то проблемы или научной задачи, в которой были некие исходные позиции; потом произошло первое событие, что-то изменившее, затем следующее событие, поменявшее ход истории, и, наконец, случилось третье, в результате которого все изменилось в корне и все стало ясно или, наоборот, обнаружилась бессмысленность всех усилий. Такой может быть грубая схема любой истории. В результате — преступник найден, виновник наказан и т. д.

Тот же энциклопедический словарь называет сюжетом «развитие действия, ход событий в повествовательных и драматических произведениях». Но вместе с тем признает, что в толковании данного термина существует несколько позиций. На протяжении веков делалось много попыток уточнить и ограничить смысл этого термина. Однако единое толкование так и не смогло найти себе место в литературной практике. Поэтому часто сюжет и фабулу рассматривают как синонимы.

## Фабула

Термин происходит от латинского слова *fabula* — рассказ, басня, имеет источником римскую литературу.

Словарь говорит, что это — «повествование о событиях, изображаемых в произведениях, в отличие от самих событий — от сюжета произведения. Нередко эти термины употребляются в обратном порядке». Очень «понятно», не правда ли?!

Обе формулировки про сюжет и про фабулу приведены дословно, чтобы у вас не возникало желания впустую тратить время на споры об их толковании. Над этой проблемой



бились многие лучшие умы от литературы, но так и не пришли к согласию.

Если считать, что сюжет — это обязательно последовательное изложение событий, соответствующее их реальному, жизненному ходу, то фабулу можно рассматривать как измененный ход событий в произведении по отношению к прямому течению жизни. Например, рассказ начинается со смерти героя, чтобы вызвать интерес зрителя к его истории. Хотя совершенно очевидно, что смерть героя — это конец истории. Произведение может начаться с яркого и загадочного происшествия, но лежащего в середине жизненной истории героя.

Один из теоретиков драматургии, Л. А. Дмитриев, рассматривает фабулу как порядок изложения действий героя. Можно и так. Но все равно это до конца не проясняет отличий «сюжета» от «фабулы».

Совет один: не теряйте время на выяснение точного понимания этих терминов.

### **Сцена**

Сценой называется небольшая часть произведения, в которой действие развивается непрерывно, все происходит в одном месте, и время того действия для зрителей течет естественно, без купюр.

Во французском театре XVII столетия соблюдение этих условий было обязательным для любой пьесы от начала и до конца. Это — так называемые три единства: *действия, времени и пространства*.

В русском театре с соблюдением требований трех единств Д. Фонвизин написал пьесу «Недоросль».

В полнометражном игровом фильме обычно бывает от 25-ти до 50-ти сцен. Может быть несколько больше или чуть меньше. Как только произошел разрыв во времени, или на экране одни герои сменились другими, действие оказалось перенесенным в другое место, — это означает, что началась новая сцена. Мелкие подрезки во времени обычно в расчет не принимаются. Например, когда берется не весь проход персонажа по большому залу, а только его начало и конец.

В комедии Л. Гайдая «Кавказская пленница» Шурик и его



помощник, чтобы освободить Нину, влетают во двор на автомобиле. Они оба в белых халатах и с марлевыми повязками на лице. Представляются санитарными врачами. Действие происходит во дворе. Но оно тут же переносится в помещение, где они делают уколы снотворного знаменитой троице. После того как три обалдую заснули, Шурик с помощником поднялись наверх к дверям пленницы. До этого момента, с точки зрения драматургии, можно считать, что шла одна сцена, потому что герои выполняли одну задачу: усыпить охрану. Хотя в режиссерском сценарии такой кусок будет обязательно записан как две сцены: одна на натуре, а другая в декорации.

При параллельном развитии действия куски двух сцен могут чередоваться, но все равно это можно будет назвать сценой, так как обе они развиваются без разрывов во времени и действии. Вспомните знаменитую погоню в фильме Д. Гриффита «Нетерпимость».

Бывает даже так, что сцена составлена из отдельных кадров героя, в которых он на разных транспортных средствах (от верблюда до самолета) добирается до какой-нибудь цели. Весь его путь в пять тысяч километров оказывается умещенным в три минуты экранного времени. Но даже такое монтажное построение можно назвать сценой.

### *Эпизод*

Это — более крупная структурная единица экранного произведения. Обычно *эпизодом называют часть фильма, которая включает в себя несколько сцен, объединенных ходом событий*. Деление на сцены и эпизоды характерно для всех видов экранных произведений — от учебных фильмов до телесериалов.

Эпизод, как правило, заканчивается каким-нибудь крупным событием, которое ведет к изменению хода сюжета.

Когда Шурик, в той же комедии Л. Гайдая, вошел в комнату, где находилась Нина, он получил удар подносом по голове и потерял сознание. Его благородная попытка спасти из плена героиню закончилась неудачей. Нина выпрыгнула в окно. Дальше начинается новый эпизод: «Погоня». Он состоит из трех сцен, в каждой из которых присутствуют три единства.



Эпизод несет в себе какую-то часть основной идеи произведения или раскрывает какую-то дополнительную мысль автора.

В «Кавказской пленнице» описанный эпизод доказывает, что, если ты предал или обманул, веры тебе больше нет. Даже при самых благих намерениях.

### *Ситуация*

Если говорить точнее, речь идет о *раскрытии ситуации*. Это означает, что сценарист или драматург, как и режиссер, используют одну, две или три сцены для того, чтобы зритель понял, кто есть кто, какие у них устремления, кто и чего хочет добиться, кто или что мешает героям в достижении цели.

Одновременно обрисовывается обстановка, в которой начинается развиваться действие, — эпоха, время года, страна или местность, где происходят события.

Аналогично в документалистике или публицистике эта часть произведения позволяет обозначить проблему, выявить антагонистические начала, действующие в обществе или в определенных социальных кругах.

Задача раскрытия ситуации состоит в том, чтобы зритель четко сориентировался — что, где, когда.

Например. На экране — улицы современной Москвы. Снуют хорошо одетые прохожие. Мимо пролетают шикарные иномарки. У светофора на Садовом кольце образовалась «пробка» — скопились дорогие импортные автомобили. Над перекрестком возвышается огромный рекламный щит, который предлагает покупать шикарное нижнее белье, натянутое на обнаженную красотку. А на площади Павелецкого вокзала к приезжающим и отъезжающим пассажирам с протянутой рукой пристают оборванные подростки. Это — беспризорные дети.

Что случилось в обществе? Что послужило причиной того, что за последние годы на улицы высыпали тысячи бездомных ребятишек?

Вам в краткой форме продемонстрировано раскрытие ситуации публицистического фильма или передачи о проблеме беспризорных детей в России в начале XXI века. Из этого отрывка зритель узнал: где происходит действие — в Москве, в России; когда оно происходит — это видно по костюмам прохожих, по



автомашинам, по рекламным щитам на улице. На этом же материале показано, что одни люди безмерно богаты, а другие вынуждены нищенствовать. Причем, в категорию нищих попали те, кого еще недавно называли «цветами жизни». Это пока не конфликт, а только подступы к нему, раскрытие условий, которые позволят обрисовать всю его остроту. Это — только постановка вопроса, *выявление двух противоположностей*, наличествующих в обществе.

Подобным образом раскрывается ситуация и в игровых фильмах, и в повестях, и в пьесах, и даже в романах.

В Вероне живут два рода, две семьи — Монтекки и Капулетти. Они враждуют. Ромео случайно увидел Джульетту и влюбился. Джульетта случайно увидела Ромео и тоже влюбилась. Но они принадлежат к двум враждующим семьям. Это — еще не конфликт, а только раскрытие ситуации, подступы к конфликту.

От точности и ясности ситуации зависит понимание зрителем сути и глубины конфликта. Раскрытие ситуации происходит обычно в начале произведения, но может быть поставлено автором в середину и даже почти в его конец. Это зависит от общего драматургического решения, от построения сюжета.

### *Экспозиция*

Значение термина очень близко к «раскрытию ситуации». В том же литературном словаре написано, что это — «изображение расстановки персонажей и обстоятельств, непосредственно предшествующее началу фабульного действия». Следовательно, экспозиция не включает в себя подступы к конфликту, не выявляет *расстановку сил* в будущем конфликте, ибо эти элементы драматургии начинают проявляться только в момент разворачивания событий, в развитии действия.

### *Завязка*

Завязкой называется событие или действие, с которого начинается развитие сюжета. С этого момента у героев появляется мотив их будущих поступков, возникает цель, к которой они будут двигаться через препятствия, преодолевая их на пути к ее достижению.

Завязка входит составной частью в раскрытие ситуа-



ции. Это — завершающий момент раскрытия ситуации, ее венец.

Завязка может быть расположена почти в любом месте произведения. В его начале, в середине и даже почти в конце. Все зависит от сложности избранного автором сюжетного построения.

Слово «завязка» выбрано в качестве термина потому, что здесь завязывается конфликт. С этого, собственно, и начинается ход сюжета, его развитие. Это — первый яркий поступок героя или героев. Ромео увидел Джульетту и влюбился. Дальше все будет происходить именно по этой причине. С этого начинается история любви двух молодых людей. Но мы уже знаем, что Монтеки и Капулетти враждуют между собой. Как же быть влюбленным? Назревает конфликт!

Постарайтесь спроецировать термин «завязка» на документальный фильм, и вы увидите, что в хорошем фильме она тоже присутствует как обязательный элемент. Не будет в нем завязки — не будет конфликта. А без конфликта весьма трудно вызвать интерес зрителя к произведению и, тем более, управлять им. Завязка в ряде случаев — это вопросы: как это могло случиться, почему это произошло, как люди оказались в такой ситуации? Если вопрос поставлен остро, полемично, дерзко, то он обязательно вызовет у зрителей отклик в душе и интерес к предстоящему рассказу.

Жили, жили люди при советском строе семьдесят с лишним лет, а о проблеме беспризорности 20-х годов давно перестали вспоминать. Жили небогато, неважно, еле-еле сводили концы с концами. Но не было нищих подростков на улицах тысяч городов. Откуда они взялись в таком количестве?

Когда зритель увидит этого маленького, неопрятного, необразованного, но смышленного Человека и услышит его рассказ о себе, о том, как он оказался выкинутым на улицу, то не сможет остаться равнодушным.

Вот вам и завязка в документальном варианте, подступы к проявлению конфликта. Нужно только правильно выбрать материал, на котором следует поставить вопрос, и сформулировать этот вопрос так, чтобы «зацепить» зрителя за живое. Но вопрос — это еще не конфликт, это — его зарождение.



### **Конфликт**

Конфликт — основная движущая сила сюжета, его развития. Конфликт — пробный камень характеров всех персонажей. Конфликт — побудитель поступков героев. Конфликт — это противоречие, противостояние двух сил, двух начал, двух устремлений, двух желаний.

Конфликт — *главный возбудитель интереса зрителей к произведению*. Если зритель понял суть конфликта, он всегда хочет узнать, чем кончится противоборство, противостояние, чем завершится борьба, чем увенчается поиск, каков будет результат в ответе на поставленный вопрос, как разрешиться проблема. Назвал Иван Иванович Ивана Никифоровича гусаком, и произошел конфликт.

Конфликт — это ситуация, в которой две силы встали к барьеру и готовы сражаться друг с другом, а зритель при этом знает, за что готова «сложить голову» каждая из сторон, за что они воюют и почему. Конфликт — это главная пружина, которая раскручивает сюжет.

Причем, конфликтов в произведении может быть несколько. Они могут быть параллельными и переплетающимися. Конфликты бывают *внешние и внутренние*.

Конфликт не может стоять на месте. В настоящем произведении он развивается, обостряется, углубляется и даже трансформируется.

Естественно, что подлинных произведений искусства без конфликтов не бывает.

Конфликты хорошо известны нам по жизни. Они возникают почти на каждом шагу.

### **Коллизия**

Коллизию чаще всего понимают как одну из стадий возникновения и развития конфликта. Коллизия — это всегда противостояние, противоречие интересов, целей. Ввел в оборот данный термин Г. Гегель. Он происходит от латинского слова *collisio* — столкновение. Без коллизий, без столкновений не может развиваться конфликт.

На профессиональном языке часто говорят: возникла новая коллизия. Ромео убил в драке Тибальта, родственника сво-



ей возлюбленной. Теперь ему лично грозит кровная месть рода Капулетти. Возникла новая коллизия, конфликт обострился еще больше.

### *Перипетия*

Термин «перипетия» возник в древней Греции усилиями Аристотеля. Он применил его для объяснения события, меняющего ход действия в трагедии вплоть до противоположного. Таким событием может быть приход нового персонажа, неожиданная фраза героя, внезапно сменившаяся погода или случайно выпавший из кармана предмет. Все это способно оказаться событием, которое перевернет ход действия, поменяет решения героев, их поведение и даже их цели.

Яго говорит Отелло: «Берегитесь ревности, сеньор». И этого оказывается достаточно, чтобы заставить мавра подозревать свою возлюбленную в измене. Счастье кончилось. Одна фраза из трех слов, и состояние героя сменилось на противоположное.

### *Кульминация*

В жизни каждого бывали случаи, когда, оказавшись в критической ситуации, нужно было делать окончательный выбор. От этого выбора зависела вся дальнейшая жизнь.

Куда пойти учиться после школы? В ветеринарный техникум (колледж)? Или в институт телевидения? Или заберут в армию? Вы, конечно, любите животных, но не настолько, чтобы потом всю жизнь лечить коров в деревне. Мечтаете вы о телевидении, но в такой институт огромный конкурс, и можно пролететь. И тогда уж точно окажитесь в армии — не по своей воле.

И вот проблема: рисковать или не рисковать? Наступил критический момент. Хотите или нет, но вы должны сделать выбор. Иначе жизнь вас подомнет под себя. А может и сломать! И от высокой мечты работать на телевидении останутся только рожки да ножки.

Это — кульминационный момент в вашей жизни!

Вы человек темпераментный и безрассудный или вы осмотрительны и осторожны в своих поступках, выход у вас один: рисковать! Вы бросаетесь в огонь конкуренции за место в институте. Вступительные экзамены — продолжение кульми-



нации, ее обострение. Предельное возрастание напряжения и эмоционального переживания. Вся предыдущая жизнь сошлась в этой критической точке.

Термин «кульминация» все трактуют одинаково — как *момент наивысшего напряжения действия в произведении*, наивысшего накала страстей.

Обратимся к классике. У В. Шекспира Призрак в первом акте говорит Гамлету: «Отмсти за подлое его убийство. Змея — убийца твоего отца — в его короне» (завязка). Гамлет клянется отомстить за отца. Устраивает спектакль, в котором персонажи повторяют сцену убийства отца. Король (его дядя-убийца) срывается, не выдерживает этого испытания и таким образом разоблачает себя (главная перипетия пьесы). Дальше все идет к отмщению. Но король тоже не дремлет. Он ищет способы расправиться с Гамлетом. Оба вступают на путь сложной борьбы не на жизнь, а на смерть. Король решил воспользоваться ссорой Гамлета с Лаэртом и его руками убить принца.

На площади начинается состязание на шпагах. Уже готовы отравленная шпага для Лаэрта и кубок с отравленным вином для Гамлета. Но случилось так, что вино выпила мать и умерла. Лаэрт ранил принца отравленной шпагой. Но потерял ее, и она перешла в руки Гамлета. Он ранил ей Лаэрта. Перед смертью Лаэрт признается: «Король всему виновник!» Здесь — апогей кульминации. Гамлет закалывает короля и после двух реплик умирает сам.

Некоторые считают это развязкой, но максимальное напряжение действия пьесы возникает именно здесь — в сцене дуэли и смерти. Здесь и кульминация.

Пример с институтом — пример кульминации в документалистике. Пиком этой кульминации становится момент, когда абитуриент отыскивает свою фамилию в списке принятых в институт. Второй пример — в художественном сюжетном произведении.

Однако не всегда наступает разрешение конфликта в произведениях. Существует такой прием, когда конфликт (полностью или частично) остается неразрешенным до конца, как в «Горе от ума». Разрешился только конфликт между Чацким и Софьей. Между героем и обществом произошел разрыв, но не случилось разрешение конфликта. Этот конфликт сохранился.



## **Развязка**

Если в произведении есть завязка, завязался узел интриги, само собой разумеется, что должна быть и развязка. **Развязка** — **момент завершения, разрешения конфликта в действии**, конец интриги. Действие еще может продолжаться некоторое время, но интриги больше нет.

Убил Гамлет короля — закончилась интрига. Зло наказано. Конфликт исчерпан. Правда, цена наказания оказалась слишком высокой — Гамлет сам умирает от яда, попавшего в рану с отравленной шпаги Лаэрта. Наступила трагическая развязка в пьесе В. Шекспира.

Аналогии могут быть найдены и для документальных фильмов. В них тоже при добротном построении драматургии должна наступать развязка.

Наш документальный герой нашел свою фамилию в списке принятых в институт. Кульминация пройдена, но развязка еще не наступила. Угроза действий военкомата еще не снята. Развязкой в этом случае может стать сцена, когда герой получает справку о том, что он стал студентом — в его руках оказывается долгожданная «охранная грамота». Радостный, он выскакивает из канцелярии, приплясывает и размахивает заветной бумажкой над головой. Интрига закончилась.

## **Пролог**

**Вступительная часть произведения.** Происходит от греческого слова из двух корней — *pro* (перед) и *logos* (слово, речь). Пролог как бы предваряет основное развитие действия, раскрывает события или обстоятельства, предшествовавшие началу сюжета. Иногда он даже может быть частично связан с сюжетом. В фильмах пролог часто выносят перед титрами. В классических греческих трагедиях в прологе участвовал хор.

Пролог может служить и называться *предысторией* сюжета.

## **Эпилог**

Противоположная часть пролога, **заключительный компонент произведения, послесловие**. Также имеет греческое происхождение от *epilogos* — послесловие. Его еще можно назвать *последствием*, так он обычно не связан с сюжетом.



Авторы используют его для пояснения прошедших перед зрителями событий, их характеристики, рассуждений на тему произведения и выводов. Древние греки эту часть тоже поручали исполнять хору. Заключительная мораль в басне, пожалуй, может служить таким же примером эпилога, но только в очень короткой форме.

Прологи и эпилоги — не самые частые «гости» в современных экранных произведениях.

### **Герой**

**Главное действующее лицо произведения.** Бывает не одно, а несколько главных действующих лиц. Любовный треугольник подразумевает, что в сюжете действуют три героя. Все остальные не могут называться героями. У них есть свои названия. Герой — совсем не обязательно положительный персонаж. Н. Гоголь отважился сделать героем в «Мертвых душах» отрицательного человека. Как он выразился: «нужно пристегнуть подлеца».

### **Персонаж**

Название, как можно догадаться, происходит от слова «персона». Персонаж — обобщающий термин всех действующих в произведении лиц. Но по отношению к герою может звучать несколько уничижительно.

Поэтому действующих лиц делят на *главных, окружение, эпизодников, второго плана, второстепенных, групповку и массовку.*

Под действующими лицами второго плана обычно подразумевают друзей героя, каким является Горацио у Гамлета. Слуги и другие персонажи, которые появляются на протяжении всего произведения, могут быть названы окружением. Деление на «окружение» и лица «второго плана» весьма условно и часто переплетается.

Особое место занимают так называемые «эпизодники». Они появляются только в одном или нескольких эпизодах, но не участвуют во всем развитии сюжета. Как правило, это — яркие или самобытные фигуры в развитии сюжета. К примеру, могильщик в том же «Гамлете».

Второстепенные персонажи называются так потому, что они



играют незначительную роль в ходе развития интриги. Авторы обычно дарят им мало слов и самостоятельных действий. Важнее их присутствие, чем самостоятельные поступки.

Групповкой называют персонажей, участвующих лишь в одном-двух событиях. Численность такого круга людей не может превышать 8–15 человек.

Массовка — это такое количество действующих лиц, которое по численности группой уже не назовешь. Их много больше. У древних греков они именовались толпой. Организованная и действующая в кадре армия тоже именуется массовой.

### ***Характер***

***Главное качество персонажа или героя.*** Злой, добрый, мстительный, хитрый, растяпа, тупой, умный, болтливый, влюбчивый, безответственный, решительный, трус, унылый, веселый и т. д. По-другому то же самое мы называем чертами характера. Все перечисленное — внутренние качества человека и даже животного. Хлестаков был легкомысленным и глупым человеком. Чацкий — умным, образованным и принципиальным. Чичиков — умным, хитрым и жадным.

Кроме внутренних черт, в это понятие обязательно входят внешние черты, внешние данные, внешние проявления характера героя. Молодой или старый, высокий или коротышка, прямой или сторбленный, сильный или хилый.

И, пожалуй, важнейшие внешние черты характера проявляются в лице персонажа и в его облике. Иногда про человека мы говорим, что он симпатичен, сразу располагает к себе, а бывает, что уже первый взгляд на его лицо вызывает отрицательную реакцию.

Для режиссера умение понимать, как зритель может по внешним данным истолковать характер его героя, является важной составной частью профессии. При подборе актеров на роли или при выборе документальных персонажей внешние качества характера имеют принципиальное значение. Даже костюм способен подчеркнуть, оттенить или скрыть отдельные его стороны.

### ***Сопереживание и саспенс***

Русское слово «сопереживание» представляет собой вполне



понятный термин. Сопереживание наступает в тот момент, когда зритель начинает переживать происходящее на экране вместе с героем. Зритель ему сочувствует, зритель волнуется за его судьбу. А. Митта считает, что сопереживание возникает от любопытства и лучший способ вызвать сопереживание — *«поставить персонаж в драматическую ситуацию»*.

Саспенс, по мнению этого же режиссера, — наивысшая точка сопереживания, «напряженное невыносимое ожидание», — так переводится это слово с английского. Когда вы следите за действием героя и вам очень хочется крикнуть: Ну же! Давай! Действуй, наконец!

К книге А. Митты «Кино между адом и раем» мы обратимся еще не один раз, но только несколько позже.

### ***Событие***

С. Ожегов в своем словаре расшифровывает смысл слова «событие» как «то, что произошло», то, что случилось. Явился призрак короля Гамлета на площади перед замком — событие. Горацио сообщил принцу Гамлету, что он видел призрак его отца — событие. Гамлет-принц поклялся призраку отомстить за убийство отца — событие.

Поэтому и существует в нашем языке такой оборот речи: *«произошло событие»*.

### ***Действие***

Под этим термином подразумевается некое активное поведение человека, активное проявление силы, знаний, интеллекта, добра, ненависти, зависти и т. д.

К. Станиславский ввел в профессиональный язык сцены два термина: *«физическое действие и словесное действие»*. Он объяснил, что слово способно кардинально менять обстоятельства, влиять на ход событий, направлять устремления героя и персонажей. Главное, что К. Станиславский вооружил нас пониманием равенства этих двух видов действия. Не только — «вошел», «сел», «убил», «ударил», но и «сказал», «выпалил», «сообщил» — имеют или могут иметь важнейшее значение для развития сюжета.

Физические и словесные действия бывают как весьма зна-



чимыми, даже поворотными и судьбоносными для героев, так и малозначимыми, не определяющими и почти не влияющими на ход событий.

Термины «действие» и «событие» в чем-то близки друг другу и часто употребляются в одном значении. Но событие – это почти всегда весомое действие, значимое, влияющее на ход сюжета. Однако с позиций теории информации, любое действие (словесное или физическое) принято называть событием. В будущем вчитывайтесь в контекст, чтобы правильно понять смысл изложения, когда употребляется термин «действие».

### *Тема*

В обыденной жизни под словом «тема» мы подразумеваем то, о чем идет разговор, рассказ или спор. Такое толкование обычно ни у кого не вызывает раздражения. Но в драматургии термин «тема» требует определенных уточнений.

Происходит он от греческого слова *thema*, что в буквальном переводе означает — «то, что положено в основу». Или круг событий, который позволяет осветить и поставить какую-либо проблему. Это — предметное, «картинное» содержание произведения. Так трактует «тему» словарь.

Но некоторые теоретики и практики под термином «тема» подразумевают основную идею произведения, его сверхзадачу, и так и говорят: моя задача доказать или показать то-то и то-то.

У Г. Товстоногова мы можем прочесть, что на вопрос о теме («Как вы формулируете главную задачу БДТ («Большого драматического театра?»)) он отвечал: «Пробуждать совесть». В спектакле «Мы, нижеподписавшиеся...» тема выражена напрямую, она состоит в «утверждении, что за свой идеал надо бороться». По Г. Товстоногову получается, что, и его театр, и спектакли в его театре имели четко выраженную направленность — донести до зрителей определенные идеи, взгляды на жизнь и ее проблемы.

И А. Митта, как мне кажется, тоже стоит на подобной точке зрения. Он пишет: «У аудитории должна быть причина, по которой она хочет смотреть этот фильм. Эта причина и есть тема фильма. (...) Наша задача — превратить все идеи фильма в эмоции, доступные зрителям».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>А. Митта. Кино между адом и раем. — М.: «Подкова», 2000. — С. 326



Более того, А. Митта говорит о существовании и борьбе в произведении темы и контртем, подразумевая борьбу двух противоположных начал.

Не могу согласиться с глубоко уважаемыми режиссерами.

Любая тема произведения («то, что положено в основу», то, о чем повествуется) позволяет решать несколько разных задач, раскрывать несколько разных мыслей автора или его идей. Например, в документальном фильме тема может называться «Беспризорные дети России» (то, о чем повествуется). А идеи, раскрываемые на этом материале, автор может выбрать самые различные.

Например, «Кто виноват?», что в России к началу XXI века вдруг образовалось 4 миллиона бездомных подростков — и на протяжении всего фильма искать ответ на этот вопрос.

Или «Чему учит улица бездомных детей?» — и раскрыть, как происходит научение худшим порокам, как идет распад и деградация несформированной личности под воздействием изгоев общества.

А может, «Что ждет в будущем 5 % населения страны?», и показывать, что эти несчастные уже никогда не смогут стать защитниками Родины, не смогут встать к сложным современным станкам, не станут полноценными гражданами страны.

Идея и тема — все-таки разные категории драматургии.

### **Объект**

В игровых видах творчества данный термин употребляется редко и не имеет существенного значения.

Зато в драматургии документалистики и научно-популярных видов он играет важную роль. *Объектом* в любом случае обычно называют то, что можно снять и увидеть на экране. Если идет рассказ о зарождении жизни на Земле, то объектом окажутся бактерии. Если вы снимаете фильм или передачу о беспризорных, то объектами экранного рассказа станут сами беспризорные, условия, в которых они существуют, или те люди, которые могут дать вам интервью о проблеме. Объектом еще называют место съемки.

Главное не путать понятие «объект» с понятием «предмет».



### ***Предмет (рассказа)***

Чаще всего предметом фильма или передачи становится *проблема*, которую пытаются раскрыть авторы.

В «Ромео и Джульетте» проблема состоит в том, что двое влюбленных принадлежат двум враждующим семьям. И это мешает им соединиться в браке.

В нашем документальном примере проблема может быть сформулирована как проблема невероятного роста бездомных детей в новейшей истории России. Но если говорить именно о предмете, то его можно уточнить: «Исследование причин взрывообразного роста беспризорны». Таким образом, предметом нашего фильма станет исследование причин такого страшного явления в обществе. А подобное исследование можно рассматривать как одну из составляющих темы произведения.

В научно-популярном кино или передаче о зарождении жизни на Земле предметом окажется гипотеза какой-то группы ученых, для которой вы будете искать подтверждение или опровержение, то есть вопрос — как зародилась жизнь на нашей планете.

Предметом экранного произведения является не то, что можно взять в руки, пощупать и увидеть, а — *проблема, причина конфликта, вопрос, гипотеза, научное открытие*.

### ***Катарсис***

Каким же мудрым человеком был Аристотель, если человечество более двух тысяч лет ссылается на него, и в данном случае — тоже. «Катарсис» — греческое слово. Аристотель применил его для определения достоинств настоящей трагедии, которая приводит к очищению. Оно так прямо и переводится: *очищение*.

В современной научной трактовке «катарсис» понимается как «высшая форма трагизма, когда воплощение трагического конфликта не подавляет своей безысходностью, а производит на читателя и зрителя просветляющее, «разрешающее» действие».

В творческом обиходе термин «катарсис» применяется во всех случаях и во всех жанрах, когда в финале произведения зритель испытывает удовлетворение и облегчение: справедливость восторжествовала (даже если герой погиб), зло наказано — торжествует добро. Когда у зрителя происходит очищение *души* после просмотра или в самом его кон-



це, если автору удалось вызвать у зрителя самые добрые и высокие чувства.

### *Идея, сверхзадача*

Это — то, *во имя выражения какой мысли создается произведение*. Это есть то, что движет автором, осознанно или неосознаваемо, во имя чего он пишет, режиссирует, играет роль, рисует, исполняет произведение.

Между терминами «идея произведения» и «сверхзадача произведения» трудно провести четкую грань. Они отличаются друг от друга подходом к формулировке, но выражают одну и ту же мысль.

Термин «сверхзадача» придумал и сделал стержнем работы над спектаклем К. Станиславский. Сверхзадаче подчиняются все действие произведения в целом и действия каждой роли в отдельности. К. Станиславский говорил, что многие произведения Л. Толстого выросли из зерна самоусовершенствования, к которому великий писатель стремился всю жизнь — это и есть его сверхзадача. Сверхзадачу А. Чехова он видел в борьбе с пошлостью и мещанством, в мечте о лучшей жизни. Сверхзадачу творчества Ф. Достоевского он понимал как богоискательство, подразумевал, что писатель ищет, где в человеке находится Бог, а где — черт.

В каждом произведении имеется своя собственная сверхзадача, более конкретная. Причем, с поиска и формулирования сверхзадачи произведения, как правило, и начинается режиссерская работа. Она может уточняться и трансформироваться в процессе работы, но не задавшись этим вопросом «во имя чего?», не стоит и начинать.

Берясь за постановку «Гамлета», например, как подчеркивает К. Станиславский, можно выбрать и сформулировать несколько сверхзадач: «хочу чтить память отца», «хочу познать тайны бытия», «хочу спасти человечество». А можно принять в качестве сверхзадачи формулу «хочу разоблачить негодяя и отомстить ему, чтобы справедливость восторжествовала».

От выбора сверхзадачи будут прямо зависеть трактовка произведения и весь характер постановки и исполнения ролей актерами.

*Сверхзадача — квинтэссенция режиссерской концепции.*



Термин *«идея произведения»* имеет равное значение и для всех других видов экранного творчества: документалистики, научно-просветительских жанров, мультипликации и рекламы. Режиссер обязан поставить перед собой и четко сформулировать сверхзадачу каждый раз, когда приступает к созданию своего экранного детища.

Владея знанием терминологии, вам не только будет легче общаться с коллегами и соратниками, но самое главное, вы четче и точнее будете ставить перед собой творческие задачи и уверенней находить их оригинальные решения.

## Психологические корни драматургии

Колдунья-драматургия хитра, как лиса. С одной стороны, она любит выделять себя из числа других выразительных средств экрана и гулять сама по себе, как кошка, а с другой — тихо-тихо пользуется всеобщими «механизмами» мышления человека и создания им сообщений и произведений. В основе этого «механизма» лежит уже упомянутый нами *принцип сопоставления*.

Л. Кулешов в 1917 году написал, что фильм создается путем сопоставления различных кадров, точно так же, как ребенок из кубиков с буквами собирает слово. Это грандиозное теоретическое открытие произошло за шесть лет до публикации С. Эйзенштейном «Монтажа аттракционов». Он тогда еще работал милиционером, а потом и прапорщиком инженерных войск. Приписывать это открытие С. Эйзенштейну — большая ошибка.

«Кубики», взятые для сопоставления, могут быть разными. И размером в один кадрик (1/24 – 1/25 сек.), и в один кадр (0,5 сек. – 10 мин.), и размером в одно слово, и как целая сцена, и даже — размером в эпизод. Играют же дети в телепередачах в кубики размером в их рост!

И куда ни кинь — везде клин! Какое выразительное средство ни возьми — в основе каждого лежит сопоставление его элементов. И в маленькие, и в большие «кубики» дети-драматурги и дети-режиссеры играют, сопоставляя большие и маленькие куски произведения. Отсюда и вывод: драматургия насквозь, вдоль и поперек соткана с помощью монтажа.

Секрет драматургии заключается в сложности поиска *что*



*с чем и как сопоставить. В общих словах это выглядит убедительно. А конкретно?*

М. Ромм, прочитав множество книг, так и не нашел ясного определения сути драматургии. Театральный драматург А. Штейн писал в статье «Что такое драматургия»: «Иной раз просто чувствуешь себя беспомощным, когда тебя спрашивают об этом». <sup>1</sup> У драматурга Н. Погодина драматургия начинается с непонятого. Ю. Олеша считал, что драматургия присутствует там, где спорят чувства человека. Вс. Вишневский видел драматургию там, где есть гимн и патетика.

Но А. Штейн пошел дальше в своих размышлениях. Он усмотрел общность театра, кино и телевидения в том, что у них у всех есть зритель, который соотносит, сопоставляет события на сцене или на экране со своим личным жизненным опытом, сопоставляет и делает выводы.

Зритель! В нем нужно искать корни драматургии. А. Штейн написал об этом в 1974 г. А в 2000 А. Митта в книге «Кино между адом и раем» частично объясняет через особенности зрительской психики драматургические приемы игрового кино, но ничего не говорит о драматургии в документалистике, публицистике, в информации и просветительском кино и телевидении. Но это не умаляет достоинства его труда.

В литературе описан феноменальный случай, когда одна женщина, приговоренная к смертной казни, умудрилась так заговорить своего судью, что он, слушая ее, откладывал ее казнь два года и девять месяцев. Звали эту мудрую женщину Шахразада. Она владела волшебным секретом, особым способом рассказа, который заставлял великого царя Шахрияра откладывать из ночи в ночь исполнение своего твердого намерения — лишить ее жизни.

Секрет ее волшебства как раз представляет собой секрет драматургии. Ей удавалось так заинтересовать царя своим рассказом, что тот каждое утро с нетерпением ждал наступления ночи и продолжения истории. Хоть Шахрияр был и царь, но тоже человек, как и мы, — рядовые зрители.

Кто-то может воскликнуть: как это так — мы все разные, каждый из нас неповторим! Да, действительно, мы — все разные. С этой истиной не следует спорить. Однако получается

<sup>1</sup> А. П. Штейн. Что есть драматургия? — В сб.: Драматургия и время. — М.: Искусство, 1974. — С. 74.



неразбериха: с одной стороны, мы все — люди (не кошки, не слоны, не рыбы), т. е. одинаковые, а с другой — все разные! Как тут быть? Как ухватиться за общий корень, как схватить всех за руку и усадить перед экраном, когда рук тьма миллионов? Существует ли в принципе нечто общее во всем разнообразии людей? Почему все восхищаются Пушкиным и Чеховым, Гете и Шекспиром, если мы все беспредельно разные?

Начнем с самого простого. Человек, во-первых, — животное, а во-вторых, — социальное животное. Причем, социальное — только во-вторых. Не хочу никого принижать (и себя в том числе), но из этого вытекают три важных постулата.

*Первый.* Как животным одного роду-племени, нам даны единообразные «механизмы» мышления на всех уровнях, хотя при этом все мы разные. Сколько существует на свете марок автомобилей, а принцип работы двигателя внутреннего сгорания у всех один: поршень, шатун, коленвал, вспышка топлива. Грубо говоря, точно так и у нас одинаково «устроены» мозги.

*Второй.* Прохождение и обработка информации от момента «увидел-услышал» и до момента «понял» включительно тоже протекает абсолютно одинаково, потому что работа органов восприятия и первичных отделов мозга по своей конструкции и своим «механизмам» тоже ничем не отличается у самых разных людей. Это имеет очень важное значение для понимания некоторых секретов драматургии. Речь идет о психофизиологических особенностях человека и об общепсихологических принципах работы сознания.

*Третий.* Там, где мы проявляем нашу социальную сущность, совсем одинаковых практически нет — все разные. Это — высший уровень деятельности интеллекта, личностный. Но и здесь все не так плохо. Разные, да не совсем!

В народе говорят: «Кому нравится поп, кому — попадья, а кому — свиной хрящик». Подразумевается, что вкусы у людей существуют различные. Но при этом обязательно найдутся люди, у которых и вкусы совпадают. Любителей закусить свиным хрящиком с хреном — далеко не единицы.

Возьмем и рассмотрим простейшую ситуацию. Вы сидите дома, пьете чай и смотрите телевизор. В новостях вам сообщают: «Хороший ученик Петя Иванов получил двойку в четвер-



ти». Всем ясно, что получать неудовлетворительную оценку по какому-то предмету, да еще в четверти, — это плохо. Так рассуждаете и вы, но не принимаете сообщение близко к сердцу. Пьете чай дальше.

И в такой оценке события мы все будем единодушны, похожи друг на друга. Реакция на такое сообщение у подавляющего числа зрителей будет совершенно одинаковой.

Вы пьете чай дальше. Звонок в дверь. Открываете. На пороге женщина, учительница. Она вам сообщает:

— Ваш Петя получил двойку в четверти!

— Мой сын?

— Да.

— По какому предмету?

— По русскому!

После такого сообщения равнодушным не останешься. Это — не просто вообще плохо, а почти личная драма. Сообщение с общепсихологического уровня понимания и оценки перешло на уровень личности, вашего индивидуального осмысления.

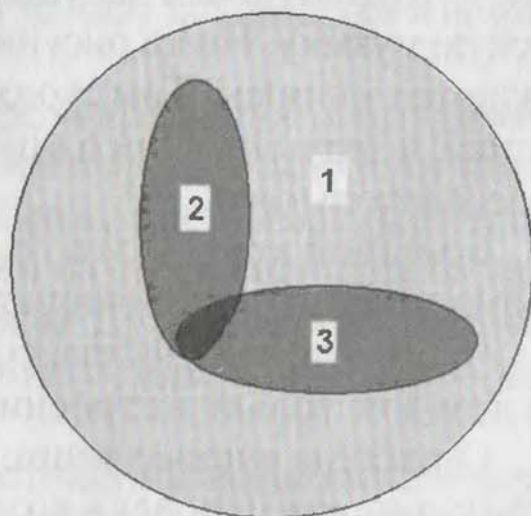
Для всех соседей вашего дома оно останется в общем смысле плохим, но не трогающим за сердце. А для вас — жестокий удар по самолюбию, переживание за сына и т.д.

Но все-таки, вы не единственный человек, кто так воспримет новость. Есть небольшой круг людей, для которых слова учительницы окажутся болезненными — это ваша семья: ваша вторая половина, две бабушки и два дедушки. Возможно, к вам еще присоединится друг, который переживает события вашей семьи как свои собственные.

При этом, вы любите современный рок, ваши родители — джаз, а другие бабушка и дедушка — классическую музыку. И в этом вы опять разные.

На простейшем примере продемонстрирована модель общества, модель зрительских интересов (рис 1).

На общепсихологическом уровне оценки и понимания —



**Рис. 1**



получать двойки в четверти плохо с позиций любого человека.

На индивидуальном уровне уже другая картина (даже внутри одной семьи) — музыкальные пристрастия уже расходятся полностью, но, когда событие коснулось вашего чада, все сошлись в оценке, все посчитали, что это очень, очень плохо и нужно что-то делать.

На *рис. 1* большой круг под цифрой «1» (самый светлый) подразумевает все наше человеческое сообщество. В него входят и два эллипса, отмеченные более темным. Эллипс с цифрой «2» — это папа с мамой, которые любят рок. Эллипс с цифрой «3» — это бабушка и дедушка, которые предпочитают классическую музыку. Но на рисунке есть самая темная зона, где пересекаются эллипсы. Там сходятся взгляды и мамы, и папы, и бабушки, и дедушки. Они одинаково оценивают результат учебы своего школьника.

Большой круг — это то, в чем мы с вами все одинаковые и практически не отличаемся друг от друга.

Что же это за качества, которые сделали нас похожими друг на друга не только в строении тела?

Однажды ученые решили поставить дерзкий и сложный опыт: лишить человека возможности получать все виды информации через все его органы чувств. Для этого его поместили в ванну с жидкостью, накрытую мягкой неощутимой тканью, в которой он не тонул, но и не мог определить свое положение. Ванну поставили в совершенно темную комнату со звукопоглощающими стенами. Таким образом, испытуемый не мог ничего видеть, слышать и ощущать. Для контроля на голову надели датчики, чтобы снимать энцефалограмму, и над сердцем тоже укрепили датчики.

Всего через десять минут у человека, лишённого информации, начались галлюцинации. Через пятнадцать минут — угрожающие симптомы полного и безвозвратного расстройства психики. А сердце готово было выскочить из груди. На этом роковом пороге испытание прекратили.

Что доказал опыт?

Человек не может существовать не только без воздуха, воды и еды. Ему еще позарез нужна информация. Его мозг требует информационной пищи куда более интенсивно, чем желудок —



воды и хлеба. Он, как выяснилось, не может жить без постоянной подпитки совершенно определенными сведениями.

Главный и ненасытный возбудитель потребности информации — инстинкт самосохранения! Именно он потребовал ее поступления в мозг на первых этапах становления человека. Но в моменты, когда жизни индивида ничто не угрожает, мозг продолжает требовать информацию из окружающего мира, чтобы работать не останавливаясь.

В других экспериментах выяснилось, что информация требуется еще в определенных количествах. Мало — ее голод не будет удовлетворен. Много — мозг начнет защищаться и не сможет ее «переварить».

Уже в каменном веке люди обрели потребность в духовной пище. В периоды, когда их жизни ничто не грозило, они устраивали праздники, создавали украшения, шили изящные костюмы из выделанных шкур, рисовали на стенах пещер и на камнях, писали первые знаки-иероглифы. Духовное общение и потребность в нем стали неотъемлемой составляющей первобытного общества.

Мы унаследовали от них и постоянную физиологическую потребность в обеспечении мозга информацией, и потребность в чисто духовной информации, когда безопасность гарантирована. При этих же условиях, если информация из внешних источников к нам не поступает, мозг сам начинает генерировать информацию — для себя. Мы о чем-то думаем, что-то вспоминаем, что-то сочиняем. Но при этом наши уши и глаза продолжают контролировать окружающую обстановку и в любую секунду готовы подать сигнал об угрозе.

В современном мире не только слуховая информация о треске кустов под лапами разъяренного медведя, не только зрительная информация о несущемся прямо на нас автомобиле может быть отнесена к категории информации об опасности. Сообщения об экономическом кризисе, о закрытии завода, на котором мы работаем, о вынужденной посадке самолета, на котором мы летим, и т. п. — все это необходимая для нас информация о нашей безопасности.

В чем же мы сегодня похожи друг на друга и чем отличаемся как личности, как индивидуальности?



Все наши интересы и потребности можно разделить на три группы: *всеобщие, групповые и индивидуальные.*

**1. Ко всеобщим** нужно отнести:

а) потребность информации о безопасности;  
б) такое понимание хода событий или ситуаций, как «лучше быть сытым, чем голодным», «лучше быть любимым, чем изгоем»;

в) потребность узнать, угадать, что случится завтра или послезавтра;

г) потребность в общении между людьми. Даже отшельник в уединенном ските, уйдя от общения со смертными, удовлетворяет свою потребность в общении, общаясь с Богом.

Таких всеобщих качеств, потребностей и критериев ценностей у нас много. Обладая ими, мы все одинаковые, похожие друг на друга, как две капли воды. Здесь в одну «кучу» свалены и чисто физиологические, и общепсихологические особенности человека (патологические отклонения в расчет не принимаются). Но общие качества совсем не мешают нам быть индивидуальными в другом.

**2. Групповые** интересы, потребности и взгляды представляют собой исключительно характеристику личности, являются областью социальной психологической составляющей каждого из нас. Принадлежность к определенной нации, культуре, религии объединяет взгляды и потребности огромных групп людей. Но тут же и начинаются различия.

Если в футбол играют две славянские команды, украинцы и русские, то болельщики разделятся на две группы по национальному признаку. Если сразятся две хоккейные команды из Самары и Екатеринбурга, то группы образуются по признаку проживания в том или другом городе.

Но существуют и другие деления на группы. Например, по уровню образования и культуры. Покажите фильм Ф. Феллини «Восемь с половиной» жителям деревни с образованием в восемь классов — они его не поймут, посчитают неинтересным, уйдут с просмотра или переключатся на другую программу.

По интересам и взглядам отдельно нетрудно выделить возрастные группы: *дети, подростки, взрослые, старики.*

Группы могут быть мелкие и крупные. Любители джаза об-



разуют крупную группу, а любители органной музыки — совсем небольшую. Но есть люди, которые любят и ту, и другую музыку. А таких — совсем мало.

Подавляющее большинство считает фашизм и его идеологию античеловеческой. Но есть и такие, которые с фанатичной уверенностью в своей убогой правоте готовы драться за идеалы фашизма.

Больших и малых групп — великое множество. Есть люди, исповедующие идеалы семьи, и есть их отвергающие.

Но как бы ни делились люди на группы, именно групповые интересы и критерии являются главными, определяющими качествами для выбора *адреса произведения*, будущей зрительской аудитории.

Все групповые интересы и критерии ценностей приобретаются человеком в длительном процессе взросления и формирования личности. Они складываются в сознании человека под воздействием семьи, школы, общественного мнения, телевидения, кинематографа, литературы, окружающей социальной среды, в процессе образования и жизнедеятельности.

Они последовательно закладываются в голову ребенка, взрослого подростка, а дальше — юноши или девушки, а потом почти всегда остаются неизменными до конца дней. Те люди, которым удастся пересмотреть свои взгляды на жизнь в зрелом возрасте, составляют исключительное меньшинство в сообществе.

За потребностями и интересами, если говорить строгим научным языком, скрываются жизненные цели, мотивы поведения, установки на восприятие окружающей действительности. Есть люди, которые, кроме денег и богатства, ни о чем не мечтают. У них и в глазах, и в голове, и в ушах — только доллары. Ни о чем другом всерьез они думать просто не могут. Увы, но и они составляют определенную группу.

**3. Индивидуальные потребности и интересы** представляют собой сочетание отдельных групповых интересов. Но так как больших и малых групповых интересов — великое множество, то их различные сочетания представляют собой невообразимо большое число. Наша индивидуальность, уникальность возникает как раз в результате малой вероятности повторения конкретных сочетаний. К этому добавляются генетически уна-



ледованные черты характера. Все вместе дает нам неповторимость личности.

Но для одного человека из шести миллиардов, проживающих на Земле, никто произведения еще не пытался создавать — глупо и неразумно, если это — не ваш лучший друг, не возлюбленная или любимый, или ближайший родственник, у которого день рождения. Наоборот, подавляющее большинство авторов стремится к тому, чтобы плоды его творчества стали достоянием множества людей и зрителей.

К этому же толкает нас экономика — создавать произведения для наибольшего количества людей, чтобы окупить деньги, вложенные в их создание. А кому-то еще принести дополнительный доход.

А теперь попробуем решить «ребус».

Подберем характеристику самой широкой группы зрителей. Составим ее коллективный психологический портрет. Возьмем предполагаемую аудиторию в европейском сообществе, к которому принадлежим и мы.

Абсолютное большинство исповедует христианство или принимает его как норму, а потому признает как ценности поведения в обществе библейские 10 заповедей: «не убий», «не укради» и т.д. Кстати, такие же ценности исповедует ислам и буддизм.

Практически для всех понятны и близки извечные человеческие проблемы: любви, ненависти, добра и зла, жизни и смерти.

Абсолютное большинство получает среднее школьное образование.

По статистике известно, что наибольшее количество посетителей кинотеатров приходится на людей в возрасте от 12 до 50 лет.

Теперь приступим к выделению из всеобщей массы небольших групп, которые настолько невелики, что ими можно пренебречь. Из активных зрителей самыми активными являются зрители от 12 до 25 лет. Это — первое определение явной границы группы. Тех, кому стукнуло 26 и больше, можно в расчет не принимать. Они — меньшинство.

Высшее образование получает примерно 10–20% населения. Их тоже можно выкинуть из определения характеристики интересов.

Те, кто регулярно читает полноценную литературу, ходит



в музеи, смотрит спектакли в театрах, слушает настоящую музыку, тоже составляют 10–20 %. У них повышенные требования к искусству — такие нам не нужны. Их явное меньшинство.

Зато тех, кого высшее образование не «испортило» воспитанием высоких вкусов, вернем обратно в нашу самую массовую группу. Но одновременно исключим тех детей и подростков, культурным воспитанием которых усиленно занимаются родители. Их тоже совсем немного.

Большинство детей школьного возраста да и дошкольного тоже, предоставлено само себе. Родители заняты на работе весь день. Вечером уставшим папе с мамой успеть бы управиться с домашними заботами. Ненаглядные чада смотрят, что покажут по телевидению или в кино, слушают, что говорят вокруг взрослые, подражают этим взрослым с неукротимым желанием быстрее стать такими же взрослыми. Но еще они хотят стать более удачливыми, чем их родители, а потому ищут и впитывают в себя все самое новое — по большей части весьма сомнительное по нравственным и художественным достоинствам, — что предстает перед их глазами и ушами. А все самое «новое» показывают по телевидению.

Телевидение — законодатель моды! «Оно показывает все новейшее! Оно рассказывает о самом интересном! Оно учит всему самому ценному!» — такова психологическая установка десятков миллионов детей и подростков. Под прессом электронного экрана сегодня у безнадзорных детей формируются уродливые и низкопробные вкусы, а подчас — низменные потребности и установки на форму и образ жизни.

Их психика и мозг требуют заполнения пока еще пустых страниц долговременной памяти. И они вписывают на жесткие диски своих извилин то, что еще не видели, не знают, не попробовали.

Какая же информация укореняется на винчестерах формирующейся памяти?

В новостях — убийства и нарушения закона. В фильмах — мордобой, убийства, насилие, культ грубой силы. И все это дети и подростки сохраняют на сложном переплетении нейроннов.

С утра и до вечера говорят о сексе, его привлекательности и необходимости, показывают легко распознаваемые «намекы» на то, как это делается. И они впитывают это своим серым веществом навсегда и тут же пытаются все попробовать.



Им рассказывают о «запретном плоде» наркотиков, и поэтому они стремятся во что бы то ни стало его отведать.

Махровое хамство, глупость и невоспитанность с ножом у горла навязывает реклама. И они принимают это за норму поведения. Жуют жвачку на уроках и лекциях. Надувают жвачные пузыри в лицо пассажирам, переполнивших трамвай. Пьют из горла пиво в вагоне метро, сидя, не уступая место, стоящими над ними старикам, и тут же, рядом, бросают пустую бутылку.

И не может быть иначе. Им вдалбливают, что без пива жизни нет, что не пьющий пиво мальчик не станет мужчиной. И они пьют и пьют пиво.

Им навязывают мерзкий образ жизни. И они его воссоздают по образу и подобию в своей реальной жизни.

Им беспрерывно вбивают в голову превосходство богатой жизни. И они начинают к ней стремиться всеми недозволенными путями, становясь преступниками, потому что им твердят о полной свободе. О какой свободе идет речь — им не разъясняют.

Можно было бы назвать конкретные примеры на конкретных каналах и в конкретных передачах, но тогда в учебнике не хватит места для разговора о драматургии.

Таков психологический портрет современного подрастающего поколения, его установок на жизнь, его мотивов поведения, его критериев ценностей и предпочтений.

Возможно, если кто-нибудь прочитает эти строки через пятьдесят лет, то содрогнется от ужаса: неужели такое могло быть?

Но, увы, сегодня это так! Таков психологический портрет самого массового зрителя — того, которого Пушкин называл толпой. И таков психологический портрет самого телевидения.

Если бы не было запрета на порнографию, она бы пользовалась огромным спросом у этой социальной группы зрителей и давала бы бешеный рейтинг. Цивилизованному человечеству потребовалось несколько тысячелетий, чтобы выработать нормы социальной морали, определить границы дозволенного, правила общения друг с другом, сотворить культуру в узком и широком смыслах этого понятия, создать и заложить в сознание многих поколений национальные традиции и обычаи. Сегодня мы на пороге полного падения нравов — того самого, которое пережила Великая Римская империя. Пе-



решагнув через этот порог, она не смогла никому противостоять и канула в небытие.

Информационные предложения современного телевидения воздействуют на инстинкты, а не на сознание. Это телевидение потакает отступлению от норм здравого социального поведения и национальных традиций, потакает толпе и ее сниженным, если ни сказать низменным, потребностям и вкусам, в которых верховодят инстинкты. Все это оправдывается сверхциничным аргументом: «А они (зрители) хотят это видеть!» Более чудовищного оправдания с нравственной точки зрения невозможно придумать.

На протяжении всей человеческой истории от первобытного общества до третьего тысячелетия, 600–800 веков, люди путем самоорганизации боролись с пагубными проявлениями инстинктов, чтобы выжить, не погибнуть, чтобы совершенствовать цивилизацию, развивать технику, чтобы дети жили лучше отцов. Целям прогресса и выживания служило формирование высоких духовных потребностей и нравственных устоев.

В сообществах всех видов животных существуют жесткие законы природы сожительства, обеспечивающие существование вида. Даже крокодилы не пожирают друг друга.

Так или иначе, со сбоями и отклонениями искусство всегда служило тем же целям. Первые произведения живописи в Каповой пещере на Урале и в Альтамире на Пиренеях, лучшие произведения литературы от Гомера до Толстого.

Всем известный и знаменитый реформатор театра режиссер В. Мейерхольд в 1901 году писал в дневнике: «Самое опасное для театра – служить буржуазным вкусам толпы. Не надо прислушиваться к ее голосу. Иначе можно свалиться с «горы» в «долину». Театр тогда велик, когда поднимает толпу до себя и, если не поднимает, так, по крайней мере, тащит ее на высоты»<sup>1</sup>.

Кого-кого, а В. Мейерхольда никак нельзя заподозрить ни в косности, ни в консерватизме. Очень было бы хорошо зарубить себе на носу этот постулат руководителям и заправилам телевидения.

Раскрывая дальше психологические механизмы «управления» интересом зрителей, хочу напомнить о нравственной ответственности перед своим отечеством тех, кто принимает решения о том, что выйдет в эфир «сейчас и завтра»: *думать*

<sup>1</sup> К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969, стр. 18.



*о последствиях* (правда, для этого требуется высокая внутренняя и художественная культура и просто умение думать).

Чем же характеризуется психологический портрет массовой аудитории, какими чертами?

**1. Нравственной неустойчивостью.** Представители этой группы, как правило, не проявляют твердо повторяющихся критериев оценки в различных ситуациях. Они могут легко сбиться на смакование пошлости, подражать безвкусице, принять за образцы примеры низкого уровня культуры. Уже давно правоохранительные органы твердят о том, что подростки, совершая преступления, копируют примеры с экрана. Грабеж — по схеме, как в известном фильме, насилие — как показали в новостях, жестокость и бесчеловечность — как в последнем сериале, убийство — как в показанной месяц назад по телевидению криминальной трагедии.

С великой грустью приходится констатировать, что так называемые высокие рейтинги низкопробным фильмам и таким же передачам приносит именно эта многочисленная зрительская группа.

Но, вместе с тем, эта группа готова воспринять и полноценные произведения искусства с высоким нравственным потенциалом, но не очень сложные по своему содержанию и форме. Поэтому данная группа и получила характеристику *неустойчивой*.

Отсюда и возникает ответственность того, кто берет на себя право вступать в общение со зрителями посредством массовых коммуникаций.

**2. Низким уровнем воспитания.** Можно только сожалеть, что основная масса населения не может получить достойное воспитание ни в школе, ни в семье. Такова действительность, и в ближайшее время существенных изменений в деле воспитания ждать нельзя. Когда-то важную роль здесь играли религия и церковь. Позже — школа. Но сегодня — не то и не другое.

**3. Недостатком образования,** — образования в области культуры, искусства и национальных традиций. Конечно, и среди образованных людей встречаются циники, пошляки и преступники. Но в массе образованному человеку в процессе становления личности удастся сформировать устойчивые взгляды на жизнь и критерии нравственности.

**4. Самое главное — у этой группы не сформирована потребность, установка на приобретение, освоение всего по-**



*ложительного, позитивного.* Единицам из этой среды удается осознать необходимость постижения могучего культурного багажа предшественников.

История общества рассказывает, что исконно в культурной российской национальной традиции, как и во многих других, лежали высоко нравственные начала. В эпоху, когда еще не было театров, а тем более, телевидения, по земле нашей бродили скomorохи. Они затевали на площадях представления для всего честного люда. По тем временам – самую массовую коммуникацию. Они осмеивали зло и жадность, ненависть и измену, осуждали человеческие пороки. Они несли людям истины добра.

Потом появились бродячие театры, в том числе — и в России. Своими спектаклями полуголодные артисты-подвижники приобщали публику к высокой литературе, побуждали к чтению книг, служили верой и правдой высоким идеалам искусства, просветительству, утверждению культуры. Вспомните бродячих артистов в «Гамлете» В. Шекспира или почитайте свидетельства В. Гиляровского.

Вам предоставляется возможность порассуждать на тему, как соотносятся позиции и установки на общение с массами в прошлом и сегодня, кто и куда ведет массового зрителя, чьими поступками руководит совесть, а кто подчиняется только зову кармана.

До сего момента мы говорили о содержательной стороне драматургии: что показывать, что предлагать увидеть и услышать зрителю с экрана, как это выбрать. Но есть и другая, не менее важная задача: *задача управления интересом и вниманием зрителей.*

А возможно ли такое вообще, позволяет ли психика человека управлять ею со стороны, есть ли в нашей психике такие «щели», через которые можно подобраться к ней незаметно и навязать чужое мнение?

Оказывается, есть — и не одна.

Для простоты понимания устроим попутно прогулку в мир животных.

Почти все начинается с безобидного, самого простого, умильного и забавного. Окрепшие котята впервые вылезают из корзинки, чтобы разведать окружающую обстановку. Дети вылезают из манежей и кроваток, чтобы обследовать манящий



мир комнаты. Подросшие тигрята пускаются в игры между собой, слегка покусывая друг друга. А мы умиляемся детству во всех проявлениях.

За всем этим стоят могучие силы природы, которые руководят поведением животных. И нашим поведением тоже. И я, и вы, уважаемый читатель, без нашего согласия входим в общую когорту.

Для начала можно перечислить те «щели», которыми можно пользоваться драматургу, режиссеру и журналисту, чтобы тайно проникнуть к рычагам управления интересом зрителей.

1). Интерес ко всему новому, неизведанному, стремление познать окружающий мир.

2). Стремление каждого человека так или иначе прогнозировать будущее.

3). Обучение через подражание — делать так же, как взрослые, как другие, как модно.

4). Извечный интерес к играм, в которых определяется сильнейший, умнейший, хитрейший — победитель.

5). Борьба за лидерство. Жажда быть первым.

6). Неиссякаемая потребность в общении.

7). Сочувствие себе подобному, такому же, как я.

Не играет роли, в каком порядке они перечислены, от перемены мест слагаемых сумма не меняется. Можно добавить еще несколько, но от этого суть останется той же. Но, несомненно, в нашей психике существуют такие прорехи, которые позволяют нащупать «слабые» места.

Наверно, не нужно доказывать, что когда мы выходим из детства и на протяжении жизни постепенно теряем присущие нам порывы юности или разными способами пытаемся их скрыть. У одних такие «потери» случаются годам к 20-ти, а другие сохраняют юшошеские стремления до глубокой старости почти в полном наборе. Однако некоторые врожденные психические потребности надежно сопровождают нас до гробовой доски.

Младенец рождается с почти чистым мозгом. В нем еще не записаны всякие глупости и пороки. У него срабатывает инстинкт, требующий заполнения пустых извилин. Возможно, к этому толкает его инстинкт самосохранения, — ему необходимы знания для выживания, для будущей безопасности. А мозг,



как известно, требует бесперебойной подачи «пищи» и «топлива» для работы на протяжении всей жизни.

Мозг ребенка — это только что построенная библиотека с пустыми полками. С рождения они непрерывно заполняются нужными и ненужными книгами, пока они не упрутся в последнюю стенку.

Компьютер сохраняет все, что в него заложено, а человеческий мозг, наша память, без нашего согласия, к тому же постоянно, что-то выбрасывает. И как бы мы ни старались все сохранять, там всегда находятся пустые места для нового. Очищается он как от совсем ненужного, так, подчас, и от очень важного. Освободить место для новых поступлений — его неотступная задача.

Мы знаем, как любопытны дети. Но не менее любопытны бывают и старики. Только интересы у них разные — потребности в содержании информации не совпадают.

Из сказанного нетрудно сделать вывод о прямой связи названных человеческих свойств с просветительским кино и телевидением. Нужно только точно вычислить социальную группу, которая станет потребителем вашего произведения, определить, что для нее будет новым, а что может оказаться перепевом уже пройденного. Да еще подобрать форму, соответствующую потребителю информации.

Здесь же, рядом, соседствует вся документалистика. «Новости», «Вести», «Известия», информационно-публицистические программы служат удовлетворению потребности в новизне сведений и одновременно — информационными «дровами» для ненасытной мозговой «печки». Таким образом, обнаруживаются сразу два «отверстия» для проникновения в наше сознание со стороны: всеобщая потребность в информации и интерес ко всему новому.

А когда мы смотрим прогноз погоды, к двум первым прибавляется еще и третье: стремление заглянуть в будущее — брать или не брать завтра зонтик.

Надо сказать, что с равным успехом все способы проникновения в сознание применяются и в игровом кино.

Знакомый вам учитель математики, представленный в начале главы, безусловно, пользовался этими приемами. Но еще он точно знал, с какой социальной группой он вступит в обще-



ние. Ему были заранее известны ее интересы, уровень знаний, вкусы, темперамент, пристрастия, а также мера наивности и любопытства. В соответствии с ними он выбрал форму и содержание вопросов, чтобы затеять игру про бассейн и две трубы.

Попробовал бы наш учитель разговаривать так, как он общался со своим классом, с учителями, проходящими повышение квалификации. Они бы сочли такое содержание и такую форму за оскорбление.

Получается, что форма соответствует не столько содержанию, сколько потребителю произведения, социальной группе, ее взглядам, вкусам, мотивам, установкам и т. д.

Потребность в подражании у человека тоже в крови. Особенно у молодого. Она у него почти такая же, как у медведей, бобров и обезьян. Показали два раза по телевидению как «вкусно» пить пиво «из горла», и на следующий день вся молодая страна присосалась к бутылкам прямо на улице. Про дурные примеры вы и сами все знаете.

Когда в 1949 году вышел на экран трофейный фильм «Три мушкетера», вынутый из архивов третьего рейха, вся мальчишеская Москва вступила в непрерывную дуэль на палках. А после премьеры «Тарзана» в 1950-м истошные вопли пугали прохожих даже днем.

Кому из мальчишек не хочется быть героем, кому из девочек — моделью! Кому не хочется стать самым сильным или самой красивой и соблазнительной! Нет таких! И если экран предлагает заразительный пример, то подражание неизбежно. Более того, юность сама ищет примеры для подражания, сама целеустремленно выбирает кумиров. Они ей нужны, она испытывает безотчетное влечение к ним и потребность в них.

В этом же ряду стоит отождествление себя с героями произведений. Если зритель или зрительница находят общие внутренние черты характера и формы поведения экранного героя схожими со своими, если у них совпадают жизненные установки, то независимо от пола, невольно начинается отождествление себя с ним. Отсюда возникает и сочувствие, сопереживание с персонажем в его сюжетных невзгодах.

Мало кому из старшего поколения, пережившего войну 1941–45 годов, удавалось удержаться от слез в финале фильма



«Летят журавли». Они всей душой сочувствовали героине и вместе с ней переживали трагедию любви. На экране лились слезы, и в зале — тоже.

А удалось ли кому-нибудь во время просмотра остаться холодным и невозмутимым, когда Гарри Поттеру угрожала опасность? Конечно, нет! Всем хотелось крикнуть: «Садись на метлу и улетай!».

Добиться отождествления зрителя с героем — одна из важных задач режиссера и драматурга.

**Игра! Интрига!**

Игра!.. Магическое действие. Одни играют в «Что? Где? Когда?», другие — на тараканьих бегах.

Для наблюдателя со стороны и то, и другое — вожделенный объект нескрываемого интереса. От футбола до закулисных игр власти — все способно приковать наше самое активное внимание. Только разные игры захватывают в плен разные социальные группы и разных по складу ума зрителей.

Нынешнее телевидение до отказа забито публичными играми на деньги. Многие каналы предлагают наперебой выиграть миллион. И в эпоху перегретого интереса к деньгам и богатству в неограниченном количестве находятся и желающие, и наблюдатели.

Психологически точный выбор сделан телевидением. Но каков он с нравственных позиций?

Чтобы раскрыть «механизм» нашего неизменного интереса к исходу игры или интриги, обратимся опять к животному миру. У них все проще и понятней, легко объяснимо и наглядно. А потом попробуем их модель, их схему перенести на нас, на, так сказать, разумных. И, поверьте, через эту аналогию автор не стремится принизить достоинство хомо сапиенса.

Живет в джунглях стая обезьян. Живет и не тужит. Ест бананы и плодится. Во главе — вожак, хозяин гарема и всего многочисленного семейства. Но подрастают и крепнут молодые самцы. Им тоже хочется завладеть самками, гаремом и стать главой стаи. Наконец, самый смелый и сильный из молодых, не выдержав запретов, начинает приставать к одной из самок. Во-



жак увидел и тут же бросился к молодому. Вся стая замерла, все смотрят, что будет. Ждут исхода противостояния.

Вожак в упор посмотрел на дерзкого смельчака налитыми кровью глазами, оскалил свои большие зубы, вздыбил шерсть и зарычал. Молодой не выдержал и ретировался. В стае все осталось по-старому. Можно дальше есть бананы.

Но через год молодой стал еще крепче и сильнее. Снова посягнул на одну из самок. Вожак во всем своем угрожающем виде вновь встал на пути молодого. Но у молодого и шерсть подросла, и зубы, и бицепсы. Стая снова замерла. Матери перестали кормить детенышей, подростки вынули бананы изо рта, а сестры перестали искать блох у братьев. Все ждут исхода схватки.

Старый, подумал-подумал, оценил свои ослабшие с возрастом силы, понял, что проиграет схватку и отступил. В стае воцарился новый вожак.

Что же заставило всех бросить свои самые важные дела и с напряжением следить за поединком? Что руководило особями в этот критический момент? Что они хотели узнать, глядя на противостояние?

Они хотели узнать, кто станет их хозяином, кому они обязаны будут подчиняться со следующей минуты: старому или новому?

Все особи — от мала до велика — будут комфортно себя чувствовать только при условии абсолютной ясности — кому следует подчиняться, кто — вожак, у кого искать защиту.

Иные читатели, видимо, уже закипели от негодования. Как это так! Мы же не животные, а существа с развитым интеллектом, у нас все иначе!

Правильно!? Но еще пример.

Вторые выборы президента Б. Ельцина. Какая была интрига! Второй тур! Победит Зюганов или Ельцин? Вся страна с огромным напряжением ждала исхода: кто будет «хозяином» в стране?

Победил Б. Ельцин. Всем стало ясно, кому подчиняться, кто будет командовать нашей жизнью.

Конечно, мы — не обезьяны. У нас все гораздо сложнее и тоньше, обусловлено множеством разных дополнительных по-



будительных причин и обстоятельств. И упомянутые выборы президента не всех поголовно привлекали своей интригой. Глубоко запрятанные на бессознательный уровень инстинкты и побудительные мотивы деятельности, подчас помимо нашей воли, руководят нашими поступками, не «спрашивая» сознание. Нам только кажется, что мы во всех случаях абсолютно осознанно делаем тот или иной выбор.

Решая, что смотреть, слушать и читать, каждый из нас опирается на личный опыт, собственный запас знаний, индивидуальные критерии ценностей; но в то же время, нас подталкивает к выбору целая сумма не выходящих на уровень нашего понимания сил. Можно или нельзя назвать какую-то часть из них инстинктами — пусть скажут специалисты, психологи. Но то, что неосознаваемые силы восходят к уровню инстинктов, не вызывает сомнений.

Оглянитесь далеко в глубь истории людей. Шаман вышел на поляну и своими действиями хочет вызвать дождь или крупного зверя на тропу охотника. Все племя замерло в ожидании и надежде. Случится то, чего добивается шаман, или нет? Интрига? Конечно! А от результата шаманских действий зависит судьба и жизнь одетых в шкуры соплеменников.

Так и пошло: выборы вождя, главы племени. Борьба за императорский трон в древнем Риме. А на досуге — бои гладиаторов. Модель работы интереса одна и та же. Только иной уровень личной значимости интриги. Сегодня другие гладиаторы сражаются на телеэкране в передаче «Что? Где? Когда?», но механизм возбуждения интереса зрителей остается тем же самым. «Механизм» продолжает жить в нас. Он не портится, не ломается уже многие десятки, а то и сотни тысяч лет.

В нынешние времена у нас переизбыток развлечений и возможных увлечений, интриг политических и экономических. Цивилизация от использования движения камня в руке для добычи пищи пришла к управлению движением элементарных частиц внутри того же самого камня (кремния). А мы по-прежнему думаем о том, как выжить. При таком переизбытке проблем и предложений мы не в силах охватить все и вынуждены выбирать, чему отдать предпочтение, что для нас важнее. И выбираем...

«Механизм» выбора уже описан раньше. В его пружине



скрывается принадлежность каждого из нас к той или иной социальной группе, к группе с определенным уровнем образования и культуры.

### *Потребность в общении*

Она неискоренима. Человек – существо социальное, групповое, зависимое от деятельности окружающих его людей. Ему требуется не только информация для загрузки ненасытного мозга, но еще множество контактов с себе подобными. Если контакты происходят, он чувствует себя комфортней, уютней, безопасней. Лишь немногие способны проводить время в уединении. Это свойственно интеллектуалам, ученым, писателям, художникам, отшельникам. Но и они ищут общения. Кто с Богом, кто с будущими зрителями и читателями, а кто-то со своими мыслями и с Природой.

А. С. Пушкин делал это без всякого стеснения.

«С героем моего романа

Без предисловий, в то же час

Позвольте познакомить вас:

Онегин, добрый мой приятель,

Родился на берегах Невы,

Где, может быть, родились вы,

Или блистали, мой читатель...»

Он не изображал из себя гения, как это кокетливо пытаются делать некоторые современные авторы, говоря, что сочиняют для себя. Поэт думал, писал и сочинял для того, чтобы обратиться со своими мыслями к читателю, другу или возлюбленной.

И корреспондент, создатель телевизионного сюжета новостей, и режиссер телевизионного сериала «Сага о Форсайтах» мысленно, осознанно или неосознанно до конца, обращаются к потребителю своего произведения. Они ведут с ним скрытый диалог (как и автор учебника в данный момент), предлагают ему неожиданности и свои мысли, заключенные в изображении и тексте, чтобы вызвать понимание и эмоциональное переживание.

Когда драматург пишет, а режиссер готовится к съемкам, они обязательно ставят себя на место воспринимающего. Они видят на внутреннем экране то, что должен уви-



деть их будущий зритель. Они, подчас неосознанно, моделируют предстоящий контакт, уже предвкушают общение. Не нужно чураться такого общения, если оно само приходит к вам в процессе творчества, а коли не посещает, то идите ему навстречу.

### *Потребность в прогнозировании будущего*

С древних времен пророков и провидцев держали при себе сильные мира сего. Они испытывали острую необходимость заглянуть за занавес времени. Но не только великие и могущественные жаждут узнать, что произойдет завтра и через год, — все простые смертные хотели бы предвидеть, что с ними будет дальше. Истоки этой потребности скрываются в инстинкте самосохранения, в стремлении выжить во что бы то ни стало.

Желание заглянуть в будущее неискоренимо. Оно движет интересом человека и в повседневной жизни, и в момент наблюдения за игрой, схваткой, сражением, борьбой. А потому все многообразнейшие формы борьбы и столкновений персонажей и идей на экране всегда приковывают к себе внимание зрителей.

Ищите, до определенной степени обнажайте противостояние различных сил, и вы сможете завладеть интересом зрителей.

### *Резонансное возбуждение*

Человеческий организм — сложнейшая система систем. На наше поведение, поступки, принятие решений и внимание оказывает воздействие не только психика и сознание, но еще — психофизиология и даже физиология. Ученые доказали, что их работа глубоко взаимосвязана. Психологическое воздействие ведет к изменениям в работе физиологических систем, психофизиологическое воздействие может активно влиять на работу сознания и физиологию.

Воспользоваться воздействием на физиологию и психофизиологию зрителей могут только режиссеры, операторы, звукорежиссеры, монтажеры и композиторы. Драматургам и журналистам эта область неподвластна.

Поясним на примере фильма «Властелин колец» методы и эффекты воздействия экрана на психофизиологию человека. Чем,



какими средствами воспользовалась творческая команда создателей картины для того, чтобы заворочить зрителей, приковать их внимание к экрану, по сути дела, принудить смотреть кино?

Красочное крупномасштабное зрелище на гигантском экране, конечно, привлекает внимание. Без сомнения, приключенческий сюжет тоже работает на выполнение этой задачи. Но пристальный анализ показывает, что зрители приходят в восторг от этого фильма, даже при слабой и невыразительной работе актеров, исполняющих ведущие роли, огрехах и нестыковках некоторых элементов сюжета, примитивности идеи этого произведения. В других экранных работах такие просчеты привели бы к провалу, а в этом фильме зритель все прощает? В чем секрет успеха?

Один из методов привлечения внимания путем психофизиологического воздействия через зрительный канал был описан в первой части учебника. В нашем мозгу имеется группа нейронов, которая отвечает за приоритетное восприятие любого движения в поле зрения глаза. Если глаз уловил какое-либо движение, то эти нейроны тут же «отдают команду» усилить внимание и ни на секунду не выпускать из виду то, что движется. Поэтому зрители, не осознавая причины своего повышенного внимания к чему-то движущемуся, неизбежно следят за его перемещением.

Весь фильм «Властелин колец» построен на динамичной композиции. Во всех кадрах без исключения происходят различные виды движения. Камера то перемещается на кране, то едет на тележке, то идет вместе с оператором, то панорамирует на штативе. За счет этого постоянно происходит изменение содержания, изменение видимых объектов, непрерывно появляется что-то новое, – и все это невольно приковывает внимание зрителей, «околдовывает» их. Причем, скорость движения панорам достаточно точно согласуется с возможностями и естественным ходом восприятия зрительными органами, входит с ними в резонанс. Эти обстоятельства и обеспечивают авторам возможность удерживать почти непрерывное внимание зрителей к экрану. Но только одно зрительное воздействие не смогло бы обеспечить такой шумный успех фильму.



Не смогу ответить на вопрос: преднамеренно или интуитивно авторы нашли путь психофизиологического воздействия на зрителей и через слуховой канал.

Известно (и многократными опытами подтверждено), что на физиологические ритмы человека можно эффективно воздействовать звуковыми ритмами. Можно замедлять и учащать даже ритм работы сердца, навязывая ему извне другой ритм звуком.

Можно войти в резонанс и с эмоциональным переживанием зрителей, чередуя возвышение и ослабление музыкального напряжения. Как раз этими особенностями функционирования эмоционального состояния зрителей воспользовались создатели фильма, сочиняя музыкальную составляющую звукозрительных образов на экране.

Авторам и, в первую очередь, режиссеру удалось «завязать» в единую структуру звуковые и зрительные ряды: действия персонажей, движение в кадрах и музыкальные ритмы. Одновременность и жесткая взаимосвязь ритмов утраивала силу активизации внимания зрителей. В этом проявилось высокое профессиональное мастерство создателей фильма. Им удалось войти в резонанс с психофизиологическими системами функционирования человеческого организма и благодаря этому управлять и удерживать внимание зрителей на протяжении более двух часов. Разговор о ритмах — отбельный разговор. Пока отложим его до лучших времен.

Использование воздействия на психофизиологический аппарат зрителей привело эту экранную работу к коммерческим победам. Хотя с точки зрения искусства фильм не представляет собой ровным счетом ничего особенного.

Драматургия зиждется на большом комплексе психических особенностей человека. Человек не меняется от того, что смотрит игровой сериал или новости по телевидению. А из этого следует вывод: *драматургическими приемами могут пользоваться авторы всех видов экранных произведений — от журналиста и корреспондента, до сценариста и режиссера самого длинного сериала.*

Корни человеческой психики питают живительными соками драматургию, ее ствол, ветви и листья.



## Глава 2. ДРАМАТУРГИЯ В ДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ

### На подступах к драматургии

О том, что в документалистике драматургии нет, говорили много и давно. О том, что ее использование игнорируют на телевидении и в кино, стоит подумать и сегодня. А если кто-то с пеной у рта будет вас убеждать, что драматургия документалистике просто не нужна, не верьте! Не поддавайтесь на обман несведущих!

Почти о любом событии или человеке можно рассказать или показать его так интересно и увлекательно, что заслушаешься или засмотришься. А можно так скучно, что завянешь на первых кадрах и словах или сразу сбежишь. Надеюсь, что эта истина ни у кого не вызывает сомнений. Она банальна, как дважды два. Весь секрет скрывается всего лишь в двух сакраментальных вопросах: *о чем* рассказывать *и как* рассказывать. И оказывается, что поиск ответов на два внешне простых вопроса представляет собой нешуточную задачу. Если бы знали, если бы владели этой истиной тележурналисты и их начальники, то мы бы с великим и нескрываемым интересом смотрели не только боевики и мелодрамы, а все новости и информационные передачи. Но сейчас многие телезрители делают это в пол-уха и в полглаза, а некоторые — игнорируют вовсе.

По этой проблеме защищаются диссертации, а воз обратно катится с горы времени, ибо в шестидесятые и семидесятые годы кинорепортеры в многочисленных киножурналах делали свое дело куда более ловко и умело, чем современные тележурналисты. Слепое подражание западным и американским канонам, вошедшее в моду на отечественном телевидении, особенно на ведущих телеканалах Москвы, задушило в тележурналистах и их хозяевах способность самостоятельно думать и творить.

Пример из телевизионных новостей. Может быть, через десять или двадцать лет такое покажется невообразимым, в этот



факт весьма трудно будет поверить, но то, что это произошло, видел и слышал своими глазами.

Ночные новости на ОРТ. Ведущий рассказывает о поездке президента России во Францию с трехдневным визитом. А в этот момент внизу на экране возникает красная полоса, а по ней движется так называемая «бегущая строка». Строка сообщает зрителям о целом ряде мелких и крупных событиях, произошедших в этот день. О совершенно других, не имеющих никакой связи с визитом президента.

Перед зрителями возникла дилемма: что выбрать — слушать устный рассказ ведущего или читать бегущую строку?

Психология давно и однозначно ответила на этот вопрос: человек *не способен* одновременно воспринимать по слуховому и зрительному каналам два самостоятельных и не связанных между собой словесных сообщения. Ибо наш мозг обладает возможностью распознавать и перерабатывать только одно, логически связанное сообщение в каждый отдельно взятый момент. Легенда о том, что Гай Юлий Цезарь был способен одновременно писать, слушать сообщение и отдавать приказы, так и осталась легендой.

Зрители, смотревшие эти ночные новости, в лучшем случае смогли выхватывать отдельные куски из устного рассказа ведущего и отдельные куски из бегущей строки. А если бы их попросили рассказать, что они усвоили из такой информационной передачи даже сразу после ее окончания, то полный сумбур в головах был бы очевиден. Ни о том, ни о другом сообщении они бы не смогли сказать ничего внятного и путного. Зато невольное раздражение возникло тут же, при первой же попытке воспринять оба потока информации одновременно. А раздражение и неудовольствие — наихудший спутник восприятия.

Приведенный пример к драматургии не имеет никакого отношения. Но он прямо подтверждает, что журналистам, редакторам и директорам телевидения необходимо иметь полноценное образование. Нормальный студент-режиссер получает подобные знания на первом курсе института. А кроме общего образования и элементарных знаний в области психологии, каждому, кто берется за экранное творчество, необходимо приобрести еще большую сумму специальных знаний и научиться ими пользоваться. В том числе, и в области драматургии.



Вопрос вопросов: как поступать творцу? Идти наперекор природе зрителя и навязывать ему силой противоестественные коммуникативные структуры по своему усмотрению или согласовать свои сообщения с природой восприятия и мышления человека? Ответ ищите сами.

Попробуем перечислить некоторые основные природные качества психики человека, на которых зиждутся принципы драматургической организации документального материала, подходы к построению документальных произведений. А потом с этих позиций проведем анализ.

1. Поведением человека во многом руководит *инстинкт самосохранения*. По этой причине его интересует все, что может угрожать его существованию или облегчить его существование. Это распространяется и на действия на улице, когда автомобиль может угрожать его жизни, и на политические события, способные привести к катастрофе или резкому ухудшению его бытия.

2. У человека существует постоянная *потребность в получении информации* для непрерывной работы мозга. Лучший вариант, когда поступающая в сознание информация отвечает потребностям и интересам личности. Принцип своей рубашки, которая ближе к телу.

3. Все общество или все зрители делятся на *социальные группы*, у которых могут быть совпадающие, мало совпадающие и противоположные потребности в информации. Одни группы чрезвычайно велики, другие – ничтожно малы. Конечно, есть и средние по численности группы с близкими интересами.

4. Согласно общей теории информации (об этом же говорят психологические исследования), если человек получает сообщение, содержание которого ему уже известно (*повтор*), такое сообщение передает ему *ноль информации*. Оно для него лишено смысла. После получения сообщения с повторным содержанием человек теряет интерес к источнику информации. Это даже может вызвать у него неудовольствие.

5. Когда человек уверен в своей безопасности, то наступает потребность в получении другой *информации, духовной* в широком смысле этого слова — от науки и искусства до деятель-



ности соседей. В каждой социальной группе главенствуют при-  
сущие только ей духовные интересы.

6. У подавляющего большинства людей существует *потребность в самосовершенствовании* для расширения перспектив своей деятельности. Особенно ярко это проявляется в детском и юношеском возрасте, в молодости.

7. Наибольший интерес и активней привлекают внимание к получаемым сообщениям *неожиданные сведения*. Они содержат большее количество информации. А потому вызывают наиболее яркую эмоциональную реакцию.

8. Человек так устроен, что постоянно находится в состоянии ожидания новых сведений и даже *пытается предугадать*, что ему предложат с экрана. Это слабо осознаваемая зрителем потребность активно участвует в процессах восприятия.

9. Зритель (слушатель, читатель или собеседник) всегда хочет *получить* не только голую констатацию факта, но и мнение, *оценку* этого *факта* знающим человеком, чтобы выработать собственное отношение и выбрать стратегию своего поведения. И если же он не получает оценки, то его настигает чувство неудовлетворенности в полученной информации, а иногда и состояние растерянности.

Закономерно, что все перечисленные принципы действуют и «работают» в нашем сознании, руководят нашим поведением не раздельно, каждый сам по себе, а сложно переплетаясь, выступая группами, и даже, иногда, отрицая друг друга.

Вооружась копьями знаний, двинемся дальше.

### **Драматургия сюжета телевизионных новостей**

Телевизионные новости как жанр прекрасны тем, что коротки. В некотором смысле они могут служить моделью более крупных жанров произведений — таких, к примеру — как очерк.

Первая ошибка современной телевизионной журналистики состоит в том, что она переносит структуры подачи материала газетной журналистики на экраны.

В этой связи в который раз приходится объяснять несовпадение процессов восприятия и переработки информации нашим сознанием, когда мы читаем газету и когда воспринимаем информацию с экрана.



Да! Зритель, как и читатель, может по своему усмотрению выбрать источник информации. Ту или иную газету, тот или иной канал. На этом совпадения кончаются и начинаются различия.

Первое и главное состоит в том, что, держа газету в руках, читатель сам принимает решение: с чего начать чтение, бегло или вдумчиво вникать в материал, с какой скоростью вести усвоение информации, что пропустить, не читая, а что перечитать два раза. Он — сам себе хозяин.

В экранном творчестве, в экранной публицистике в том числе, зритель лишен права свободно распоряжаться ходом своего восприятия. Ему жестко навязывается все. Выбор тем делает журналист. Порядок изложения тем определяет журналист. Порядок кадров в монтаже сюжета задает монтажёр. Порядок изложения мыслей, что очень важно, тоже сочиняет журналист. Зритель перед экраном практически бесправен. У него нет возможности остановить поток информации, сказать ведущему: подожди, я кое-что не уловил, повтори еще раз и покажи еще раз.

В киножурналистике, в киножурналах все решения — что, как и в каком порядке подать с экрана — принимали режиссеры или специально обученные этому непростому делу мастера. Именно поэтому сегодня психологическое знание процессов восприятия так необходимо всем, кто создает информационные передачи. Но мало владеть этим знанием, им нужно еще уметь пользоваться. Хотите вы или нет, но это называется *режиссурой*.

С разных сторон поступают оправдания небрежной и непрофессиональной работы телевизионщиков — якобы, сегодня человечество перешло на «клиповое мышление». Между тем, процессы восприятия и механизмы мышления у человека не менялись последние 50 – 100 тысяч лет и не изменятся в обозримом будущем. Это подтверждено психологической наукой и теоретически, и экспериментально. Пустословие о клиповом мышлении — всего лишь пустышка, которой затыкают рот здравомыслию.

Кроме всего прочего, журналист и ведущий обязаны прогнозировать эффект последствий. Какие мысли, какую оценку, какие эмоции вызовет у зрителей просмотренный сюжет.

Еще один из числа общих постулатов.

Руководители крупнейших телевизионных компаний, стуча



себя в грудь, заявляют, что их передачи новостей и информационные передачи отличаются исключительной объективностью, что их журналисты предлагают зрителям только сухую информацию без всякой собственной оценки и комментариев.

Такое изречение иначе определить нельзя: врут и не стесняются! Цель — ввести в заблуждение непосвященного зрителя для привлечения его к своему каналу.

Каждый человек, получивший высшее гуманитарное образование, обязан знать, что любая информация, выданная человеком из его сознания, всегда и без исключения носит субъективный характер. Другого человеку просто не дано от природы. Будем ловить таких лихих мистификаторов на слове.

По различным каналам связи и от собственных корреспондентов в службу новостей поступает в день несколько десятков сюжетов и информационных сообщений. Для краткости будем считать, что пришло пять. Перечислим их.

1. Забастовка коммунальщиков на Камчатке.
2. Убийство коммерсанта в подъезде дома.
3. Приезд президента Казахстана в Россию.
4. Голодовка учителей в небольшом городе на Волге.
5. Урегулирование конфликта внутри Евросоюза.

В выпуск помещается только три. Редактор и ведущий поставлены перед выбором: какие три сюжета из пяти включить.

Допустим, они выбрали 1-й, 2-й и 4-й: забастовка, убийство, голодовка. После такого выпуска у зрителей естественно сложится впечатление, что в стране непорядок. За такой выбор ни власть, ни владелец компании по головке не погладят.

Сложим другой вариант. 3-й, 4-й и 5-й: приезд президента, голодовка учителей, дела в Евросоюзе. Впечатление от выпуска будет совсем другим. Президент встречает президента в шикарных дворцах, а учителям нечем кормить голодных детей. Зато Евросоюзу все, что происходит в России абсолютно безразлично. Так тоже вроде бы не очень хорошо.

Тогда четвертый сюжет меняют на второй (убийство) и в таком наборе пускают в эфир, рассуждая, что убийство, как-никак, — частный случай, а не массовое явление.

Спрашивается: такой выпуск объективно отразил положение в стране?



Выбор!!! Человек делает выбор при любых поступках и действиях. А еще в этот же день в крупном сибирском городе бас-товали врачи скорой помощи, а нищие ученые в одном из институтов сделали крупное научное открытие, а еще один чудак построил подводную лодку и плавал на ней в болотном озере, ничего не видя в иллюминатор. Но в эти точки просто не сочли нужным послать съемочные группы, так распорядилось начальство. Еще раз спрашивается: возможно ли все, что происходит в стране, объективно отразить в выпуске новостей?

Польский ученый М. Мазур провел исследование и написал книгу о том, как с помощью информации достигается дезинформация получателей сообщений. Он объяснил и показал на примерах больше двадцати способов, как с помощью информации обманывали людей и как можно их обманывать.<sup>1</sup>

Выбор сюжетов — всего лишь часть проявления субъективности человека и работников новостей. Ни о какой объективности при формировании выпуска говорить нельзя, ее там просто не может быть. Даже телеоператор на съемке активно ведет выбор того, что снимать, согласуясь со своими взглядами, вкусами и пристрастиями. Он может направить объектив камеры и вправо, и влево, снять крупный план плачущей старушки или улыбающейся девушки в одной и той же толпе на митинге. Тем самым он зафиксирует реакцию на выступления, даст своего рода характеристику события. Хочет дискредитировать оратора — снимет его тогда, когда тот вытирает на морозе нос рукавом. Внушил ему оратор доверие — и оператор его снимет в момент душевного подъема с горящими глазами и обаятельной улыбкой.

Поэтому нельзя говорить о полной объективности предлагаемой с экрана информации, это просто недопустимо. Можно только судить *о большей или меньшей степени ее субъективности*. Мера объективности в документалистике определяется совестью авторов. А с совестью нынче у нас в стране дело обстоит весьма плохо.

Начнем с вопроса: *что или о чем? О чем* может рассказывать сюжет новостей, чтобы стать привлекательным для зрителей, чтобы вызвать у них интерес?

---

<sup>1</sup> М. Мазур. Качественная теория информации. — М.: Мир, 1974



Реальная телевизионная практика дает нам отличный материал для анализа и выводов. А вы, применяя только что полученные знания основ природы психики человека, проведите оценку.

Канал ОРТ, в Москве 12 часов дня, «Новости».

Перечислим темы сюжетов по порядку. Все слова и выражения взяты из текста ведущего.

1. Пожар в южнокорейском метро. Погибли, по первым сведениям, 29 человек. (Страшные кадры с места события.)

2. Евросоюз приходит к соглашению по Иракской проблеме.

3. Над Ираком совершил первый полет самолет-разведчик.

4. Британская газета «Гардиан» сообщает об аресте министра обороны Ирака.

5. Административная реформа в центре внимания Совета Федерации с участием президента России В. Путина. (Устное сообщение корреспондента о предстоящем событии без единого кадра самого события.)

6. Центральная политическая новость: приезд в Россию президента Казахстана Нурсултана Назарбаева (сам приезд не показан). Показано вручение Н. Назарбаеву диплома почетного доктора МГУ.

7. Президенту России предстоит встреча с президентом Казахстана наедине (показывается, как Н. Назарбаев сходит с трапа самолета и официальная встреча в аэропорту). Далее идет объяснение возможных тем переговоров с кадрами-иллюстрациями (экономика, транспорт нефти, Байконур).

8. Президент В. Путин издал распоряжение выделить 15 миллионов рублей для социальной помощи детским домам и приютам (перечисление кому с кадрами-иллюстрациями).

9. Власти КНДР пригрозили разорвать соглашение о прекращении огня с Южной Кореей 1953 года. (Кадры-иллюстрации жизни Северной Кореи).

10. Амбициозный космический проект американских ученых — засылка марсохода на красную планету.

Вы проанализировали ценность информации этой программы для зрителей?

Правильно! Таких зрителей, которым все было бы ценно



и интересно, в это время у экранов не оказалось. Семь сюжетов носят чисто политический характер, один — рассказывает о большом человеческом несчастье, один — о заботе президента о детях-сиротах, один — несет научно-познавательную информацию. Общий счет 7:3 в пользу чистой политики, две трети сюжетов выпуска никакой связи с жизнью зрителей не имеют.

Конечно, найдутся единицы, которые смотрят все подряд и смотрели эти новости тоже. Но не миллионы, не десятки миллионов, к которым адресуется телевидение.

Подавляющее большинство трудоспособного населения в это время на работе.

Политикой в меньшей степени интересуются женщины, чем мужчины. Тем более, в эти часы они заняты производственной деятельностью. Старшекласники еще на уроках, хотя некоторых могла бы привлечь политическая тематика. Основные социальные группы зрителей этого времени — домохозяйки, пенсионеры и дошкольники. Домохозяйки мало интересуются политикой, а детям она еще не нужна. Нетрудно заключить, что «выстрел» телевидения получился из огромной пушки по самым мелким воробьям.

Первый сюжет, конечно, вызовет сочувствие к пострадавшим, но вызовет и страх. Вспомните: почти год после 11 сентября вся Америка боялась летать на самолетах и старалась свести любые поездки к минимуму. Страх обуял Новый Свет. Сработал инстинкт самосохранения. Но это была колоссальная трагедия нации, о ней нельзя было не говорить и ее не показывать. Она изменила мышление и установки американцев на жизнь. Перед Америкой встал вопрос: как жить дальше? Об этом было важно узнать всем и во всем мире. Это была трагедия, прямо связанная с политикой Америки, с ударом по убеждениям американцев об их превосходстве и неуязвимости, с противостоянием процветания и нищеты, с упрямым навязыванием сверхдержавой своей воли слабым.

Совсем другое дело — очередная трагедия по вине сумасшедшего, как в Южной Корее. Нужно ли нагнетать страх на зрителей показом всех подряд трагедий в мире? Страх — это чувство, которое распространяется быстрее вируса гриппа и может сделать неуправляемым поведение людей. Представьте себе,



что произойдет в Москве, если в одночасье все жители откажутся пользоваться метро из-за страха там погибнуть! Начнется хаос.

Кроме прочего, сюжет содержал «инструкцию» для психически больных людей, у которых крутится в голове мысль, как навредить соседу или отомстить службе социальной защиты населения, где ему отказались повысить пенсию. До просмотра этого сюжета больной искал варианты, но никак не мог додуматься. А теперь он знает, что нужно взять пакет из-под молока, налить в него бензин, взять зажигалку, спуститься в метро, поджечь пакет, бросить его в открытые двери вагона, — и цель будет достигнута.

Подробно рассказывать, как было выполнено преступление нельзя категорически, чтобы рассказ не послужил инструкцией к следующему преступлению.

*Что* показывать — важнейший вопрос.

Телевидение призвано обслуживать интересы зрителей. Зрительские интересы в получении информации первичны. На их удовлетворение должна быть направлена вся деятельность журналистов. Каковы же эти интересы?

Население самой богатой в мире природными ресурсами и интеллектом страны живет неизмеримо хуже населения крохотной и бедной по запасам природы Швейцарии. Головы подавляющей части людей в нашей стране заняты решением сложнейшей проблемы — как выжить, как прокормить детей, как найти работу в маленьком городе на Волге или в Сибири. Что изменится в их жизни от того, что Евросоюз пришел к внутреннему соглашению по Ираку, чем поможет им самолет-разведчик над Ираком, какие перемены произойдут в их скудном бюджете после ареста министра обороны Ирака?

Все перечисленные события никакого реального воздействия на жизнь рядового человека в нашей стране не окажут. Хуже уже не будет. Люди с нетерпением и угасающей надеждой ждут улучшения своего существования — известный и очевидный факт. А теперь судите о том, как соотносятся интересы зрителей и их потребности в информации с предложенными темами сюжетов.

Может быть, через 30–50 лет, когда страх за существование



будет отодвинут благополучной жизнью на второй план, у массового зрителя появится активная потребность узнать, что происходит в Ираке и Евросоюзе.

Пятый сюжет оказался вообще бессодержательным. Двумя часами позже можно было бы сообщить о том, что принято какое-то важное для населения решение, если бы оно было принято. Целая минута пустословия на тему «а вот будет» не дала никакой содержательной информации зрителям. Предложенный журналисткой текст мог только дать повод для едкого высказывания скептиков: «Опять будут переставлять пешки на доске игры в чиновников»!

Приезд президента Нурсултана Назарбаева – серьезное событие в отношениях стран-соседей. Но зачем делать два сюжета, да еще приезд высокого гостя показывать после вручения ему почетного диплома доктора МГУ? Информация о дипломатической деятельности официальных лиц требует определенной строгости подачи. Это сухая, последовательная хроника событий.

И, наконец, лишь восьмой сюжет принес зрителям информацию, имеющую отношение к их существованию. Президент России выделил из своего фонда 15 миллионов рублей на поддержание нескольких вконец обнищавших детских домов и приютов для сирот. Только на восьмом сюжете у зрителей появится положительная оценка информации: президент думает о своем народе, пытается в меру возможностей помочь самым обездоленным. Такая информация совпадет с ожиданиями и потребностями массового зрителя и будет положительно характеризовать руководителя страны в глазах большинства.

Надеюсь, что оценку темы девятого сюжета вы сможете дать сами по аналогии с сюжетами об Ираке.

Последний сюжет об американском марсоходе отвечает любопытству большинства зрителей в связи с общим интересом к развитию техники. Такая тема в контексте выпуска новостей имеет полное право на существование. Не отвечает самым главным интересам и ожиданиям, но и не вступает с ними в конфликт.

Попробуем подвести итог и сделать выводы по поводу выбора тем сюжетов.



Рейтинги показывают, что до 43 % зрителей смотрят новости и информацию.

Этим показателем, как победным знаменем, размахивают руководители и владельцы телекомпаний. Но такое знамя стыдливо прикрывает отсутствие главной оценки: как относятся зрители к подобным новостям, оправдывают ли новости их ожидания, соответствуют ли их интересам?

Проведенные научные исследования соответствия целей коммуникаторов потребностям телеаудитории показали, что телевидение в информационных программах главным образом обслуживает интересы властных структур и узкий круг интересов крупного бизнеса, но лишь незначительно интересы зрителей — там, где они смыкаются с первыми целями.

Резонен вопрос: так почему же так много зрителей смотрят информационные передачи? На этот счет есть несколько взаимодополняющих разъяснений.

Во-первых, рейтинг не фиксирует, кто из зрителей, сидя у включенного телевизора, во время передачи новостей занимается другим делом в ожидании чего-нибудь «интересненького». А по существу ни во что не вникает — то есть все пропускает мимо глаз и ушей.

Во-вторых, часть зрителей просиживает у телевизоров в ожидании сообщений о положительных переменах в их жизни и, даже не получая таких сообщений, продолжают смотреть, не вникая ни на йоту в суть политических сентенций.

В-третьих, существует обширная категория зрителей, которые смотрят новости, чтобы подогреть в себе ненависть к окружающей действительности и власти, чтобы получить материал для злорадства.

В-четвертых. Когда голод, люди даже мякину едят. Потому, что другого нет. Наши зрители смотрят подобные новости, потому что других нет. А новости им очень нужны для выработки стратегии самосохранения. Все без исключения центральные или столичные каналы работают по одному шаблону отбора тем информации для новостей, — по западному шаблону, где другой уровень жизни и обеспечения семьи.

Если из рейтинга выбросить всю сумму зрителей, которых не устраивает тематическое наполнение передач, то от дутой цифры останется меньше десятка процентов.



Выбор темы, что рассказывать с экрана, какую информацию предложить зрителям, — ключевая позиция успеха или провала информационной передачи. Главная ориентация должна опираться на интересы самой обширной группы зрителей, но к ней может быть добавлена и специфическая информация в расчете на отдельные узкие зрительские группы.

Некоторые телекомпании на западе строят свои выпуски по принципам: очень коротко несколько сообщений о событиях в мире и блок подробных сюжетов о важных социальных и социально значимых политических и экономических событиях в стране. По этой схеме шесть сюжетов из десяти в рассмотренном выпуске можно было бы свести к одной минуте, а в остальное время добавить еще пять — на темы о жизни людей в стране. Тогда можно будет заявить о реальной свободе слова. А пока об этом только говорят.

Вопрос *как* структурировать материал в сюжете, в какой последовательности, какими приемами вызывать повышенный интерес к повседневной событийной хронике — вопрос профессионализма журналистов, редакторов, операторов, режиссеров монтажа. Он не связан с делением зрителей на социальные группы и их интересами или связан очень слабо. Суть заключается в знании общих секретов восприятия.

В переводе на язык профессиональный сие означает, что перечисленные участники творческого процесса создания информационных передач обязаны владеть некоторыми драматургическими приемами, знанием и искусством монтажа изображения и звука, а также мастерством укладки текста на изображение. Много из этого уже изложено в первой и второй частях учебника «Монтаж». Осталось вторгнуться в тонкости драматургии.

Существуют простейшие драматургические способы привлечь внимание человека, заинтересовать его предстоящим рассказом.

В газетной публицистике принято привлекать внимание броским заголовком. Этот метод имеет не только полное право на существование, но и оправдывает себя. В заголовке должна присутствовать некая доля неожиданности и парадокса, чтобы



обратить на себя внимание. Но нельзя раскрывать смысл дальнейшего сообщения. Если смысл станет понятен из заголовка, дальше читать (или смотреть) уже не обязательно — и так все ясно, не нужны никакие подробности. Прием интригующего заголовка вполне способен привлечь внимание зрителя, и таким приемом следует пользоваться.

Здесь действует жестокий закон теории информации: сообщение, несущее известные получателю сведения, не содержит в себе информацию или содержит ее в очень малых количествах, неспособных вызвать интерес воспринимающего. Если заголовок раскрыл общий смысл, само сообщение уже не вызовет повышенного интереса.

На телевидении распространен прием анонсирования передач и выпусков. Такой анонс может быть пущен в эфир загодя или непосредственно в начале передачи.

Часто ведущий в начале передачи сообщает темы основных новостей и в нескольких фразах раскрывает эти темы. Или говорит: *«Главные темы дня:*

*В Иране разбился военно-транспортный самолет. Погибло, по первым данным, 293 человека.*

*Бастующие коммунальщики Камчатки не пришли к соглашению с администрацией области. Забастовка продолжается.*

*Закончился официальный визит президента Казахстана Нурсултана Назарбаева. Переговоры прошли успешно.*

*В Государственной думе после долгих дебатов принят закон о русском языке. Он передан в Верхнюю палату парламента».*

Если у вас остался в памяти 4-й пункт перечисления основных особенностей восприятия и усвоения информации, то вы сразу догадаетесь, к чему клонит автор. Такое раскрытие тем ведет к потере интереса к дальнейшему рассказу о событиях — главное зрителю стало известно, дальше можно не смотреть.

Жду ваших возражений: *«Но ведь все-таки смотрят!»* — скажете вы.

Да, смотрят, потому что боятся пропустить в конце сводку погоды, надеются, что в дополнительных новостях будет что-то интересное, или просто потому, что всегда смотрят все под-



ряд без разбора, другого дела нет. А человек, дорожащий своим временем, после такого сообщения прервет свой контакт с экраном. Но есть — другая форма анонсирования выпуска, которая повышает интерес зрителей.

Например.

*Трагедия в Иране.*

*Коммунальщики Камчатки не сдаются.*

*Новые выгодные договоры России и Казахстана.*

*К чему привели очередные дебаты в Государственной думе.*

Заголовок или анонс могут быть в форме вопроса. Вопрос подразумевает, что далее последует ответ. В вопросе скрывается некоторая интрига. Вопрос всегда привлекает внимание тех, кто его слышит — им невольно хочется узнать ответ — если вопрос, конечно, задан с умом, с расчетом на то, что он волнует не только вас, но и зрителей.

Точный заголовок, название любого произведения организует мышление автора. Свидетельствует о том, что его создатель понимает, *что* является главным в его сообщении и *как* выделить это главное. А потому более точно расставляет акценты и отбрасывает лишнее, второстепенное. В информационных сюжетах умение отбросить второстепенное, просеять через сито здравого смысла всю имеющуюся у журналиста информацию, кадры и тексты, уже можно назвать частью мастерства. Точное присвоение сюжету имени направляет отбор и логику рассказа.

Еще Михаил Ломоносов учил своих современников искусству так преподносить свое сообщение, чтобы его до конца выслушали с полным вниманием. Допустим, у вас имеется какой-то материал из четырех кусков. Обозначим куски цифрами по величине значимости, неожиданности и возможности вызвать интерес — 1, 2, 3 и 4. За цифрой один скрывается самый малозначимый и скучный кусок, но важный для понимания общего смысла. За цифрой четыре — самый неожиданный и интересный. В каком порядке расположить их в изложении? Пробуйте! Перебирайте варианты!

А пока небольшой экскурс в психологию, опирающуюся на общую теорию информации. Наукой установлено, что количество информации прямым образом зависит от меры неожидан-



ности сообщения в сравнении с ожиданием получателя. Человек всегда находится в состоянии ожидания информации и осознанно или бессознательно пытается предугадать смысл предстоящей порции сообщения. Можно наговорить кучу слов и фраз и не дать зрителю никакой информации. Речь идет о том, что в русском языке называется пустословием. И наоборот: можно сказать несколько слов и показать несколько кадров, а количество информации в таком сообщении окажется весьма значительным. Ведь прелесть анекдота состоит в неожиданности последнего поворота в рассказе, в неожиданности раскрытия его квинтэссенции. В заключительном повороте и содержится наибольшее количество информации. Надо еще принять во внимание, что степень неожиданности или, что почти то же самое, «упаковка» в небольшом по времени куске значительного количества информации вызывает повышенную эмоциональную реакцию зрителей.

Вернемся к задаче М. Ломоносова. Если расположить его условные куски сообщения в порядке 1-2-3-4, то многие зрители посчитают, что предстоящее сообщение для них скучно и малоинтересно. С драматургических позиций вариант совсем непродуктивный.

Если расположить куски в обратном порядке (4-3-2-1), как в большинстве случаев сегодня делают информационные службы, то, узнав самое главное и интересное, зритель откажется смотреть оставшиеся части. Это – газетный вариант, но не лучший порядок изложения информации. Как же более эффективно воздействовать на своего адресата?

Нужно поймать зрителя на крючок интереса, дать ему проглотить наживку, и тогда он окажется в вашей власти. Или, говоря другими словами, набросить поводок интереса на восприятие зрителя и на нем вести пойманного к завершающему всплеску эмоций.

Совершенно ясно, что четвертое должно остаться на закуску. Остается решить, что сделать первым, вторым и третьим блюдом для зрителя.

Самый скучный кусок (под первым номером), как мы решили, для начала не годится. Приходится выбирать всего из двух.

Составим последовательность 3-2-1-4 и порассуждаем на



тому о ходе восприятия. Третий кусок обязательно вызовет интерес у зрителей. Второй приведет к некоторому падению интереса, а третий, под номером один, совсем может засушить эмоциональное восприятие и привести к отказу смотреть или слушать историю дальше.

Остается единственный вариант — 2-3-1-4. Так и рекомендовал располагать материал своего сообщения М. Ломоносов. От первого по порядку куска ко второму происходит возрастание интереса, третий, самый скучный, проскакивает по инерции, а четвертый венчает сообщение главной, ошеломляющей своей неожиданностью новостью.

Что представляет собой по сути метод, предложенный М. Ломоносовым? Его можно рассматривать как «игру» автора с интересом зрителей или как интригу, создаваемую автором для возвышения интереса получателя сообщения. А можно — как умелое сопоставление (драматургический монтаж) нескольких разных кусков содержания. И все три варианта будут трактовки соответствовать истине.

Но если в выпуске новостей четыре раза повторяется одно и то же краткое сообщение: в анонсе, во вступке ведущего к сюжету, в самом сюжете корреспондента да еще в конце выпуска как итог, то такой метод вдалбливания информации напоминает убийство мухи с помощью кувалды. Не только мухи не остается, но еще и в самой стене появляется зияющая дыра. У зрителя возникает активное раздражение, вызванное насилием над его психикой, неуважением к его личности, ибо его оскорбляет, что его числят по разряду дураков, повторяя то, что он уже давно усвоил. А с точки зрения теории информации — у него просто отнимают время, потому что информацию он получил в первом произнесении сообщения, а во втором, третьем и четвертом повторах, выданных в эфир, присутствует только пустое и бессмысленное сотрясение воздуха без информационного наполнения. Такого абсурда в киножурналах 60–70 годов XX века не было и быть не могло. Для кинорежиссеров эта истина была и остается элементарным профессиональным знанием. Языковеды такое повторение называют тавтологией.

Это означает, что ведущим и тележурналистам, работаю-



щим с изобразительным кадром и звучащим словом, необходимы некоторые режиссерские знания и навыки, без которых они не могут считаться профессионалами.

Попробуем разобрать по косточкам один из сюжетов и в последующем препарировать избранный нами пример. А вы по ходу изложения сюжета давайте профессиональную оценку работе ведущего, репортера и оператора.

**1. На экране ведущий. Ср. пл.**

Текст ведущего: *Еще новости из регионов.*

*Жалоба ярославского пенсионера принята Европейским судом по правам человека. Он жалуется, что в его квартире постоянно текут трубы, а власти по этому поводу ничего не предпринимают. Теперь решить коммунальную проблему пенсионер надеется через Страсбург. Из Ярославля — репортаж Ольги Башиловой.*

**2. Ср. пл. О. Башилова с микрофоном на фоне набережной Волги.**

Говорит О. Башилова:

*Владимира Царева называют бойцом коммунального фронта. Вот уже пять лет он воюет со своим ЖЭКом. Так и не найдя правды в родном отечестве, пенсионер подал жалобу в Европейский суд по правам человека.*

**3. Ср. пл. Пенсионер в ванной комнате у стояков труб что-то говорит.**

Голос журналистки:

*Причина жалобы Владимира — постоянно текущие водопроводные трубы. За пять лет своего проживания в квартире...*

**4. Кр. пл. Угол потолка квартиры с легкой протечкой и с уходящими вверх трубами.**

Голос журналистки: *...пенсионер насчитал 35 потоков.*

**5. Кр. пл. Вантус для прочистки канализационных труб.**

Голос журналистки:

*Обращение за помощью в ЖЭК ситуацию не исправило.*

**6. Ср. пл. Говорит Царев. Синхрон.**

*Приходят чиновники с убеждением: у тебя еще не хуже, чем у других. Мне это совсем не надо, чтобы у меня было хуже, чем у других. Если я гражданин Российской Федерации, с до-*



стоинством. Если они без достоинства, значит им не место в аппарате чиновников.

**7. Ср. пл. Книги на полках по вопросам строительства.**

Голос журналистки:

*Царев по профессии — инженер-строитель...*

**8. Ср. пл. Царев на диване перебирает документы.**

Голос журналистки:

*...поэтому без труда определил причину утечек: неправильная установка труб еще при строительстве...*

**9. Кр. пл. Чертеж-схема Царева.**

Голос журналистки:

*...дома. Он подал на коммунальщиков в суд.*

**10. Общ. пл. Из дверей ЖЭКа выходит какой-то человек.**

Голос журналистки:

*Дирекция единого заказчика выплатила жильцу моральный ущерб в размере 100 рублей. Теперь пенсионер...*

**11. Ср. пл. Снято сверху: женщина сидит за письменным столом. Перед ней множество бумаг и папок.**

Голос журналистки:

*...ведет дневник учета, в котором он фиксирует время аварий.*

**12. Кр. пл. В журнале запись: «был сантехник».**

Голос журналистки:

*Но коммунальщики до сих пор считают жалобу жильца необоснованной.*

**13. Ср. пл. Женщина, работник ЖЭКа. Синхрон.**

*Женщина: ...необоснованной. Это указано во всех актах ему, ...выдается. Вот видите: жалобу гражданина Царева признать необоснованной.*

**14. Ср. пл. Царев с чертежами и схемами что-то говорит.**

Голос журналистки: *Об этой несправедливости пенсионер написал самому президенту...*

**15. Кр. пл. Исписанный лист бумаги, в центре которого слово «Заявление».**

Голос журналистки: *... и депутатам Государственной думы. Дело в Верховный суд России он изложил на 40 листах.*

**16. Кр. пл. Ворох бумаг на столе.**



Голос журналистки: *Но кроме отписок, по его словам, ничего не получил.*

**17. Ср. пл. Царев рассказывает, сидя на диване. Синхрон.**

Царев: *У них принята система: вернуть — и никакой ответственности. Вернуть — и никакой ответственности. Оставить без рассмотрения — и никакой ответственности.*

**18. Деталь. На конверте штамп: «Верховный суд России».**

Голос Царева продолжает: *Вот это — система российского правосудия.*

**19. Ср. пл. Царев продолжает говорить в кадре.**

Царев: *Раз не могут российские, пусть тогда европейские занимаются нашими проблемами.*

**20. Общ. пл. Царев стоит и показывает журналистке какие-то документы.**

Голос журналистки: *Жалоба российского гражданина Владимира Царева Европейским судом по правам человека принята к рассмотрению...*

**21. Деталь. Фрагмент письма на русском языке: «Ваша жалоба будет рассмотрена...»**

Голос журналистки: *...и зарегистрирована. Статья, по которой будет рассматриваться дело: ...*

**22. Деталь. Угол письма с эмблемой Европейского суда.**

Голос журналистки: *...право на справедливое судебное разбирательство.*

**23. Ср. пл. Царев говорит, сидя на диване. Синхрон.**

Царев: *Я думаю, я этот суд выиграю. Потому что, доказательства неопровержимые.*

**24. Деталь. Руки перебирают пачку писем в конверте.**

Голос журналистки: *В документе указан срок рассмотрения этого иска: начало апреля этого года.*

**25. Ср. пл. Царев роется в тумбочке. Достает папки.**

Голос журналистки: *Присутствие Владимира Аркадьевича при рассмотрении этого дела не обязательно.*

**26. Кр. пл. Руки перекладывают папки. На одной надпись: «Обл. суд.»**

Голос журналистки: *Но в случае необходимости Европейский суд оплатит ему дорогу в Страсбург.*



**27. Общ. Пл. Зимний пейзаж городского двора с панельным домом.**

Голос журналистки: *Ольга Башилова, Владимир Русинов, информационное агентство...*

**28. Общ. пл. Окно панельного дома.**

Голос журналистки: *...«Трио», Ярославль...*

**29. Общ. пл. Двор. На переднем плане мужчина играет с девочкой на снежном сугробе.**

Голос журналистки: *... Специально для ТВС.*

Сюжет шел в эфире 2 минуты 35 секунд. Это достаточно большое время, чтобы рассказать суть события. Но перейдем от голой и сухой теории к реальной практике. В этом деле нам потребуются хирургический скальпель, зажимы и другие инструменты для операции.

Молодец О. Башилова, что нашла такого пенсионера и сделала этот сюжет. Он рассказывает о болевых точках нашего общества и связан с интересами огромной части телеаудитории. Правильно поступила журналистка, что показала себя лишь в одном кадре, а в остальной части только комментировала материал. Это сделало сюжет убедительней. Хорошо, что в этом сюжете документально сняты подтверждающие материалы и дано слово самому герою.

На экране видно, что в работу вложено много труда и добрых намерений и журналиста, и оператора. На фоне множества других скороспелых журналистских работ избранный нами пример — далеко не худший. И все же...

Первый и главный вопрос: *что* или *о чем* рассказал сюжет? Что хотела поведать зрителям очень симпатичная журналистка? Какова главная мысль сюжета?

Просмотрев сюжет и перечитав его монтажную запись, нетрудно прийти к выводу, что сюжет не однозначен. На первый взгляд, тема животрепещущая.

Конечно, сам факт, что Европейский суд по правам человека принял к рассмотрению жалобу пенсионера из России — событие более чем любопытное.



То, что миллионы российских граждан ведут неравную борьбу с ЖЭКа́ми и чиновника́ми и проигрывают ее в подавляющем большинстве случаев — очевидно для всей России. Что наши коммунальные службы работают из рук вон плохо — тоже известно всем. Последние две темы — боль всей страны. А потому — сюжет актуален и неизбежно вызвал активный интерес у зрителей.

Так о чем же сюжет?

О том, что рядового российского пенсионера пять лет заливают фекалии с верхнего этажа, и он не может добиться, чтобы ЖЭК исправил канализацию? Есть такая тема в сюжете? Есть! Имеет право на существование? Вне сомнений!

О том, что неугомонный, не очень здоровый пенсионер-жалобщик засыпает письмами и заявлениями уважаемые высокие инстанции и суды выдуманскими претензиями? Увы, и это можно понять из сюжета.

О том, что Царев не имеет никаких оснований для своих претензий к ЖЭКу? И такая тема в этом сюжете присутствует.

О том, как безобразно работают ЖЭКи и всегда стремятся свалить вину на жильцов? Есть такая тема.

О том, что суды решают в нашей стране большинство конфликтов между гражданами и государством в пользу государства? Тоже есть.

О том, что ни депутаты, ни президент не встали на защиту интересов рядового гражданина? И это тоже есть.

О том, что, пройдя все возможные инстанции, Царев не нашел правды в родном отечестве? Такая тема подчеркнута даже трижды (перебор).

О том, что Европейский суд по правам человека готов ухватиться за любую мелочь, лишь бы укусить за бок Россию? Даже такая мысль прослеживается в сюжете.

И, наконец, о том, что каждый гражданин России имеет право, если он прошел все судебные инстанции, обратиться за защитой своих прав в Страсбург.

О чем же свидетельствует перечисленное многотемье?

*О ложности современной концепции информационного вещания телевидения, о ложности доктрины, согласно которой журналист якобы должен дать объективную информацию,*



дать слово обеим конфликтующим сторонам, а зритель, де, сам разберется, кто прав, а кто виноват. Добросовестный корреспондент информационного агентства «Трио» действовала точно в соответствии с этой ложной концепцией. А зрители оказались заложниками названной доктрины, так и не сумев понять, что же им хотела рассказать симпатичная журналистка. Из зрителей сделали дураков, дали позабавиться мыслью, что у какого-то пенсионера из Ярославля в Европе приняли жалобу на российское правосудие и только.

Перед читателем — яркий пример того, как с помощью информации можно дезинформировать зрителя. Объясняю, как это получилось.

Текст первого и второго кадров — полная тавтология, повторение одного и того же. Констатация факта. Никакой ясности.

В третьем кадре пенсионер стоит в своей вполне приличной сухой ванной комнате и размахивает руками. В четвертом угол потолка, в котором с большим трудом можно различить маленькие пятна. За кадром автор дает информацию, что в этой квартире пять лет постоянно текут водопроводные трубы, и пенсионер пережил 35 потопов. Во тут-то все и начинается.

Здесь журналист допускает сразу две оплошности: во-первых, текут не водопроводные, а канализационные трубы. Это подтверждает пятый кадр, в котором мы видим приготовленный на случай беды инструмент для прокачки канализации. Обычно водопроводные трубы не подтекают, а если их прорывает, то под напором вода заливают все этажи сверху до низу, и тогда не один человек, а жильцы всех этажей встают на дыбы.

Не вникла в суть дела, не разобралась журналистка.

Изображение третьего и четвертого кадров не убедили зрителей в том, что квартиру Царева действительно заливают фекальные стоки. Она слишком чистенько выглядит. Может быть он ее уже отремонтировал после последнего потопа, но об этом следовало сказать. В изобразительном материале нет убедительных доказательств претензий Царева. А потому в последующем развитии сюжета все его жалобы начинают вызывать сомнения. Возникает подозрение, что он всего лишь профессиональный жалобщик, а не правдоискатель.



Комментарий к пятому кадру повторяет мысль, изложенную во вводке. А потому в нем отсутствует информация.

Шестой кадр — синхрон Царева. Он произносит великолепный текст о том, что ему не нужно, чтобы у него было хуже, чем у других, что он — человек с достоинством, а тех чиновников, у которых нет собственного достоинства, нужно гнать. Думаю, что эту мысль разделяет подавляющее большинство граждан России. Его слова поэтому вызывают к нему симпатию.

Но с точки зрения драматургии и монтажа, этот кадр стоит не на месте. Автор не использовал его потенциальный заряд.

Седьмой кадр снят не точно. Его нужно было снимать крупнее, чтобы в центре композиции стоял корешок книжки с надписью «Канализационные системы» или что-то похожее, подтверждающее высокую техническую подготовку пенсионера.

Восьмой кадр в образовавшемся контексте выглядит дежурным и служит только для того, чтобы журналистка успела сказать, что Царев — инженер-строитель, «а потому без труда определил причину утечек: неправильная установка труб при строительстве». А это — как раз, комментарий к следующему кадру, к чертежу-схеме прокладки труб в доме.

Но девятый кадр снят так, что никакой специалист не может понять, что на нем изображено. А схемы прокладки канализационных труб настолько просты, что даже непосвященному при малейшем намеке все было бы понятно. Но ни журналистка, ни оператор не вникли в суть схемы. А надо бы. Зрители должны были узнать правду: действительно ли допущена ошибка при строительстве.

Уже на этом куске сюжета складывается впечатление, что сначала, не глядя на экран, был написан текст, а потом под него кое-как подгоняли иллюстрации. В этом и корень зла.

Комментарий восьмого кадра относится не к схеме, а либо ко входу в ЖЭК, либо к сидящей за столом даме, работнице ЖЭКа, на который он подал в суд. Тогда становится понятно, кто и с кем конфликтует.

Десятый кадр снят совершенно бездумно. Зрителю дано право лишь отдаленно предположить, что на экране вход именно в тот ЖЭК, на который жалуется пенсионер.

И журналист, и оператор просто обязаны были назвать или



показать в кадре и номер ЖЭКа, и фамилию директора или главного инженера этого ЖЭКа. В этом проявилось неуважение к давшим согласие сниматься работникам-коммунальщикам.

Текст десятого кадра гласит, что дирекция единого заказчика выплатила компенсацию жильцу в размере 100 рублей. Если это — итог судебного разбирательства, то, следовательно, суд признал правоту претензий пенсионера. Да, сумма компенсации смехотворная. А, может быть, сам директор ДЕЗа сунул жалобщику сотню, чтобы он заткнулся? Ответ на этот принципиальный вопрос дал бы зрителям возможность понять, кто прав в этом конфликте, кого осуждать и кому сочувствовать. Но ответа нет.

В одиннадцатом кадре мы видим работницу ЖЭКа за столом, а в тексте говорится, что Царев ведет дневник аварий. В огороде — бузина, а в Киеве — дядька.

Двенадцатый кадр показывает нам журнал ЖЭКа с записью: «был сантехник». Журналистка комментирует, что коммунальщики не признают претензий жильца. Здесь сопоставление изображения и текста говорит нам, что жэковцы откликаются на каждый вызов жалобщика, но все они оказываются ложными.

В тринадцатом кадре работница ЖЭКа синхронно подтверждает эту мысль и предъявляет акты проверки с выводом: «необоснованно». Если претензии пустые, то почему Цареву выплачена компенсация? Полная неувязка фактов.

С 14-го по 17-й кадры рассказывают нам, что Царев обращался даже к президенту и депутатам Госдумы, но получил отписки. Этот кусок сюжета для непосвященного зрителя поведствует о том, что и президент России, и депутаты Госдумы отмахнулись от «бедного» пенсионера, как от назойливой мухи, что высочайшие избранники — плохие люди.

Для грамотного зрителя этот же фрагмент сюжета говорит совсем о другом. О том, что Царев некомпетентен в юридических вопросах. Его проблема — предмет только судебного разбирательства. Ни президент, ни Госдума и ее депутаты на самом деле не в праве разбираться в этих вопросах. Те же четыре кадра с текстом дискредитируют пенсионера в глазах грамотных зрителей.

А по большому счету, данный кусок не имеет прямого от-



ношения к теме сюжета. Для обращения в Европейский суд достаточно прохождения всех судебных инстанций России. Ответы президента и Думы совсем не нужны.

Что мы узнаем из последующих кадров?

В Верховный суд России Царев обращался, есть штамп на письме с Ответом. Есть мнение пенсионера: «российские не могут, пусть тогда европейские»... А далее идет полный повтор текста, что «Европейский суд принял»... В который раз! Правда, появляется подтверждение: конверт с эмблемой Европейского суда. Из разряда «новое» сообщается только статья, по которой будет рассматриваться дело, срок рассмотрения, возможность оплаты судом дороги до Страсбурга и уверенность пенсионера в победе, потому что, по его словам, доказательства неопровержимые.

Но это только *слова* Царева. Зрители никаких подтверждений не получено. Остался открытым вопрос о личности пенсионера: пустомеля-жалобщик или пострадавший правдоискатель?

В итоге зрителям приходится довольствоваться только любопытным моментом, что Европейский суд принял жалобу рядового российского пенсионера. Две с половиною минуты зрителю морочили голову на тему: кто — прав, кто -виноват, чтобы так и не ответить на большой вопрос миллионов: на чьей стороне правда. Ожидания зрителей оказались обманутыми из-за ложной доктрины информационного телевидения. Говоря словами С. Эйзенштейна, зрителей «обворовали на полную» информации. На языке же теории информации это называется ввести в заблуждение с помощью информации.

Критика — это хорошо! Критиковать все умеют. А как сделать этот же сюжет в соответствии с требованиями восприятия и драматургии?

Информации, которая дана в сюжете, недостаточно, чтобы выстроить модель. Поэтому вам предлагается *модель-версия*.

Сначала выберем главное, тему сюжета: *что заставило российского пенсионера обратиться в Европейский суд по правам человека?* Под этим углом зрения мы и начнем монтировать сюжет. Такой вопрос сразу вызовет повышенный интерес.



Мы выкинем все повторяющееся и лишнее, но постараемся максимально использовать материал журналистки, привнеся некоторые уточнения. Нумерация кадров взята из первой записи.

**1. На экране ведущий. Ср. пл.**

Текст: *Еще новости из регионов.*

*Жалоба ярославского пенсионера в Европейский суд по правам человека. Из Ярославля — репортаж Ольги Башиловой.*

**2. Ср. пл. О. Башилова с микрофоном на фоне набережной Волги.**

Говорит О. Башилова:

*Рядовой российский пенсионер Владимир Царев вынужден был обратиться в Европейский суд, чтобы защитить свои права, не найдя правды в родном отечестве.*

**3. Ср. пл. Пенсионер в ванной комнате у стояков труб, что-то говорит.**

Голос журналистки:

*Пять лет назад Владимир Аркадьевич получил новую квартиру. И уже пять лет одна за другой появляются протечки на потолке его ванной.*

**4. Кр. пл. Угол потолка квартиры с легкой протечкой и с уходящими вверх трубами.**

Голос журналистки: *Только что сделал ремонт, и опять появляются пятна.*

**5. Кр. пл. Вантус для прочистки канализационных труб.**

Голос журналистки: *Начинается 35-й потоп.*

**11. Ср. пл. Снято сверху: женщина сидит за письменным столом. Перед ней множество бумаг и папок.**

Голос журналистки: *Он с самого начала обратился в ЖЭК с требованием устранить неполадки. Но не тут-то было.*

**12. Кр. пл. В журнале запись: «Был сантехник».**

Голос журналистки: *Там посчитали жалобу необоснованной.*

**13. Ср. пл. Женщина, работник ЖЭКа. Синхрон.**

Женщина: *...необоснованной. Это указано во всех актах ему, ...выдается. Вот видите: жалобу гражданина Царева признать необоснованной.*

**6. Ср. пл. Говорит Царев. Синхрон.**

Приходят чиновники с убеждением: *у тебя еще не хуже,*



чем у других. Мне это совсем не надо, чтобы у меня было хуже, чем у других.

**7. Ср. пл. Книги на полках по вопросам строительства. В центре корешок с надписью: «Водопровод и канализация». (Кадр снят иначе).**

Голос журналистки:

*Царев по профессии — инженер-строитель,...*

**8. Ср. пл. Царев на диване перебирает документы.**

Голос журналистки:

*...поэтому без труда определил причину утечек: неправильная установка труб еще при строительстве...*

**9. Кр. пл. Чертеж-схема Царева. Карандаш показывает, где текут трубы. (Кадр снят иначе.)**

Голос журналистки:

*...дома. Специалист сразу понимает, где допущена ошибка.*

**6. Ср. пл. Говорит Царев. Синхрон. (Вторая половина кадра.)**

*Если я гражданин Российской Федерации... с достоинством. Если они без достоинства, значит им не место в аппарате чиновников.*

**10. Кр.-Общ. пл. ЖЭК № 16. Отъезд. Из дверей ЖЭКа выходит какой-то человек. (Кадр снят иначе.)**

Голос журналистки:

*Он подал на коммунальщиков в суд и выиграл его. Дирекция единого заказчика выплатила жильцу моральный ущерб в размере 100 рублей. Но сточные воды по-прежнему капаят у него с потолка.*

**14. Ср. пл. Царев с чертежами и схемами что-то говорит.**

Голос журналистки:

*Тогда он подал кассацию в Верховный суд России, потому что областной не обязал коммунальщиков устранить конструктивную ошибку.*

**18. Деталь. На конверте штамп: «Верховный суд России».**

Голос журналистки: *Но Верховный суд оставил дело без рассмотрения.*

**19. Ср. пл. Царев продолжает говорить в кадре. Вот это система российского правосудия. Раз не могут российские, пусть тогда европейские занимаются нашими проблемами.**



**21. Деталь. Фрагмент письма на русском языке: «Ваша жалоба будет рассмотрена...»**

Голос журналистки: *Статья, по которой будет рассматриваться иск: «Право на справедливое судебное разбирательство».*

**20. Общ. пл. Царев стоит и показывает журналистке какие-то документы.**

Голос журналистки: *Слушания назначены на апрель. В случае необходимости...*

**22. Деталь. Угол письма с эмблемой Европейского суда.**

Голос журналистки продолжает: *...европейцы оплатят ему дорогу в Страсбург.*

**23. Ср. пл. Царев говорит, сидя на диване. Синхрон.**

Царев: *Я думаю, я этот суд выиграю. Потому что доказательства неопровержимые.*

**28. Общ. Окно панельного дома.**

Голос журналистки: *Агентство «Трио», Ярославль...*

**29. Общ. Пл. Двор. На переднем плане мужчина играет с девочкой на снежном сугробе.**

Голос журналистки: *...специально для ТВС.*

Проанализируем то, что получилось.

Сюжет перемонтирован. Изменился порядок кадров, порядок изложения мысли, частично изменен комментарий. Сюжет стал на треть короче из-за того, что вырезаны куски изображения и текста, не имеющие прямого отношения к теме, а также все назойливые повторы.

Но главное — новый принцип построения сюжета, новая драматургия. После укороченной вводки, которая дает только начало интриги и адрес, начинается сам сюжет. Он открывается вопросом, завязывающим интригу, вызывающим интерес к дальнейшему рассказу: как случилось, что пенсионер за поиском правды полез в Европу?

Дальше рассказывается история по принципу: аргумент — контраргумент, ход одной стороны конфликта чередуется с ходом другой стороны конфликта, как в шахматах. Показывается борьба двух противоположно направленных сил, двух мнений. Борьба — всегда предмет повышенного интереса зри-



телей. А на такую животрепещущую тему для нашей страны тему — тем более.

В предложенной модели-версии сюжета сделана попытка не просто сообщить зрителям мнение двух сторон, а в какой-то степени докопаться до истины, попытаться приблизиться к ней, насколько это было возможно в данной истории. Но категорически отсутствует подход: мы раздадим «всем сестрам по серьгам», а вы, зрители, разбирайтесь сами, гадайте на кофейной гуще. Здесь присутствует четкая позиция автора: «Я ищу суть конфликта, оперирую фактам, и, если факты говорят в пользу одной из сторон, пусть так и будет». В результате журналистского расследования должно быть ясно, кто прав и кто виноват. В содержании предложенного варианта сюжета нет ложного и демонстративного подчеркивания показной объективности. Автор не погрешил против истины, не спрятал ее под нагромождением разнокалиберных фактов, не замазал ее, а это — главное.

Оператору на съемках при таком подходе пришлось, как и журналисту, разбираться в сути дела, чтобы донести до зрителя в пластике смысл каждого кадра. Не просто снять дежурный «общий план» входа в ЖЭК, а начать кадр с крупного плана вывески, где виден номер и название учреждения (ЖЭКа), и лишь с отъездом на общий план показать аккуратный и ухоженный подъезд.

Не тупо снять *какую-то* схему Царева, а, разобравшись, снять объяснение этой схемы инженером так, чтобы всем стало понятно, где причина протечек. Сначала понять самому, а потом раскрыть свое понимание через действие в кадре. Оператор — полноценный соавтор создания маленького произведения, а не безмозглый исполнитель любых прихотей журналиста.

Подведем итог.

Публицистика — публичное обсуждение насущных социальных проблем. Информационные передачи — один из жанров публицистики, один из рычагов управления сознанием общества. Отсюда проистекает огромная ответственность перед теми людьми, к которым вы обращаете свои сообщения.

1. Субъективность — неотрезаемая часть человека. Не пытайтесь быть демонстративно объективными, старайтесь быть



честными. Ваша совесть должна во всех случаях остаться чистой (даже если на вас «давит» начальство).

2. Информация и новости совсем не одно и то же. Сообщение или сюжет может содержать информацию о событиях, которые произошли не сегодня и не вчера, а много времени назад, но имеют отношение к развитию современной жизни, способны вызвать интерес в данный момент.

3. Человек всегда стремится узнать что-то новое для своей безопасности или самосовершенствования. Чтобы поддержать в нем интерес к сообщению в коротком сюжете, может быть применена урезанная ломоносовская формула: 2-3-4. Это означает, что каждый следующий кусок в сюжете должен нести что-то новое, неожиданное и более интересное, чем предыдущий.

4. Зритель, наделенный всеми человеческими слабостями, стремится не только узнать что-то новое, но еще узнать мнение компетентного человека или очевидца, способного анализировать событие.

5. Нельзя излагать набор фактов. Нужно раскрывать логику события, его причины. Следствия без причины не бывает. Показ следствия без объяснения причины — дезинформация зрителя, завуалированный обман.

6. Оператор — не инструмент журналиста, а полноценный соавтор. Нельзя послать оператора на съемку, напутствуя словами: «Сними мне школу на три минуты». Журналист должен сам присутствовать на съемке во всех случаях, даже когда рядом свистят пули.

7. Журналисту и оператору необходимо уметь раскрывать содержание не текстом, но с помощью сочетания в кадре образов и текста, не повторяющего содержание изображения.

8. Изучив материал, четко определите тему сюжета и дайте ему название. Тогда у вас сформируется точка зрения на то, что именно нужно снимать, что увидеть в кадре, как раскрыть смысл события или явления.

Новости — это не сухая и безжизненная информация, а волнующий рассказ о событиях и проблемах в жизни людей.



## Драматургия документального фильма и передачи. Повествовательные формы

Кино начиналось с документалистики. Еще Л. Люмьер показал всему миру, что документальные ленты способны производить волнующее и неизгладимое впечатление на зрителей. Очень часто они бывают куда более глубокими и умными, чем те, которым насильственно присваивают эпитет «художественные».

Было время (60–70 годы XX века), когда стояли очереди в кинотеатры, чтобы посмотреть новый интересный документальный или научно-популярный фильм. Документальное кино может быть столь же увлекательным, интересным, захватывающим, как игровое.

Проблема выбора между игровым и документальным кино — что смотреть, что предпочесть — для зрителей состоит не в том, что в одном снимаются звезды и кого-то изображают, а в другом — обычные люди и никого не изображают. Она скрывается в другой плоскости тайны человеческой психики. Люди образованные и интеллектуально подготовленные имеют более глубокие и широкие интересы, более взыскательный вкус и большую потребность осмысливать происходящие вокруг события. На пригорке интеллектуальной развитости происходит разделение людей на две группы. Людей с обыденными невысокими духовными потребностями, которых устраивает развлечение даже на уровне пошлости, и людей, которых пошлость раздражает, которым нужны беседа и информация при условии уважения их интеллектуального багажа. Но, конечно, существует и группа зрителей, готовых смотреть и то, и другое. Так что, потенциальная аудитория документалистики достаточно велика и обширна.

Задача творцов сводится в данном случае к тому, чтобы драматургическая организация материала, построение рассказа на экране вовлекало, втягивало зрителей в познание реальных, конкретных жизненных событий и явлений. Задачу можно даже сформулировать иначе: чтобы драматургия в документалистике не проигрывала соревнование драматургии игровых жанров,



чтобы она в равной степени заставляла зрителей переживать и сопереживать реальным героям. Это сложно в двойне, ибо нет ярко выраженной интриги, острого сюжетного хода, захватывающего действия. И сам собой возникает вопрос: а в чем же, собственно, тогда состоит суть такого рода драматургии?

Для четкости и точности понимания предмета разговора сразу отсечем то, что находится за его пределами. Документальный детектив, журналистское расследование, проблемный фильм, документальная жизненная драма и трагедия, — все это предмет другого рассмотрения. Перечисленные документальные формы драматургии имеют аналоги в игровом кино, а потому их схемы проще и убедительней разбирать вместе, может быть, даже сравнивая друг с другом. Но это — отдельная тема.

Что же представляет собой повествовательная форма драматургии, что лежит в ее основах?

Лучше предупредить сразу, что в чистом, дистиллированном виде жары и формы художественного творчества почти не встречаются. Во многих случаях не удастся провести границу между тем или иным жанром. Очень часто те или иные отдельные приемы драматургии могут быть включены в драматургический строй произведений, казалось бы, несовместимых жанров. Но, как правило, умелое использование приема, повышающего интерес внутри рассказа, не меняет общий характер и метод изложения мыслей автора в целом.

*Повествование.* Под сложившимся за два последних столетия значением этого термина подразумевается *неспециальный подробный рассказ о событиях, излагаемых последовательно, в хронологическом порядке*. Литературоведы приводят в качестве примеров повествовательных произведений «Степь» А. Чехова и «Пошехонскую старину» М. Салтыкова-Щедрина. В них нет сногшибательных поворотов и шокирующих неожиданностей. Но тем интересней становится поиск ответа на вопрос: какими же приемами и средствами поддерживать интерес зрителей.

Повествовательное произведение на экране — это короткое произведение. Его длительность *не может превышать*



**20–30 минут.** Максимум — **50.** Литературное произведение, написанное в такой форме, может иметь неограниченные размеры. Экранное зритель не сможет смотреть дольше. Интерес угаснет от однообразия формы подачи информации, потому что это — «принудительная» схема общения автора с адресатом без права отложить просмотр или замедлить его.

Какие же жанры можно отнести в разряд потенциально повествовательных?

Очерк, портрет человека, хронику события, интервью, фильм-путешествие, репортаж, просветительский фильм о научных изысканиях, биографическое произведение, хронику спортивного соревнования и. т. д. И сразу следует оговориться: в любом из перечисленных жанров могут быть использованы и остро драматические приемы. Что называется, — не запрещено. Но тогда они будут носить не повествовательную форму.

Внутри рассказа могут быть раскрыты небольшие проблемы, вопросы, интриги, не нарушающие общего хода последовательного рассказа. Могут быть отступления, воспоминания, мечты.

Было время, когда велись настойчивые споры о том, чем фильм отличается от передачи. Закончились они мирным решением: фильм снимается на киноплёнку, а передача — на видео. Эта нелепость давно канула в лету. И теперь каждый называет свою работу, как ему больше нравится, как Бог на душу положит.

На самом деле определить, где кончаются документальные передачи и начинаются документальные фильмы, довольно сложно. Приемы, методы работы и принципы драматургии у них одни. Существуют такие мало понятные способы отличить одно от другого: «если труба пониже, а дым поуже — это передача, а если труба повыше — то фильм».

Говорят, что есть еще один способ угадать, что есть что: если стендапов в произведении больше половины, то передача и соответственно... «Стендап» (*standup*) в переводе с английского означает «встать». А в переводе с языка телевизионщиков — продемонстрировать себя перед камерой — вместо того, чтобы показывать само событие. Если в материале журналист постоянно присутствует сам и бубнит без перерыва, как драный барабан, с целью во что бы то ни стало заполнить плёнку и неважно какими словами, то



такое произведение трудно назвать фильмом. То есть можно, не ошибаясь, сказать, что ток-шоу (*talk-show*) — «разговор-показ» — точно не фильм.

Вооружившись некоторыми понятиями и представлениями, можно двинуться дальше.

При создании повествовательных по форме экранных произведений авторы пользуются определенным набором принципов. Перед каждым из создателей стоят те же самые два главных вопроса: что и как?

### **1. Выбор темы**

Опять выбор, отбор, отсечение лишних фактов и малозначимой информации. От этого никуда не уйдешь. Если взять тему о том, как певица Пупкина разошлась со своим мужем Коленкиным, то, независимо от количества показанных семейных скандалов, такая тема уважающим себя зрителям не покажется интересной. Они просто нажмут на кнопку другого канала.

Если этот же материал использовать для рассказа, как изощренный женский ум находит способы обвинить мужа в несовершенных грехах, чтобы получить повод для развода и обелить себя в глазах окружающих, то количество зрителей заметно возрастет.

Если еще дальше усложнить тему и повести речь о нравственности и человеческой непорядочности, приводящей к тяжелым драмам в жизни детей, то такой подход и взгляд на семейные события может еще больше раздвинуть границы зрительской аудитории.

Выбор темы — это выбор угла зрения на события, выбор критериев отбора информации, выбор теста, по которому определяется, что нужно и что не нужно снимать, что искать и фиксировать на пленку режиссеру и оператору в этих событиях, в чем и где проявляется именно избранный авторами аспект рассказа.

### **2. Идея**

Вопрос *что* существует в паре: тема и идея. Идея, мысль, которую автор хочет донести до зрителей своим произведением, не менее важная половина вопроса «что»: *что хочет сказать режиссер своим зрителям.*



Идея — это путеводная звезда автора и режиссера в бездне возможных вариантов съемки, это — миноискатель, который точно определяет, где скрываются наиболее выразительные и яркие образы, это — указующий перст, который говорит: снимай это, и тогда тебя поймут.

Нет более уничтожающей оценки вашей работы, когда говорят: «а что, собственно, хотел сказать режиссер? Мы не поняли».

В примере с певицей Пупкиной в последнем варианте темы идея могла бы звучать так: «Человеческая непорядочность всегда способна уродовать судьбы людей. Но особенно она страшна, когда она ломает судьбы детей». Это относится и к отношениям в семье, и к отношениям в школе.

Гипотетический пример позволил показать, как банальная тема с помощью неординарной мысли может трансформироваться и воплотиться в полноценном произведении.

К. Станиславский говорил всегда, что идея должна быть *действенной*: «Я хочу сказать, что...». Желание сказать — и есть то побудительное начало, которое взводит пружину творчества, греет душу автора, ведет его по тернистому пути.

### **3. Название**

Имя может очень многое сказать о человеке. Название произведения — это его имя. Оно обязательно должно не только характеризовать фильм или передачу, но еще привлекать интерес зрителя. Об этом уже шел разговор при разборе драматургии сюжета. Оно может быть интригующим, абсурдным или нежно-лирическим. Но, главное, оно должно быть ориентировано на интересы определенной группы зрителей.

### **4. Деление на сцены**

В науке существует такое понятие, как дискретность, прерывистость. Человеку от природы дана возможность воспринимать и думать только дискретно, прерывисто, т.е. по кускам. Воспринял один какой-то компонент, и требуется пауза, чтобы усвоить, обдумать. Уложились в сознании первая порция информации, восприятие готово к приему следующей и т.д. Мы даже пищу принимаем кусками, разжевываем ее, и только потом она отправляется дальше. И воду пьем глотками, и дышим прерывисто. В этом — наша природа. Мы не в состоянии, как удавы, проглотить сразу целого зайца.



Точно так же должно строиться и любое произведение, размером больше одной–двух минут.

Умение организовывать, составлять сцену — обязательное требование к профессионалу. А каждая сцена внутри себя имеет начало, середину и, если это не последняя сцена произведения, то не совсем завершённый конец. В нем должен содержаться посыл, новый вопрос, «крючок», вытягивающий продолжение рассказа и вызывающий развитие интереса.

### *5. Расположение сцен, кусков содержания*

Полноценное произведение обычно представляет собой цепочку сцен, связанных друг с другом и развивающих основную мысль автора.

Формула М. Ломоносова вам уже известна. Она полностью применима в повествовательных произведениях.

Каков же механизм возбуждения и поддержания интереса зрителей в процессе восприятия?

Внутри такого механизма заложена потребность человека в получении новых сведений, пополнении знаний, расширении своих возможностей.

Если мы сказали «А», а потом говорим «Б», то чем отличается одно от другого, с точки зрения требований драматургии?

Допустим, мы сняли сцену о педагоге, ученики которого получили больше всех медалей в области и все поступили в вузы. В конце сцены в тексте сообщаем: «Было бы несправедливо рассказать только об одной стороне жизни учителя Ивана Иванова». С этими словами закончится сцена «А». Сцена «Б» начнется с кадров садового участка учителя. Он через бинокляр рассматривает что-то внутри большого цветка, копается там пинцетом. В конце сцены мы узнаем, что он получил золотую медаль в Голландии за новый сорт лилий собственной селекции.

Вторая сцена принесла нам большую неожиданность: кто бы мог подумать, что учитель математики и физики еще и страстный цветовод! Она открыла нам нечто новое в этом замечательном человеке. А фраза, сказанная в конце первой сцены, послужила «крючком» для втягивания интереса зрителей во вторую сцену.

Но еще одно очень важное обстоятельство. Сопоставление смыслов этих двух сцен породило новый смысл: о цельности



натуры этого прекрасного человека, о том, что он все делает необычайно добросовестно и тщательно: и учит школьников, и выращивает цветы. На этом примере отчетливо выявлена драматургическая роль монтажа.

Возьмем другой пример, принципиально иного характера.

Бабуля-пенсионерка, чтобы помочь соседке, согласилась бесплатно водить в школу и встречать из школы ее сына-первоклассника. Она делает это каждый день. Ее спросили: хватает ли ей пенсии и почему она бесплатно взялась помогать? Она ответила: «Пенсии, конечно, не хватает, но мать работает и сама еле концы с концами сводит. А мальчишку растить нужно».

Чтобы закинуть «крючок» в следующую сцену, за кадром на конце первой можно произнести фразу: «Если человеку от природы дарована сострадающая душа, то она трудится, не спрашивая благодарности».

Бабуля кормит и держит дома еще двух выброшенных кем-то собак.

— Сытой нашу жизнь не назовешь. Но если у кого-то нет совести, это не значит, что ее не должно быть у всех, — говорит она. И мы видим на экране, как старушка ведет за руку мальчишку с рюкзачком, а рядом, виляя хвостами, бегут две собаки.

Мало того, что старушка бесплатно помогает соседке, когда ей самой пенсии не хватает, она еще решила поделиться своим скудным достатком с обиженными людьми животными. Посмотрит две такие сцены зритель, и у него невольно возникнут мысли о великой силе человеколюбия, о щедрой и бескорыстной русской душе, о доброте — исконной национальной черте.

Каждая следующая сцена должна обязательно нести достаточно много нового и в какой-то мере неожиданного. Только в этом случае зритель будет получать необходимое количество информации, поддерживающей его интерес. Чем неожиданней следующая сцена по отношению к предыдущей, тем большее количество информации она содержит, тем интересней она для зрителей.

### **6. Личность героя**

Многие режиссеры считают, что выбор личности героя — определяющее и главное дело в документалистике, что если нет такого героя, который чертами своего характера вызовет интерес зрителей, не стоит городить огород и начинать снимать кино.



И в их позиции присутствует огромная доля истины. Для документалистики — это важнейшее качество произведения, как и для игрового кино. Вспомните артиста А. Баталова. Что бы он ни делал на экране, во всем сквозит чарующее обаяние этого человека. Он приковывает к себе внимание, вызывает глубокую симпатию, располагает к себе зрителей.

В 1964 году вышел на экраны короткометражный фильм «Катюша» В. Лисаковича. Героиня фильма — медицинская сестра, прошедшая Великую Отечественную войну. В фильме есть сцены, когда она, сидя в просмотровом зале, с подлинной искренностью и непосредственностью комментирует кадры киноматериала, в котором она снята сама. Она невольно вызывает восторг зрителей своей жизнерадостностью и юмором. Страшная война не сломала, не победила ее жизнеутверждающий и веселый характер. Картина имела заслуженный и шумный успех, завоевала главный приз на фестивале в Лейпциге.

Но обратите внимание: учитель, который вел урок по математике, и учитель, селекционирующий лилии, и бабуля, приютившая бездомных собак — все они — незаурядные личности, в чем-то уникальные, наделенные особыми и ярко выраженными чертами характера.

Возможно, у кого-то уже возник вопрос: а какое отношение имеют качества личности героя к драматургии, к последовательности и приемам рассказа на экране? Закономерный вопрос!

К сведению телевизионщиков: содержанием на экране является не только текст. Главным по объему информации является изображение, поступки героя, действия персонажей и, что очень важно, проявление черт характера. Не устный рассказ об этих чертах на нейтральных кадрах, а непосредственное действие, приводящее зрителя к пониманию героя. Проявления личности — существенная часть содержания. От того, как мы расставим эти проявления — в каком порядке, в какой последовательности — зависит эмоциональное воздействие содержания и понимание мыслей автора зрителями.

Выбор личности героя — выбор существенной части содержания.

### **7. Конфликт**

Конфликтами пронизана вся наша жизнь. Мы постоянно



вынуждены решать проблемы и преодолевать конфликты. Большие, маленькие, средние, на государственном и на семейном уровне, в быту и на работе. Конфликт – неизбежный спутник жизни.

Конфликт, если вы помните, – главный возбудитель интереса зрителей к произведению. Он выявляет противостоящие друг другу силы, стороны или личности. Он подразумевает возникновение и продолжение борьбы. А зритель сочувствует той или иной стороне. Ему интересно узнать, кто выйдет победителем, кто одолеет препятствия.

На первый взгляд может показаться, что в повествовательных формах конфликт отсутствует. Но именно эта ошибка прямой дорогой ведет авторов к скуке на экране. Бесконфликтных ситуаций не бывает. А если в событии, о котором вы собираетесь рассказать, вы не нашли конфликта, то не стоит создавать такое произведение.

Вернемся к примеру с учителем и задачей про бассейн и две трубы. Никакого внешнего конфликта там нет. Школьники не устраивали дебош, который нужно было бы усмирять. Они не отказывались учиться, и не нужно было преодолевать их нежелание получать знания. В чем же тогда конфликт?

А конфликт был! Сможет ли учитель превратить скучную задачу в увлекательное занятие для ребят или нет? И все действия и слова учителя были направлены на то, чтобы преодолеть скуку. Он *боролся* со скукой. Раскрыть эту борьбу на экране — главная задача для режиссера и оператора.

Казалось бы, где искать конфликт в сюжете про учителя-цветовода? А даже там он есть! Поставьте вопрос: как учитель провинциальной районной школы сумел вырастить столько медалистов? И у вас в фильме появляется конфликт. Он скрывается в столкновении загадочного факта с отсутствием объективных причин, условий для рождения такого факта. Мы вынуждены начать расследование, поиск ответа на вопрос, раскрутить маленький детектив. Зритель и сам пытается найти ответ. Он мысленно строит варианты. Начинается борьба за поиск ответа. Но именно в этом состоит попытка разрешить конфликт.

В нашем гипотетическом фильме про бабулю конфликт много сложнее. Он состоит в противостоянии нищеты и совести.



Его можно выразить исконно русским вопросом: что делать? Что делать героине? Требовать денег с бедной соседки за помощь в воспитании сына? Отказаться ей помогать без оплаты? Поступать так же, как это сделали другие, выбросившие своих собак на улицу? Или жить по совести? Конфликты, в которых участвует совесть — сложнейшие внутренние столкновения различных сторон личности человека.

Бабуля перед выбором: отсидеться в квартире и ничего не делать или помочь другим в ущерб себе, но приобрести радость от сотворенного добра?

Ее выбор вы знаете. На конфликтности ситуации держится и развивается интерес аудитории к происходящим событиям. Мало ей было соседского сына, она еще и собак приютила.

Но, допустим, в вашей теме нет социального конфликта. Нет такой борьбы, когда люди портят друг другу лицо. А есть внешне спокойный рассказ о работе ученого, о его науке. В чем тогда искать конфликт и борьбу?

В общем случае такой вариант выглядит как конфликт незнания со знанием, как *борьба знания с незнанием*. При таком понимании конфликта и борьбы принципиально важно определить социальную группу, на которую рассчитано ваше произведение, уровень ее знаний, а следовательно, интересов и потребностей в информации. Тогда вам удастся удерживать интерес зрителей к рассказу. Необходимо только понимать, что каждая следующая сцена должна содержать в себе то новое знание, которое в какой-то степени будет неожиданным для выделенной вами аудитории, будет для нее своего рода откровением. Позже мы рассмотрим такой пример.

Конфликт в повествовательном произведении, конечно, представляет собой не ту мощную пружину игрового фильма, которая раскручивает его сюжет, а скорее, небольшую пружинку. Но и такая пружинка должна быть предварительно сжата, чтобы распрямиться по мере развития мысли. Иногда такую пружинку можно упаковать всего лишь в одной из сцен. И в этом случае она даст толчок к пробуждению дальнейшего интереса зрителей.

Ищите и выявляйте противоположные силы, противостоящие друг другу начала, чтобы через этот скрытый или явный конфликт раскрыть черты характера героя, качества его личности.



## 8. Сопереживание

Здесь приходится напомнить одну из главных истин экрана.

Что бы ни показали нам в кино или по телевизору, мы все воспринимаем как происходящее сейчас, сию минуту. И фильмы Ч. Чаплина, и хронику коронации Николая II, и записанную на пленку передачу «Поле чудес». Стоит внимательно всмотреться в действие на экране, вникнуть в него, как мы тут же оказываемся соучастниками события. Мы забываем, что это было вчера, и переживаем как происходящее на наших глазах. Таков феномен живого движущегося в реальном течении времени изображения. Не даром А. Тарковский называл кино «запечатленным временем».

Этот феномен родился на первом сеансе Л. Люмьера и не подает никаких признаков старения. Поэтому немислимые потуги и затраты на то, чтобы показать событие именно в тот момент, когда оно происходит, в режиме с неверным названием «он лайн» (on line – англ.), в 95 случаях из 100 не стоят и гроша.

Искусство — всегда отбор, выбор. В прямом эфире выбор всегда сведен к минимуму. Отсюда перед вами другой выбор, чего вы хотите добиться: произвести на зрителя впечатление своей могучей техникой и технологией, похвастаться, показать, что вы не хуже других работаете в струе моды, или произвести впечатление добротным содержанием своей работы.

Косноязычный, запинаящийся и внешне несимпатичный журналист в прямом эфире никогда не вызовет сочувствия и сопереживания, будь он семи пядей во лбу. Таков суровый приговор экрана. Сочувствие и сопереживание способны вызывать только герои и персонажи ваших экранных повестей, а не журналисты, которые о них рассказывают. Чем меньше присутствие журналиста в кадре, тем больше оснований надеяться, что зрители проникнутся сочувствием к герою. Лучший вариант для фильма, когда там вообще нет говорящей головы, а есть только реальные герои.

Все свершающиеся на планете события – результат деятельности человека, если не считать природных явлений. И принятый государственный закон отражается на жизни людей, и новое научное открытие ведет к переменам. Каждый человек испытывает на себе давление со стороны государства, общества,



соседей, начальства и даже семьи. А в этих условиях неизбежно возникают конфликты. Людям приходится постоянно преодолевать разные препятствия, вступать в борьбу, добиваться своих целей. Человек в центре всех событий, о нем и для него создается произведение.

В любом экранном рассказе, о новом ли токарном станке, или о проблеме экономики, лучше вести изложение через человека, через его радости и беды, показывая его в работе и в общении. Когда мы видим незаурядного человека, следим за его поступками и действиями, мы невольно сравниваем себя с ним, ставим себя на его место, совершая, тем самым, определенную мысленную работу, которая втягивает нас в экранные события. Уверю вас, что вы мысленно где-то сбоку сидели в классе, когда учитель задавал школьникам задачу про бассейн. Вы только не могли и не старались обнаружить себя, но ваш внутренний взгляд был в этом классе в этот момент. И так происходит со зрителями всегда, когда они смотрят достойное их внимания произведение.

Если на ваших глазах произошел несчастный случай, то в вашей душе немедленно возникает сочувствие, вы невольно испытываете волнение и сострадание, сопереживание пострадавшему. Точно также все происходит, когда вы смотрите на экран: *«на ваших глазах»*. Нужно только уметь так снять событие, чтобы оно в кадрах и образах последовательно разворачивалось перед зрителем. Не рассказать о нем словами, а показать в реальном виде, чтобы человек, о котором идет рассказ, предстал во всем своем величии или кошмаре, с блеском глаз на крупном плане, с мыслями во взгляде или со слезами на лице. К великому сожалению, журналисты не понимают, что в этом состоит суть телевидения — *показывать*, а не только наговаривать текст.

Да! Такая работа требует больше усилий и времени, обязывает владеть определенным уровнем мастерства режиссера и оператора. От этого никуда не уйдешь — такова профессия.

Стоит дать зрителю взглянуть на человека, в то, как он работает, как движутся его руки, как он думает, о чем рассуждает — тут же начинается процесс сопоставления себя с героем. А если у персонажа на экране возникли какие-то проблемы или случилось несчастье, то сопереживание утраивается. Дайте зрителю подробности событий с участием героя — и зритель в вашей власти.



Повествовательная драматургическая форма — совсем не значит скучная и сухая, как корка прошлогоднего хлеба. Не стоит братья за камеру, если у вас нет потребности поделиться со зрителем своими переживаниями, своими мыслями, своим удивлением, если ваше сердце холодно, как лед в якутские морозы.

Вам изложены некие принципы, подходы, основы драматургических построений повествовательного произведения на экране. Попробуем проанализировать с этих позиций одну из современных телевизионных работ. Фильм был в эфире в 2003 году.

Тема — фрирайд, опасный вид спорта и образ жизни.

Жанр — репортаж, как называли сами авторы.

Название — «Обгоняя лавину». Размер — 20 минут.

Создателей фильма четверо: журналист, режиссер, оператор и звукорежиссер.

1. Пролог. Подборка эффектных кадров спуска на лыжах с гор. Место действия — Австрийские Альпы.

2. Улица горного поселка. Аксель Кесли живет в фургоне.

3. Помещение фургона. Аксель рассказывает и показывает, как он живет.

4. Помещение фургона. Аксель показывает и рассказывает, как он экипирован. Последняя фраза: «*Можно ехать кататься*».

5. Стенд ап. Журналист в горах. Рассказывает, чем отличаются горные лыжи от фрирайда. «*Это — красивая и опасная игра с жизнью*.» (Сказано первый раз.) Иллюстрация кадрами рискованной игры.

6. Аксель в кабине подъемника Синхрон. Рассказывает: «*Для меня лыжи — все. В Австрии, в горах, все живут так*».

7. Иллюстрация кадрами жизни в горах.

8. Кабина подъемника. Аксель продолжает синхронно говорить о том, что фрирайд — самое замечательное, что у него есть... Заканчивает словами: «*...подготовиться и шлем надеть*».

9. Аксель на снегу. Показывает шлем, одевает, снимает.

10. Кабина подъемника. Синхрон Акселя. Показывает шрам на лбу. Рассказывает, как получил.

11. Иллюстрация кадрами падений сноубордистов.

12. Кабина подъемника. Аксель заканчивает речь. «*Упал — надо скорей возвращаться к новому спуску*». Акселя в фильме мы больше не увидим.



13. Подборка кадров: горы, люди в горах, прилетел вертолет, топчут снег ногами, улетел вертолет, идут вверх. Журналист за кадром говорит, что спуск начинается с подъема в горы. Поясняет как ходить на снегоступах.

14. Набор кадров с людьми на снегоступах и с лыжами и досками за спиной. Текст повторяет изображение.

15. Набор кадров: лыжники перед спуском. За кадром — разговор по радиации о готовности. Какой-то сноубордист счищает лед с доски и синхронно комментирует свое действие. Потом говорит: «Ну, что? Поехали».

16. Набор эффектных кадров: спускается один, потом два, затем три и т.д. — шесть, много.

17. Четыре синхронных высказывания разных фрирайдеров: «Это — удовольствие, наслаждение, свобода, лучше, чем летать, опасность добавляет красок». (Все это мы уже слышали и поняли).

18. Набор кадров на тему: «дети и родители в горах». Говорит фрау Херстинг: «Австрийцы рождаются с лыжами. Ни дня без лыж». Кадры с детьми на лыжах. Журналист поясняет: «Лауру учили стоять на лыжах с трех лет в детском саду». Говорит Мартин Зербрук: «У детей в 8–9 лет появляется страх. Начинать лучше в 3–4». Говорит лыжница: «Мы боимся за взрослых. Здесь работает закон самоуважения». Несколько кадров падений.

19. Историческая хроника, ч/б. Первые лыжники. Серия кадров падений с повтором. Журналист рассказывает, как все начиналось в 1925 году, когда открыли первую школу, и как начал работать подъемник.

20. В доме — пожилая пара за столом. Нарез кадров без связи в развитии действия. Они рассказывают, что гордятся постоянными клиентами, а русские были здесь один раз, из Франции.

21. Фабрика, где делают лыжи. Рассказ о качестве технологии.

22. Нарез кадров гор, лыжников, пейзажей, спусков на доске. Представление еще одного героя — Эрика Темеля. «Бабушка в 70 катается с гор, поэтому стал фрирайдером». (На экране его нет.)

23. Нарез кадров героя на улице, в горах, с доской, в комнате. Входит в двадцатку лучших, а хотел быть поваром.



24. Кухня. Кр. пл. Синхрон. Герой приглашает посмотреть приготовление пиццы. Кадр в горах. Кр. пл. в комнате, синхрон. Объясняет, что такое фрирайд: удовольствие, опасность. Надо уметь говорить себе «нет».

25. Кухня. Герой начинает готовить пиццу с объяснениями.

26. Герой в горах. Показывает и объясняет, каков сноуборд для фрирайда.

27. Кухня. Герой продолжает готовить пиццу и дает пояснения.

28. Герой в горах. Синхрон. Рассказывает, что фрирайдер должен знать о снеге.

29. Кухня. Продолжается приготовление пиццы с комментариями.

30. Герой в горах. Синхрон. Показывает и поясняет, зачем нужен шлем фрирайдеру. Кадры других лыжников. Синхрон. Рассказ про бипер (радиомаяк).

31. Кухня. Продолжение приготовления пиццы с пояснениями.

32. Герой в горах. Синхрон. Показывает и объясняет, зачем ему зонд и лопата.

33. Кухня. Синхрон. Завершение приготовления пиццы.

34. В горах на снегу. Синхрон. Герой показывает складную лопату. Он без снаряжения в горы не уходит.

35. Кухня. Герой заигрывает с девушками, достает пиццу из печи. Говорит: «*Приятного аппетита!*»

36. Один за другим следуют кадры: спуск на доске, герой открывает дверь, горы, закрывает дверь, спуск, он в помещении. Журналист сообщает, что его дом стоит у подножия гор.

37. Набор синхронных кадров. Эрик дома показывает сноуборды, плакат, доску виндсерфинга, приз, комнату, бар, рисунки мамы, татуировку на себе, объясняет, как живет. Герой демонстрирует фотографии мест, где он был — от Австрии до Камчатки. Объясняет, что любит нетронутые места. На протяжении этого куса пять раз не к месту мелькает один и тот же кадр с фотоаппаратом.

38. Горы, кадры спуска другого человека на доске. Журналист повторяет, что Эрик объехал весь мир и зарабатывает на жизнь тестированием экипировки.



39. Эрик стоит с доской. Синхрон. Говорит, что причисляет себя к двадцати лучшим (это мы слышим уже в третий раз), что он – «наркоман по адреналину».

40. Последовательность кадров спуска Эрика с вершины на Аляске. Видно, как рядом с ним катится снежная лавина. (Снято американцами.) Журналист поясняет, что это герой летит, опережая лавину. (Отсюда и название.)

41. Эрик в комнате. Синхрон. Говорит, как начинал, что живет с горами и наслаждается своим миром.

42. Набор кадров горных пейзажей с лыжниками. Журналист заключает за кадром, что фрирайд — «это всегда красота и опасность, что десятки лыжников гибнут, а они катаются».

43. Три кадра человека с фотоаппаратом «Олимпус». Голос журналиста: «В эту поездку мы брали с собой фотокамеры «Олимпус».

44. Титры. Спонсор «Олимпус».

А теперь перед вами задача: проанализировать и оценить с позиций драматургии фильм «Обгоняя лавину». Рассуждайте, думайте, выносите свое суждение. Фильм изложен достаточно подробно, чтобы дать вам возможность о нем судить.

Начнем по порядку.

*Тема фильма интересная?* Да. Бесспорно. О фрирайдерах и этом виде спорта мы мало что знаем.

*Название фильма привлекает интерес зрителей?* Да, интригует. Совершенно не понятно, как можно обогнать лавину.

*Идея фильма открывает нам что-то новое? Неожиданное понимание автором, например, выбранной темы? В поисках ответа на этот вопрос возникают первые сложности. Если авторы хотели сказать, что фрирайд — опасный вид спорта, то это слишком примитивно и банально. Если они хотели нам сказать, что этим видом спорта способна заниматься только особая категория людей, то у них это не получилось. Особые качества таких смельчаков не раскрыты. Они только названы. А этого недостаточно.*

Если они хотели сказать нам, что фрирайдом могут заниматься только люди, живущие в Австрийских Альпах, то это



совсем не получилось. В таком предположении больше нашей догадки, чем намерения авторов. А, кроме того, такое утверждение не соответствует действительности.

Приходится с печалью констатировать, что у журналиста и режиссера не было четкой задачи выразить или раскрыть нам, зрителям, собственное, уникальное понимание темы. А это обстоятельство потянуло за собой все дальнейшие просчеты авторов.

Чтобы проверить правильность оценок автора учебника, фильм был показан нескольким зрителям. Ни один из них не пришел в восторг от просмотра. Более того, разными словами они говорили, что информация интересная, но через три-четыре минуты все становилось ясно, и можно было бы переключаться на другую программу. Дальше было скучно, шли повторы. Еще один массовый спуск с горы, еще один набор падений сноубордистов и только. В тексте в качестве комментария к изображению много очевидных «истин», где не нужны пояснения.

Такая оценка означает, что не выполнена главная задача (и даже не самая трудная: удержать интерес и внимание телеаудитории к своему каналу).

Почему?

Казалось бы, имеется полный набор стандартных, обычно вызывающих интерес сцен: история начала горнолыжного спорта, дети, старики, супертехнология изготовления лыж, интервью, эффектные кадры спусков и падений, есть два основных героя, их быт. И, несмотря на это, некоторые зрители даже говорили, что фильм у них вызывал не только скуку, но и раздражение.

Вывод прост: отсутствие основной мысли в произведении, руководившей всей творческой работой авторов. А между тем, сновной мысли в фильме должно подчиняться все — от ракурса съемки кадров до хода развития самой мысли. Не было целенаправленности в отборе того, что снимать и как снимать.

Четвертым и пятым качествами повествовательной драматургии мы определили *деление на сцены и их взаиморасположение*.

Судите сами: фильм идет на экране 20 минут. Он разбит на 44 куска. Это меньше, чем по 30 секунд на каждую сцену. Сlish-



ком много частей, велика дробность. В результате появилась мельтешня. Не успеет зритель войти в суть дела и осмыслить сцену, как начинается следующая, такая же короткая. Подобный прием деления на сцены, скорее, можно назвать перечислительным, чем раскрывающим смысл содержания. Здесь таится одна из причин холодного и бесстрастного отношения зрителей к увиденному. Куски оказались равноценны по своему содержанию и слабы эмоциональному воздействию. Обо всем мимоходом.

Отсутствие развития мысли и интриги, пусть даже очень слабой, породило возможность и желание зрителей переключить канал. Как говорят драматурги: «мысль стояла на месте».

Когда бесстрастно и сухо раскрывается содержание, когда нет взаимозависимости сцен в развитии действия, перестановка сцен бесполезна: все равно получится скучно.

*Личности героев*, двух фрирайдеров, в фильме не раскрыты. Следует допустить, что были выбраны очень интересные люди и неординарные спортсмены, но мы так и не узнали о них того, что делает человека уникальным по складу характера и натуре. Личность героя должна к себе притягивать, заставлять сопереживать, вызывать симпатию, сочувствие или восхищение. Но ни одно из этих чувств герои фильма у зрителей не вызывали. Зрители остались холодны и равнодушны по отношению к ним.

А хотелось, чтобы зритель мог сказать: «Вот это — парни! Я бы так не смог! Сколько же и как нужно тренироваться, чтобы этого достичь?».

Как же можно добиться такого отклика в сознании зрителя?

Да очень просто! Нужно показать героя в действии, показать, как он выполняет свою работу, осуществляет свои замыслы. В данном случае, это может быть процесс подготовки к опасному спуску. Показать, как он осматривает будущий маршрут, проверяет его на местности, как он размышляет над будущим преодолением смертельно опасных мест, как он рассчитывает помехи ветра и оценивает качество снега на ощупь, как и почему он выбирает определенное время для своего головокружительного спуска, чтобы не зарыться в глубоких сугробах и не погибнуть под лавиной. В эти моменты он решает для себя глав-



ный вопрос: сможет или не сможет он пролететь по заданному маршруту, стоит или не стоит рисковать. Следовало проследить, как герой тщательно совершает подготовку к спуску, как идет процесс принятия решения фрирайдером; показать, насколько возможно, его психологическую подготовку к спуску. И, наконец, подробнейшим образом снять его спуск от момента, когда он добрался до вершины: все скольжения, прыжки, повороты и последнюю остановку в самом низу. И, может быть, потом показать ему на экране его спуск, и попросить рассказать, что он чувствовал и думал в критические моменты. Такое интервью помогло бы зрителям проникнуться уважением к смелости и мастерству героя, к его личности, вызвать восхищение и сопереживание.

*Конфликт* в избранной авторами теме носит скрытый характер. Это не конфликт между людьми, группами или политическим строем и гражданами. Конфликт спрятан внутри самого фрирайдера. Это конфликт между опасением за свою жизнь и желанием «победить» горы, одолеть то, что другим не под силу, доказать свое превосходство. Но в фильме это звучит, как констатация факта: второй герой входит в число двадцати лучших в мире. Выявить конфликт, показать внутреннюю борьбу вокруг такого конфликта авторы даже не пытались. Хотя в интервью и проскакивает мысль героя, что иногда нужно уметь сказать себе: нет!

*Сопереживание* может возникнуть только тогда, когда зритель поймет и полюбит героя, если герой ему симпатичен, импонирует ему своим внутренним миром. Но для того, чтобы стать симпатичным для зрителей, нужно совершить поступки, которые зритель оценит. А герои фильма «Обгоняя лавину» никаких поступков на экране не совершили. Один показал, где он живет, другой показал, как он готовит пиццу, какая у него амуниция и какие у него шикарные наколки на руках и заднем месте. За все перечисленное их полюбить невозможно. Нужно уметь поставить героя в остро критическую ситуацию, где проявится его характер или мужество. Но, увы, этого в фильме не происходит. А потому — нет сопереживания, нет сочувствия. Зритель остается холоден и равнодушен по отношению и к героям и фильму в целом.



Конечно, сопереживание не является элементом драматургии, но оно служит чутким индикатором ее качества. Индикатор показывает в данном случае, что авторы умеют решать драматургические задачи не лучше, чем первоклассники — задачи по тригонометрии.

А дальше анализ упирается в монтаж! В монтаж в широком и узком значении этого слова. В монтаж, где драматургия — это раскрытие содержания через последовательность кадров, оплетенную текстом, где драматургия — это приемы последовательного изложения мыслей, где драматургия — это сопоставление сцен для выявления более глубокой трактовки событий, а сопоставление сцен само раскрывает часть смысла содержания без помощи поясняющего текста.

Начнем с самого простого — с межкадрового монтажа.

Судите сами: в фильме, который длится всего 20 минут, около 800 склеек, около 800 кадров. Много это или мало для повествовательной формы изложения содержания? Немыслимо много! Такую дробность, такой мелкий нарез невозможно внимательно воспринимать более двух-трех минут. Дальше наступает утомление и подсознательное раздражение.

Подавляющее большинство стыков кадров выполнены с нарушением условий комфортного восприятия, вопреки требованиям последовательности развития действия в соседних кадрах. Например, когда герой готовит пиццу, он поясняет свои действия. Он произносит две фразы с паузой в три-четыре секунды. Пауза в изображении с синхронным текстом вырезана. А за время молчания персонаж успел переместиться и изменить свое положение в кадре. Но режиссер соединяет эти два куска встык. На экране перед нами оказывается «нервный» дергающийся герой, а зритель получает удар по глазам благодаря нелепой смене композиции кадра. И так — многократно в почти, во всех сценах.

Клиповый монтаж — грабительская дань моде. Ограбленным оказывается зритель. Его лишили удовольствия и возможности проникнуть в мир жизни на экране. Клиповый монтаж подразумевает, что в клипе — главное песня. А изображение служит только для того, чтобы показать симпатичную рожицу певицы и ее внешние достоинства. Но отнюдь не для того, что-



бы изложить ход развития действия. Три минуты такого монтажного безобразия зритель еще выдерживает, не пытаясь отыскать в последовательности кадров какой-либо смысл. И самое главное: клиповый стиль монтажа в данном случае прямо противоречит избранному авторами жанру произведения.

Есть ли взаимосвязь в последовательности сцен? Есть! Разберемся, какая это взаимосвязь. С 5-й по 13-ю сцену одна и та же: в первой высказывается простейшая мысль — вторая служит иллюстрацией к ней. На этом же приеме (мысль — иллюстрация) построен весь 18-й кусок. Только в нем чередуются не сцены, а отдельные кадры, условно объединенные нами в одну сцену. В остальных случаях можно было бы менять последовательность сцен без всякого угрызения совести. Это не нанесло бы никакого ущерба «художественным» достоинствам произведения.

С 27-й по 39-ю сцены чередуются без всякой взаимосвязи. Сцена на кухне — сцена на снегу с объяснением экипировки фрирайдера. Как в той пословице — немножко про бузину, немножко — про дядьку в Киеве, потом опять — про бузину и опять — про дядьку. Видимо, по мнению авторов, это представляет собой некое подобие параллельного монтажа.

Представьте себе, что по такому принципу был бы написан очерк об этом человеке: три фразы про пиццу — три фразы про экипировку сноубордиста. И так повторялось бы пять раз. Читатель имел бы полное право заключить, что у автора не все в порядке с психикой.

Прием параллельного монтажа может быть использован только в сюжетном произведении, когда один ход событий взаимосвязан с другим ходом сюжета. Он применяется для нагнетания напряжения в развитии действия. В конце обязательно должно произойти слияние параллельных сюжетных линий.

В фильме «Обгоняя лавину» нет никакого сюжета и нет никакой необходимости нагнетать напряжение. Слышали авторы этого произведения «звон» про параллельный монтаж и решили его применить. А то, что в данном случае, он выполняет роль седла у коровы, они даже не догадываются.

Один из авторов фильма — журналист информационных программ. Не задумываясь над различием задач фильма и сю-



жета новостей, он перенес манеру чтения закадрового текста и перевода синхронной речи героев в информационном вещании в документальный фильм и прочитал текст, как пономарь на паперти, — на одной интонации.

Раз шесть или семь, не к месту, вставлен в монтаж один и тот же кадр: «фотоаппарат «Олимпус» у глаза». Ни один уважающий себя режиссер не позволил бы себе проявить такую творческую беспомощность. Он нашел бы десять разных ракурсов съемки такого кадра, с разными крупностями, и не повторялся бы. И, кроме этого, придумал бы оправданный контекст для включения такого рекламного кадра.

В тексте и речах героев много повторов.

В закадровом тексте достаточно пустых и тривиальных фраз. Вдумайтесь в смысл одной из них: «Спуск начинается с подъема в горы. В горах, конечно красиво, но самое трудное — дойти до вершины». Как можно противопоставлять красоту и трудность подъема, русский язык еще не знает.

Режиссура — это не журналистика. Это самостоятельная и сложнейшая профессия. Прав был М. Ромм, когда говорил, что теперь все почему-то считают, что они могут делать кино и научить сборную играть в футбол.

Человек, не владеющий знанием и умением строить драматургию, не имеет права браться за создание фильмов, а тем более, называть себя режиссером.

Спустя несколько дней по телевидению прошел фильм «Артем». Его тоже сделал журналист, Генрих Боровик. Но он так трогательно и волнующе рассказал о погибшем сыне, что ни один из зрителей не смог остаться равнодушным. Хотя этот фильм тоже имеет повествовательную форму, он сделан с хорошим пониманием драматургического построения произведения.

Повествование в документалистике не является единственной формой драматургической конструкции, хотя и является самой распространенной. Иногда используются остродраматургические построения, в которых идет поиск ответа на сложный вопрос, раскрывается проблема или в основу изложения событий закладывается детективная история.

В документалистике драматургия может быть даже сюжет-



ной, когда рассказывается о жизни или превратностях судьбы героя. В этом случае вступают в силу все драматургические возможности, аналогичные игровым формам.

А теперь обобщим все изложенное и напомним основные принципы повествовательной формы драматургии в документалистике.

*Вы взяли какую-то тему. У вас родилась мысль, которая может быть раскрыта на этом материале. Ищите конфликт, выявляйте противоборствующие начала, через борьбу раскрывайте личность, она вызовет сочувствие, сопереживание. Последовательно, по совету М. Ломоносова, располагайте сцены. Старайтесь, чтобы каждая следующая содержала в себе новизну и неожиданность. Так вы удержите внимание зрителя и выразите свою мысль, а зритель эмоционально ее воспримет и усвоит, и цель вашей работы будет достигнута.*

*Эти принципы действуют все вместе, в плотном переплетении между собой.*

Трудитесь, думайте, и тогда все получится.



## Глава 3. ДРАМАТУРГИЯ ИГРОВОГО СЮЖЕТНОГО ФИЛЬМА

### Основные принципы драматургического построения

Начнем с оговорки. На этих страницах вы не найдете уроков по написанию сценариев. Литературный труд, литературное творчество – дело особое. Умение на хорошем литературном языке излагать свои мысли, повергать читателя в пучину воображаемых образов с помощью слова – близкое драматургии мастерство, но приобретение его требует самостоятельного обучения. Учиться писать нужно всем: и сценаристам, и режиссерам.

Наша цель скромней: объяснить и показать, как строится драматургическое произведение, как организуется последовательность изложения содержания, какие особенности имеют отдельные составляющие части такого произведения.

Прав А. Митта, когда говорит, что и гениальные произведения, и мыльные оперы строятся по одним и тем же принципам. А объясняется это очень просто. У всех зрителей, когда они смотрят кино и телевидение, включаются в «работу» совершенно одинаковые «механизмы» восприятия и усвоения информации, и психика всех людей устроена по одному и тому же принципу. Интеллектуальный багаж разный, а «механизмы» его использования идентичны.

Приступая к написанию сценария, постановке фильма или монтажу, чем следует озаботиться его создателю в первую очередь? Правильно ли вы все продумали: наступила ли ясность целей и четкость задач!

Целью может быть: рассказать о своем жизненном открытии, поведать понимание жизненных проблем, изложить интересную или поучительную историю, обличить зло или невежество. Словом, обратиться к зрителю с экрана со своим душевным порывом. Но при этом обязательно должна решаться задача — завладеть интересом зрителя и управлять его эмоциями во время просмотра. Об этом и пойдет разговор.



Перечислим выводы уроков психологии.

Авторы, используя потребность зрителей в общении, должны удовлетворить потребность в информации определенной группы зрителей. Они обязаны использовать «механизмы», вызывающие повышенный интерес к экрану. В частности, предложение новых и неожиданных сведений. Лучше всего втянуть зрителей в игру или в распутывание интриги. Не худо опереться на зрительский прогноз развития сюжета и подловить простодушных на непредвиденном ими повороте развития действия. Надо придумать и раскрыть на экране характеры таких героев, которых зритель сможет полюбить, вместе с которыми он будет переживать события. В противовес им необходимо сочинить их противников. Это могут быть антигерои или сложные обстоятельства, обостряющие конфликт. Нужно придумать такие ситуации, в которых раскроются характеры персонажей, а зрители замрут, переживая за судьбу и даже жизнь героев. Заставить их совершать поступки, которые ведут к осложнению ситуаций. Расставить препятствия на пути героев к их целям. Когда герои окажутся в драматической ситуации или перед нравственным выбором, когда над их жизнью или репутацией нависнет реальная угроза, тогда и будет разгораться интерес зрителей к произведению.

Существуют принципы драматургического построения, которые позволяют запустить в действие психологические «механизмы» работы нашего сознания.

Не худо еще при всем при этом помнить, что потребность в развлечении — низший уровень духовных потребностей, если никаких других духовных потребностей у этой личности нет. Синонимом может служить русский оборот речи — «когда нечего делать, *нужно убить время*», заняться чем-нибудь бесполезным. Поэтому принимайте решение: для какой социально-культурной группы зрителей вы создаете свое произведение.

А теперь назовем эти принципы как авторские задачи.

1. Обозначить ситуацию, раскрыть ее: что, где, когда, кто есть кто.
2. Дать понять зрителям цели и намерения героев.
3. Выявить противоборствующие силы, конфликтующие стороны или начала. Показать противоположность их намерений.
4. Убедить зрителя в остроте конфликта.



5. Создать препятствие на пути героев к их целям.
6. В моменты преодоления препятствий дать возможность героям раскрыть и проявить свои характеры.
7. Создать условия для попыток зрителей предугадать ход событий. Дать им возможность строить предположения, что будет дальше.
8. Пропорционально размеру произведения создать один, два, три или более неожиданных поворотов хода событий и возникновения препятствий.
9. Заставить героев искать выходы и побудить их действовать в критических ситуациях.
10. Создать образы таких героев, которых зритель должен полюбить или возненавидеть. А может быть, и отождествить себя с ними.
11. Поставить героев в такое положение, которое заставит зрителя переживать за него: сочувствовать, испытывать страх за его судьбу или жизнь, радоваться вместе с ним.
12. В перипетиях необходимо заранее готовиться к преподнесению зрителю неожиданного поворота, усыпляя или обманывая его предположения о возможном ходе событий. Нужно создавать упреждающую информацию, трамплин для поворота в ситуации.
13. Каждая сцена, как и каждое произведение в целом, должна иметь собственную атмосферу, в которой разворачивается действие. Автору нужно стремиться нагнетать радость или страх в поведении героев перед их попаданием в противоположную ситуацию.
14. Следует помнить, что диалоги — не только обмен репликами, но еще — средство для раскрытия характеров и, одновременно способ развития сюжета.

Для простоты возьмем короткий, но наглядный пример из известного рекламного ролика. В нем уже есть все главные драматургические элементы, как в хорошем анекдоте.

*Современная комната. За обеденным столом сидит мужчина среднего возраста. Рядом со столом — девочка лет пяти допивает стакан сока. Поодаль — женщина что-то готовит к завтраку.*



*Девочка допила сок и обращается к отцу, протягивая стакан.*

*— Пап, налей еще...*

*— Это уже третий! — говорит отец.*

*Девочка не убирает стакан, а жестом требует еще.*

*— Ты же лопнешь, деточка!*

*— Пап, а ты налей — и отойди.*

*Мама хихикает.*

*Слоган.*

*А теперь разберем сценарий, разложим все по полочкам.*

### ***1. Экспозиция, раскрытие ситуации***

*Современная комната. За обеденным столом сидит мужчина среднего возраста. Рядом со столом — девочка лет пяти допивает стакан сока. Поодаль женщина что-то готовит к завтраку.*

*Девочка допила сок и обращается к отцу, протягивая стакан.*

*— Пап, налей еще...*

*В этом куске присутствует основная часть ситуации, в которой развернется действие. Есть два основных героя: дочь и отец. Есть действие, которое станет предметом конфликта: девочка допивает сок. Очевиден главный герой, который вступит в конфликт. Не проявлена только вторая сторона, которая вызовет конфликт, окажет сопротивление желаниям и намерениям первой.*

### ***2. Завершение раскрытия ситуации. Возникновение конфликта***

*— Это уже третий! — говорит отец.*

*Отец раскрывает ситуацию до конца, говоря, что выпито уже два стакана сока.*

*Он не хочет выполнять желание дочери, считая, что три стакана слишком много. Это мы понимаем по интонации, с которой он произносит фразу.*

### ***3. Обострение конфликта***

*Девочка не убирает стакан, а жестом требует еще.*

*— Ты же лопнешь, деточка!*

*Дочку не устраивает ответ отца. Она продолжает настаивать на своем.*

*Конфликт в полном разгаре. Тут-то и возникает главный*



интерес зрителей к тому, чем же кончится дело, как разрешится конфликт. Психологический «механизм» привлечения интереса зрителей уже запущен в работу. Зритель уже не выключит телевизор и не перейдет на другую программу пока не узнает, чем закончится это противостояние. Отец даже угрожает дочери плохим исходом, если ее требование будет выполнено. Кто же победит?

#### **4. Разрешение конфликта. Развязка**

*— Пап, а ты налей — и отойди.*

Дочь предлагает отцу совершенно неожиданный выход из положения. Ее не страшит исход, который предполагает отец. Наоборот, она пугает отца в ответ на его угрозу. Конфликт разрешается в остро комедийной форме. Ни отец, ни зрители не могли предполагать, что последует такой ответ. Его неожиданность и остроумие создают резкий поворот в ходе событий. После такого заявления дочери, папе, что называется, и сказать нечего. Только довольная мама рассмеялась, услышав эту фразу.

В драматургии рекламного ролика отсутствуют только перипетии. Нет долгого развития ситуации. Конфликт сразу переходит к стадии разрешения — к неожиданному повороту в сюжете. Дочь выходит победителем словесной дуэли с отцом.

### **Полное драматургическое построение**

То была реклама, сверхкороткое произведение. А как же строится драматургия более крупных фильмов?

Попробуем сочинить драматургический план такого сценария, следуя описанным принципам, и постараемся заставить работать «механизмы» нашей психики. Название мы придумаем позже. А пока пойдем классическим путем. Перед вами стоит задача развернуто, с диалогами и подробными описаниями, в красках и жизненных образах представить себе по конспективному изложению либо рассказ, либо фильм на внутреннем экране.

#### **1. Начало сюжета. Экспозиция, раскрытие ситуации**

*В одном маленьком южном городе жил необыкновенно крепкого сложения старый человек с женой. Ему было под семьде-*



*сят. Он зарабатывал себе на жизнь тем, что делал и продавал гробы. Гробы он делал хорошо. А умирали в этом городе редко. И жил он потому бедно. Иногда он подрабатывал игрой на скрипке. Играл он отменно. И скрипка у него была великолепной.*

Часть ситуации мы раскрыли. Дали характеристику героя. Показали некоторые его черты, особенности. Он был крепкого сложения. Все, что он делал — делал на совесть. Но жил бедно.

Пока в этом куске нет ни слова об обстановке, о внешнем окружении. Не заявлено, с кем и как он общался, кроме жены. Если гробовщика можно рассматривать как некую драматическую силу, то явно недостает ее противоположности. Ей не с кем в будущем бороться. А это значит, что такую противоположность следует придумать. Попробуем.

## **2. Возникновение конфликта**

*В этом городке был еврейский оркестр, который играл на всех свадьбах. Иногда гробовщика приглашали играть в этот оркестр. Отсюда и его дополнительный заработок. Обычно рядом с ним во время игры оказывался щуплый флейтист, который даже веселые мелодии играл нестерпимо жалобно. Гробовщик за это ненавидел флейтиста, ругал его и даже собирался побить. А тот с трудом терпел его угрозы за талант.*

Так мы продолжаем раскрывать ситуацию. Оказывается, что самостоятельно заработать игрой на скрипке гробовщик не мог. Он получал деньги только тогда, когда играл в оркестре. Но еврейский оркестр приглашал редко. И к тому же, игра в оркестре вызывала у него раздражение из-за плохо играющего флейтиста. У них была активная взаимная неприязнь.

Налицо — первый симптом конфликтной ситуации. Откажется бедный гробовщик играть в оркестре — не заработает денег. А деньги ему очень нужны. Приходится терпеть, преодолевать собственное раздражение ради заработка. Таким образом, проявляется и первый элемент интриги. Читатель уже может задать себе вопрос: будет ли гробовщик и дальше терпеть ненавистного флейтиста ради получения дополнительного дохода или сорвется и откажется от очередного приглашения.

Можно считать, что мы уже включили второй психологический «механизм» читателя в работу. Мы заинтриговали его ожиданием развития хода событий. Что же будет дальше? Чи-



татель, может быть, еще не осознавая, уже начал гадать, предчувствовать нарастание конфликта.

Наша задача — дальше не упустить интерес к происходящим событиям. А с другой стороны — углубить ситуацию, обострить ее. Сделать ее для читателя более явственной и убедительной. Постараемся справиться и с этой задачей.

### **3. Развитие действия. Перипетии**

*Гробовщик никогда не был в хорошем расположении духа. Вечером он сел подсчитывать свои убытки за год. Получилась огромная сумма. От грусти он заиграл на скрипке. А еще — богатый чиновник уехал умирать в большой город, евреи много раз не приглашали его играть на свадьбах. Тоже убыток. А если бы всю эту сумму положить в банк, то были бы весьма приличные проценты.*

В третьем куске мы еще больше раскрыли черты характера героя. Показали те, что характеризуют его не с лучшей стороны. Но вместе с тем, продолжили рассказ о его жизни и поведении. Получилась небольшая передышка в нагнетании информации.

### **4. Первый поворот в событиях**

*Неожиданно жена его заболела. Она позвала мужа к себе и сказала, что умирает. Он увидел в ее глазах, что она радуется приближению смерти. И он вспомнил, что ни разу не приласкал ее, не подарил платочек, не принес со свадьбы сладенького, а только кричал, ругался и нагонял на нее страх. Он понял, почему она радуется смерти, и ему стало жутко.*

Поворот в событиях чрезвычайно неожиданен. В первых отрывках наметился конфликт между гробовщиком — с одной стороны, и еврейским оркестром и флейтистом — с другой. Там, в этом предполагаемом конфликте, читатель, ждал неожиданностей или новых событий, а беда пришла совсем с другой стороны. Мы, для увеличения степени неожиданности хода событий, сделали поворот в сюжете не там, где его ждали, а совсем на другой линии. Первоначально о второй сюжетной линии мы не дали читателю никакой информации. Мы как бы усыпили его бдительность.

А когда происходит такое резкое и непредсказуемое изменение в развитии действия, это означает, что мы подбросили



читателю огромное количество информации. И вам, и будущему читателю, требуется некоторое время, чтобы осмыслить и прочувствовать это.

Но мы пошли дальше. Нагружать читателя, так нагружать. Мы рассказали о том, что привело гробовщика к осмыслению прожитой жизни. Теперь одно открытие в характере героя следует за другим. Получается целых три поворота. Он думал о деньгах, а в это время жена объявляет ему о своей наступающей смерти. Он вспоминает все свое плохое отношение к ней в прожитой жизни и делает в себе открытие. Он осознает, что был к ней несправедлив, жесток и непорядочен. Ему стыдно за себя. В нем проснулась совесть.

Попробуйте проанализировать свои мысли и чувства в моменты, когда вы читали последний кусок рассказа. Если вы не были озабочены проблемой понимания сути драматургии, то, вероятно, в процессе чтения подумали: «как ужасна была жизнь этой робкой и покорной женщины». Возможно, вы подумали также, что гробовщик был бездушным скрягой. Какая-то подобная мысль должна была пробежать в глубинах вашего сознания и вызвать эмоции. Если этого не случилось, то прочитайте кусок еще раз. Смоделируйте процесс восприятия читателем этого куска и проанализируйте результат. Ведь страшно подумать, какую жизнь прожила жена этого скрипача-гробовщика.

Но дальше наступает самое страшное: гробовщик понимает, что жена на пороге смерти; на исходе своей жизни он вдруг осознает, что творил всю жизнь. Ему стало жутко, страшно за себя. А это тоже не может не вызвать эмоции у читателя. Разговор героя с совестью всегда привлекает интерес. Гробовщик не вызывает симпатии, но так как в нем проснулось чувство вины перед женой, он заслуживает сочувствия.

Наступил момент, когда мы включили еще один психологический «механизм» читателя: мы побудили его отнестись к герою неравнодушно, не позволили ему остаться безучастным.

Двинемся дальше.

### **5. Новые перипетии**

*Взял гробовщик у соседа лошадь и повез старуху в больницу. Там принимал фельдшер, знающий больше доктора. Фельдшер*



*осмотрел старуху и заключил, что у нее или грипп, или тиф. Узнал возраст и сказал, что пожила достаточно. Назначил порошки. По разговору муж понял, что дело плохо. Гробовщик умолял фельдшера поставить банки. Получил грубый отказ. Попросил поставить хоть пиявки. И получил еще большую грубость в ответ. Старик еле сдержался, но молча повез жену домой.*

Совесть у гробовщика начала работать. Может быть, впервые в жизни он проявил к жене участие: повез в больницу. Следовательно, он понял, что она ему нужна, понял то, что не осознавал раньше. Он повез ее в больницу с надеждой, что ей помогут, продлят ее жизнь. Но получил в ответ обрушение надежды и грубое и незаслуженное хамство медика, напоролся на удар по пробудившемуся сердцу. Такой поворот — от надежды до безнадежности — да еще в грубой форме, не может не вызвать сопереживание с персонажем и щемящее чувство досады за героя.

Обратите внимание на поворот событий: надежда скачком переходит в свою противоположность — обреченность. Конечно, это удар по эмоциям читателя, преднамеренный авторский удар. Так достигается еще большее срастание интереса читателя с происходящими событиями. Несправедливость фельдшера, поставленная на пути первого благородного порыва персонажа, не может никого оставить равнодушным. Происходит некоторый всплеск эмоций.

Кое-какие авторские цели уже можно считать достигнутыми. Читатель с интересом внимает развитие действий. Он начал сопереживать с героем. Можно сказать, отрицательный герой на его глазах начинает меняться, проявляя положительные человеческие качества. За этим уже интересно следить. Психологические «механизмы» наращивают обороты. Читатель оказался во власти автора. И пока он осознает и переживает эту часть содержания, можно дальше развить и поддержать его эмоции, раскрыть новые грани характера человека или подтвердить известные. Не следует спешить с новым поворотом событий.

*Дома он подумал, что впереди четыре дня праздников и работать будет грех. Снял со старухи мерку. Сделал гроб. Жена слегла. Подозвала к постели мужа и напомнила ему, что пятьдесят лет назад у них родилась белокурая дочка. Они радовались, пели песни под вербой. Но дочка померла. Гробовщик не смог этого*



*вспомнить. К утру старуха испустила дух. Все обряды были соблюдены. Прощаясь, он потрогал гроб и подумал, что сделал его хорошо. А по дороге с кладбища его охватила тоска. Сам почувствовал жар и ломоту. Ему вспоминалось, что за пятьдесят два года он ни разу не приласкал свою благоверную, не пожалел ее. А ведь она готовила и стирала, колола дрова и укладывала его пьяного в постель. Бережно убирала скрипку после игры на свадьбах.*

Очень долго нельзя без ярких событий в фильме удерживать интерес зрителей. То же самое и с читателями. Активность внимания у человека имеет периодический характер. Чуть дали ему перевести дух и подумать, а дальше — опять нужно искать новый поворот. Иначе интерес к произведению может пропасть.

Сюжет на этом этапе развивался предсказуемо, неожиданностей не было. Но ситуация изменилась: гробовщик остался вдовцом, и его посетили грустные мысли, подсказанные совестью. Его размышления о жизненных ошибках прошлого, естественно, опять вызывает двойственные эмоции у читателя: и долю сочувствия и пригоршню досады. Но автор уже думает о подготовке почвы для следующего серьезного события. Такой подготовкой служит погружение вдовца в воспоминания. Мысли читателей перед поворотом необходимо отвлечь в сторону от предстоящего изменения ситуации. Мы так и поступили.

#### **6. Второй поворот в событиях. Обострение конфликта**

*Гробовщик понуро брел домой. На дороге его встретил флейтист и сказал, что его приглашает к себе руководитель оркестра. Вдовцу показался противным и жалким щуплый музыкант. Гробовщик нагрубил флейтисту, а потом даже оскорбил его. Еврей вспыхнул, пытался противостоять, но тогда верзила бросился на него с кулаками и мерзкими оскорблениями. Музыканту пришлось спасаться бегством под лай собак и смех мальчишек.*

Оркестр для гробовщика, как мы уже знаем, был источником дополнительного дохода, которым он дорожил. А потому по мере возможности сдерживал свою неприязнь к флейтисту, но в этот раз он выплеснул всю свою нелюбовь наружу, не задумываясь о последствиях. Так с оркестром было покончено, и с дополнительными заработками тоже. Он обидел флейтиста несправедливо и незаслуженно.



Все шло одно к одному: жена заболела, заговорила совесть, умерла жена, сам почувствовал плохо, с оркестром разругался. Произошло накопление отрицательных событий, каждое следующее усугубляло ситуацию и дополнительно усложняло жизнь героя. Он оказался в почти в тупике.

К этому моменту читатель уже глубоко втянут в переживания и размышления героя. Он уже задумывается над вопросом: а чем же это все кончится? Вероятно, строит предположения и догадки. Читатель втянут в игру сюжета и стремится предугадать финал. А благодаря тому, что сопереживает герою, то отчасти сам становится участником этой игры. Такое состояние психики читателя позволяет нам подбросить ему еще одну порцию философии и размышлений гробовщика. Этим мы и займемся. Читатель в наших руках.

### **7. Дополнительные перипетии**

*Гробовщик вышел к реке, увидел вербу с дуплом и вспомнил, о чем говорила жена, вспомнил белокурого младенца. Сколько же лет прошло с тех пор! Верба постарела. Он увидел, что вырубил красивый бор на том берегу, и река уже не та. А в ней можно было бы рыбу ловить и продавать. Доход был бы. Гусей разводить... плавать на лодке от одного богатого человека к другому и играть на скрипке... И платили бы... А если бы все вместе, то какой доход сложился бы... Но он всего этого не сделал. И почему это люди не делают то, что нужно? Зачем он всю жизнь бранился, бросался с кулаками, обижал жену? Спрашивается, для какой надобности обидел вчера бедного еврея-музыканта? Зачем люди мешают друг другу жить? Ведь от этого только одни убытки!*

*На следующее утро, уже совсем больной, сам пошел к фельдшеру, получил от него порошки и понял, что его дело тоже плохо.*

*Вернулся домой, с трудом взял скрипку и, присев на ступеньки, заиграл жалобную песню.*

Казалось бы, все — жизнь кончена. Герой заиграл себе отходной марш. Но так получился бы мрачный финал, а мысль автора осталась бы невыраженной до конца. Конфликт героя с самим собой и конфликт героя с флейтистом не получили бы разрешения. А без разрешения конфликта, без прохождения конф-



ликта через кульминацию, драматургическая конструкция окажется не завершенной. Требуется еще один неожиданный поворот, а может быть, и двойной поворот, самый неожиданный, который окончательно выявит и авторскую мысль, и авторскую позицию, и завершит сюжет. Попробуем сочинить такой финал.

У нас было два конфликта. Первый — конфликт гробовщика с флейтистом. Второй — гробовщика с самим собой. Он осуждал себя за свой дурной характер, с ним в спор вступила совесть. В этом направлении, в сфере этих конфликтов и нужно искать неожиданные перемены в действии.

*Неожиданно появился улыбающийся флейтист. Увидел гробовщика и весь сжался от ужаса. Но тот ласково подозвал его к себе поближе. Флейтист изложил цель визита: руководитель оркестра просит сыграть с ними на богатой свадьбе. Гробовщик, еле дыша, сказал ему, что занемог, и опять заиграл на скрипке. Музыка повергла флейтиста в восторг и растрогала до слез.*

*Вечером к гробовщику пришел батюшка, исповедовать. Спросил про грехи. Старик вспомнил несчастное лицо жены и истошный крик флейтиста, когда его, убегающего от кулаков, кусала собака. И велел батюшке отдать скрипку еврею.*

## **8. Эпилог**

*Теперь флейтист играл на скрипке, и все в городе восхищались его инструментом и его новой музыкой.*

Что же произошло в последнем отрывке? С какими мыслями и чувствами подошел читатель, а если бы это было на экране, то и зритель, к финалу?

Когда гробовщик осознал, что неправильно прожил жизнь, нам его стало чуточку жалко, его раскаяние вызвало в нас сочувствие к нему. Мы понимаем, что в нем были глубоко запряжаны добрые человеческие черты, которые он, вероятно, подавлял в себе пятьдесят лет. Может быть, кто-то сопоставил его жизнь со своей и даже задумался над собственными поступками и собственной жизнью: правильно ли он живет и действует? Следовательно, психологические механизмы нашего воспринимающего субъекта были включены в работу и привели его к такому состоянию и к таким мыслям, которые мы собирались у него вызвать. Вопрос, чем же кончится рассказ, чем за-



вершится жизнь гробовщика и, следовательно, наш сюжет, для читателя остался пока без окончательного ответа. А ему интересно узнать завершение истории, как разрешатся оба конфликта. Мы втянули читателя в игру по нашим правилам, заинтересовали его, порциями давали ему информацию о развитии событий в жизни гробовщика, два раза преподнесли неожиданные повороты сюжета, которые подогревали его интерес. Теперь остался последний ход, завершающий историю и раскрывающий мысль автора. И читатель должен с интересом ждать этот финал.

Флейтист появляется снова в самый неподходящий момент жизни гробовщика, когда тот осознал, что неправильно прожил жизнь, и когда смерть уже стояла рядом с ним. Как поступит гробовщик в этой, по сути своей, экстремальной ситуации: еще больше озлобится на незваного посетителя, промолчит, уйдя в себя, или публично раскается? Читателю в этот момент дается право поразмышлять и построить свои предположения. Это может происходить с ним и осознанно и неосознаваемо, но обязательно вызовет у него такую работу мозга.

Поступок гробовщика оказался иным, чем можно было предположить. Он ласково и примирительно подозвал к себе флейтиста и сказал, что заболел, и дал понять, что не сможет играть на свадьбе. Но затем глубоко растрогал до слез еврея своей музыкой.

В последние мгновения жизни гробовщик не покаялся в грехах батюшке, а совершил поступок, которым показал, что всю жизнь он был не прав. Жене он уже не мог признаться в своих грехах. Так хоть еврей пусть теперь знает, что он признал себя виноватым перед ним, что он, подарив ему скрипку, попросил прощения за несправедливо нанесенные обиды.

Мы вправе предполагать, что, дочитав до конца драматургическую конструкцию рассказа, читатель понял основную мысль будущего произведения или даже несколько мыслей, заложенных в сюжет и его финал.

Теперь бегло прочитайте только курсив, и в вашем сознании, вероятно, выстроится целостная конструкция драматургического построения. Проясняются принципы и психологические основы драматургии. Если так произойдет, то мы сможем считать, что почти достигли цели.



Но нужно акцентировать внимание еще на том, что компоновка драматургического плана велась про принципу сопоставления. Нелюдимому и здоровенному гробовщику был противопоставлен щуплый и беззащитный флейтист. В результате этого сопоставления родился один из конфликтов. Характер скупого и грубого человека был противопоставлен пробудившейся в нем совести. В результате такого столкновения проявился другой, внутренний конфликт героя. Благодаря этим конфликтам на протяжении всего изложения разворачивались два вида борьбы, за исходом которых следил читатель.

Однако сопоставление проявлялось еще и в другой плоскости. Мы последовательно сопоставляли куски или фрагменты рассказа, каждый из которых не только дополнял, но и делал объемными и яркими характеры героев. Кроме этого, мы вели сопоставление, используя столкновение сцен с активным развитием действия со сценами менее напряженными, сценами чисто повествовательного характера. Можно было бы показать и другие формы сопоставлений, но автор надеется, что вы без особого труда уже сможете это сделать сами. Ибо сопоставление двух слов в предложении — уже монтаж. Таким образом, монтаж как принцип сопоставления работал в драматургии во всех направлениях.

Уже где-то в середине нашего изложения для знающих русскую литературу читателей учебника, скорее всего, стало ясно, что автор учебника «сочиняет» рассказ Антона Павловича Чехова «Скрипка Ротшильда»<sup>1</sup>. Теперь вам осталось только взять том А. Чехова и прочесть рассказ в подлиннике, чтобы понять, как в блистательной литературной форме записывается сценарий фильма. Мы же описали только драматургическую конструкцию. А рассказ был переведен на многие европейские языки и оценен по достоинству.

Среди разного рода специалистов можно услышать суждение о том, что каждое произведение имеет собственную драматургию, что якобы этому нельзя научиться. Либо есть талант — и тогда все получается, либо его нет — и ничто не поможет. Такой запелляционный приговор не имеет никаких прав

<sup>1</sup> А.П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. — М.: Наука, 1977. Т. 8. С. 297



на жизнь. А. Чехов учился на всем своем творческом пути. Сравните его ранние рассказы, подписанные именем Чехонте, со зрелыми произведениями сорокалетнего Чехова и вы увидите, как совершенствовалось его мастерство драматурга даже в рассказах. В то время еще не было учебников по созданию фильмов. Но всем были известны произведения Аристофана, Шекспира, Мольера, Пушкина, Грибоедова, Сухово-Кобылина. Закономерности и принципы построения игрового фильма выросли из драматургических театральных построений. А по этому поводу тогда уже было дано достаточно много советов и рекомендаций.

Чтобы окончательно развеять сомнения о единстве принципов драматургии, рискнем сочинить драматургию сценария детской сказки и проверить, как и там «работают» наши принципы.

## Драматургия в сказке

### *1. Экспозиция. Раскрытие ситуации.*

*В большом городе жил-был богатый купец. Жена у него давно умерла. У него было два сына и две дочери. Он всех нежно любил и оберегал. Оба сына были крепкими и умными, а дочери красавицами. Но особенно красива и умна была младшая. К старшей уже женихи сватались богатые, а она их отвергала, потому что хотела выйти замуж за знатного человека. Младшая больше книжки читала, а женихам говорила, что хочет еще пожить с отцом.*

Начальная ситуация раскрыта, но никакого конфликта пока нет. Действующие лица обозначены. А характерам еще предстоит где-то впереди проявиться. Чтобы такое произошло, нужно придумать испытание, создать новую ситуацию, в которой поневоле предстоит действовать героям. Нужно придумать коллизию, которая резко изменит обстоятельства жизни персонажей. Придумываем.

### *2. Изменение ситуации. Возникновение коллизии. Обозначение первого конфликта*

*Неожиданно купец обанкротился. От старшей дочери отвернулись богатые женихи, перестали свататься. Семья переехала в деревню и стала жить сельским хозяйством.*



*Отец с сыновьями работали на земле, младшая дочь по дому управлялась да песни пела, а старшая вспоминала красивую жизнь, шикарные платья и никак не хотела заниматься грязными домашними делами, да еще обижала младшую. А отец радовался, глядя на работающих сыновей и младшую дочь.*

Испытание показало, что все в семье приняли удар судьбы с достоинством, кроме старшей дочери. Только она повела себя в новых условиях непристойно. Первое противостояние уже наметилось. Оно возникло между сестрами.

Долго «плохо» героям быть не должно, если это не ведет к нагнетанию ситуации. Здесь такой ход по нашему предположению пока не нужен. Надо дать героям надежду на улучшение. Так и поступим.

### **3. Первые перипетии**

*В деревню пришло известие, что возвращается корабль с товарами купца, и можно будет расплатиться с долгами. Старшая сразу попросила отца привезти новые платья, а младшая — только красивый цветочек. Расплатился отец с долгами, а на большее не хватило. Запозднилсся с делами, но все же поехал домой таким же бедняком.*

Какие же «механизмы» зрительской психологии мы уже сумели включить в работу?

Мы наделили героев характерами. Двух из них — противоположными. Тем самым, побудили юного зрителя почувствовать симпатию к младшей дочери и антипатию к старшей.

Мы заставили зрителей задуматься над тем, что произойдет дальше, когда купец вернется домой без подарков. Как его встретят дочери, какая у них будет реакция? Сюда мы направили ход мыслей зрителей.

Пока все события происходили внутри семьи, они не носили экстраординарного характера. Мы еще не заставили будущих зрителей активно переживать, возникла угроза скуки. Чтобы не пропал интерес к восприятию, пора что-то предпринять. Требуется неожиданный поворот в событиях. Коли нет событий внутри, нужно привлечь внешние силы.

### **4. Первый резкий поворот в сюжете. Новый конфликт**

*На обратной дороге в темном зимнем лесу купец заблудился и подумал, что погибнет. Но вдруг увидел вдали освещенный*



*дворец. Добрался до него и был поражен роскошью и пустотой. На столе было полным-полно кушаний, а тарелка с прибором только одна. Громко извинился перед хозяевами, чтобы его кто-нибудь услышал, поел и лег спать.*

*Утром опять поел, поблагодарил в пустоту хозяев и собрался уезжать. Вышел. Снега нет, а кругом — роскошные цветы. Вспомнил про наказ младшей и сорвал самый красивый.*

*В тот же миг явился страшный зверь и зарычал: «Я тебе жизнь спас, а ты у меня ворует любимые цветы!»*

*Испугался купец, стал прощение просить. А зверь потребовал во искупление вины принести ему в жертву одну из дочерей или самому явиться через месяц — на смерть.*

Такой поворот событий зритель, конечно, не предполагал. Он порадовался спасению купца, но ощущение подвоха его не оставляло до самого момента явления зверя. Было предчувствие, что что-то еще обязательно случится. Требование зверя было ударом по уже напряженным нервам. Оно породило новый конфликт — конфликт внутри отца: на какой вариант искупления ему решиться? Возникла настоящая интрига. Сначала мы вызвали у зрителей симпатии почти ко всем героям, а теперь поставили этих героев в безвыходное положение: кто-то из них должен пожертвовать своей жизнью во имя остальных. Отец любит дочерей, дочери любят отца: где выход? Зритель — во власти автора.

Обратите внимание еще на один из драматургических ходов, на чередование ситуаций. Жили счастливо и богато — отец обанкротился — стали бедными. Пришло хорошее известие про корабль — раздал долги — опять бедные. Поехал домой — заблудился — приготовился погибать — увидел дворец — спасся. Наелся, выпался — вспомнил про дочь и сорвал цветок — явился зверь и потребовал жертву.

Последовательно чередуется «хорошо» и «плохо», а между ними обязательно стоит событие, которое меняет знак на противоположный. Так происходит своеобразное раскачивание эмоций зрителей.

Когда герою угрожает смерть и неизвестно, чем все это кончиться, зритель с особым вниманием и интересом следит за развитием событий. Он в напряжении. Мы добились того, чтобы взять власть над чувствами аудитории. Она в наших руках. Даль-



ше нужно постараться не только удержать ее, но еще найти способы усилить эмоции юных зрителей.

### **5. Новые перипетии**

*Вернулся отец домой, подарил младшей цветок и рассказал, что случилось. Старшая тут же обвинила во всем младшую. Попросила бы платье, ничего бы не было. А теперь из-за нее отцу идти умирать. Братья хотели пуститься в бой со зверем, но их остановил отец. «Я уже пожил достаточно, мне и умирать», — заключил он. Но младшая сказала, что не переживет такого горя и пойдет сама. Очень обрадовалась этому старшая. Луком глаза намазала, чтобы слезы были, когда провожали младшую.*

Последующие события вполне прогнозируемы: должна произойти встреча со зверем. Но как поведет себя зверь, пока не очень ясно. Сделать его совсем страшным и бесчеловечным — слишком прямолинейно. Надо наделить его характером, несколькими разными качествами, может быть, даже противоречивыми. Тогда его образ станет более убедительным и интригующим.

Пусть в его поведении и действиях появятся странные черты. Попробуем с их помощью дополнительно озадачить зрителя. Цель младшей дочери вполне ясна: пожертвовать собой во имя спасения отца. Цель зверя ясна лишь частично. Он хочет что-то сделать с дочерью, но что именно — остается в тайне.

### **6. Продолжение перипетий**

*Передал отец свою младшую зверю со слезами. Дочь успокаивала его, как могла. А зверь приказал купцу больше не возвращаться сюда, но при этом сказал, что у них добрые сердца. И осталась младшая одна во дворце. Стала в страхе ждать, когда зверь ее будет есть. А он не идет и не идет. Посидела-посидела да пошла осматривать дворец. А он красоты необыкновенной. Но одна комната показалась ей странной, как бы приготовленной для кого-то. Задумалась младшая.*

Возможно вы, как читатель, уже тоже сгораете от нетерпения узнать, что будет дальше. Точно так же должен вести себя зритель в зале на этом этапе просмотра, так же переживать за девушку. А еще гадать, что случится дальше, какое событие будет следующим.

Психика зрителей работает в данный момент с полной нагрузкой. Мы достигли той цели, к которой стремились: втянули



зрителя в разгадывание хода сюжета и развития интриги, кроме того, заставили его переживать за судьбу доброй благородной и самоотверженной девушки.

Сейчас зритель ждет страшных событий. А мы его обманем. Сделаем ему сюрприз. Неожиданность поворотов – наш лучший союзник в драматургии. При долгом ожидании плохого, когда угасает надежда на хороший исход, преподнесем зрителям толику надежды на изменения к лучшему — с некоторой долей неопределенности, со своеобразной загадкой. Сделаем поворот в интриге.

### **7. Второй поворот в сюжете**

*Зашла младшая в странную комнату, взяла книгу с полки и прочитала надпись: «Вы здесь царица и хозяйка; желайте и приказывайте». Вспомнила она про горе отца, подумала, как ему тяжело, захотела увидеть его. Обернулась к зеркалу, а в нем видение: печального отца встречает сестра, делая вид, что сочувствует, а сама в душе радуется избавлению от младшей. Мелькнуло видение и исчезло. И подумала девушка, что как-то странно ведет себя дикий зверь.*

### **8. Перипетии после второго поворота**

*Вечером села девушка за стол, чтобы поужинать, и тут под страшный грохот явился зверь. Она замерла от ужаса. А зверь только попросил разрешения взглянуть на нее и спросил при этом: очень ли он гадок на вид? Девушка не смогла покривить душой и ответила честно, что думала.*

*Зверь действительно был страшен и отвратителен. Но он ласково предложил ей продолжить ужин и признался, что не только страшен, но еще и глуп.*

*Девушка возразила ему, что глупые о себе так не говорят и что у него доброе сердце.*

После второго поворота в сюжете у юных зрителей должно было полегчать на сердце — угроза смерти пока отступила: зверь не проявляет агрессии, разговаривает ласково. А ослабление напряжения – как раз то, что нам нужно. Мы чередуем куски содержания, которые вызывают противоположные эмоции. Мы волнуемся за девушку, но радуемся, что ничего ужасного пока не произошло. Это именно тот фон, та ситуация, когда можно преподнести зрителю очередной сюрприз, новую нео-



жиданность. Мы создали благоприятную ситуацию для резкого изменения ее в худшую сторону.

### **9. Третий поворот в сюжете**

*Красавица уже почти перестала бояться зверя. А он ей тут и скажи: «Выходи за меня замуж!»*

*От такого предложения у нее перехватило дух. Посмотрела она на страшилище, сжалась вся в комочек и еле выдавила: не могу. И тут сотряслась вся комната от невероятного грохота. А потом зверь медленно и тихо удалился.*

Какой бурный накал страстей пришлось бы пережить зрителям, если бы они видели все это на экране! После такой встряски нужно дать аудитории несколько передохнуть и ввести кусок со спокойным развитием действия. По какому пути пойти: показать, что делает зверь после отказа девушки или остаться в комнате с героиней? Пожалуй, лучше не трогать неудачного жениха, оставив на нем тень загадочности, а продолжить наблюдение за переживаниями его отказницы.

### **10. Перипетии после третьего поворота**

*Младшая была поражена таким исходом событий. Ее не съели, не бросили в темницу, не наказали, а оставили во дворце в роскоши. Она даже пожалела зверя: такой страшный, но при том добрый.*

*Три месяца приходил зверь по вечерам к девушке и повторял свое предложение и наконец признался в искренней и безответной любви к ней. Смутилась красавица и, пожалев зверя, предложила дружбу, а потом еще попросила разрешения повидаться с отцом, который от горя тяжело заболел.*

*Не смог зверь отказать ей в этой просьбе и добавил: «Оставайся там, с ним, а я здесь буду чахнуть от тоски».*

*Но младшая пообещала вернуться через неделю, потому что по-братски полюбила его.*

Но долго благополучие продолжаться не может. Опасность потерять интерес юного зрителя в таком месте резко возрастает. Требуется придумать новые события, которые поддержат внимание к развитию сюжета.

### **11. Продолжение перипетий**

*Отец был рад встрече безмерно. А зверь прислал красавице в подарок сундук с шикарными платьями, но выбрала она самое*



*скромное и пошла встречать сестру. А та к тому времени вышла замуж за знатного и чванливого дворянина, который больше занимался собой. Как увидела она счастливую и радостную, в роскошном платье, младшую, чуть от зависти с ума не сошла.*

Пришла пора еще круче закрутить интригу сюжета. Назрела необходимость в новом повороте событий.

Наша героиня счастлива, наслаждается жизнью. Страшный зверь любит ее и проявляет к ней благосклонность, одаривает дорогими подарками. Младшая прониклась к нему глубоким уважением за доброту, полюбила его как сестра. На этой сюжетной линии ничто не предвещает угрозы. Значит, нужно искать какую-то новую силу, которая включится в ход развития действия и будет стремиться разрушить счастье младшей.

### **12. Четвертый поворот в сюжете**

*Узнала завистница, что сестре через неделю возвращаться, и задумала ее задержать, чтобы погубить. Рассерженный зверь тогда ее точно съест. Ублажала и ласкала она младшую сестру. А когда та собралась уезжать, стала волосы на себе рвать, как бы от великого горя.*

Увидела младшая, что сестра так убивается, и согласилась остаться еще на неделю.

Завязался новый узел противоречий, новая борьба: кто кого. Старшая лестью и обманом сумеет погубить младшую или младшая, под воздействием совести и жалости к зверю, выполнит свое обещание? Опять юному зрителю придется строить свои предположения: кто кого одолеет. А нам только это и нужно. С помощью очередного драматургического приема мы вновь включили в активную работу сознание зрителя.

### **13. Перипетии после четвертого поворота**

*Живет младшая у отца, а сама думает, что там, без нее скучает страшный зверь. Рассуждает про себя, что хоть он и страшный, но добрый, ласковый, внимательный. Корит себя, что незаслуженно его обижает. Вот сестра за знатного и богатого вышла, а счастья нет.*

Увидела она во сне, что страшный и добрый под деревом от тоски умирает, и вернулась во дворец. Ищет зверя, а его нигде нет. Побегала в сад и нашла его, чуть живого, под деревом. Брызнула на него чистой водой, открыло глаза страшили-



ще и говорит: «Как я рад вас увидеть перед смертью. Теперь и умирать легче».

#### **14. Последний, пятый поворот в сюжете**

Сердце девушки не выдержало такого испытания. «Нет, — ответила она, — вы не умрете. Я согласна стать вашей супругой и быть вам верна всю жизнь».

#### **15. Развязка**

Набрала она еще пригоршню воды, чтобы брызнуть на умирающего, повернулась обратно, а перед ней на коленях стоит красавец-принц. Чары злой феи разрушились. К нему вернулись красота и ум. Младшая была счастлива. Он предложил ей стать королевой. Она с радостью согласилась.

#### **16. Эпилог**

Тут явилась добрая фея и сказала, что наградит девушку за то, что она доброту предпочла красоте, богатству и знатности. Волшебница в мгновение устроила для молодых свадебный бал, на котором оказались и отец, и сестра, и братья. Все были рады счастливому исходу, кроме сестры.

За коварство и зависть фея превратила ее в каменную статую перед дворцом королевы и сказала, что она останется такой, пока из нее не выйдет вся злость и ненависть.

Перед вами была развернута полная драматургическая конструкция. Апогей конфликта, кульминации (когда девушка вернулась от отца к зверю, а он умирал) наступил после пятого поворота в событиях. До этого момента, чередуя повороты в сюжете и последствия этих поворотов в виде перипетий, мы поддерживали интерес юного зрителя в тонусе. По сути, мы управляли, а если хотите — даже манипулировали сознанием зрителя, чтобы привлечь и удержать его внимание.

На протяжении всего драматургического построения мы в самых разных вариациях использовали принцип сопоставления. Сопоставить — это не столько поставить рядом два каких-то объекта или события, сколько побудить зрителя совершить еще два действия: *сравнить* и *сделать* выводы из своего сравнения.

Можно провести вульгарную аналогию со спортом — мы делаем этот шаг только ради дополнительного разъяснения основ драматургии. В прочитанной вами сказке выделим два сражения, столкновение и борьбу двух пар. Назовем противостоя-



ние младшей и старшей сестер между собой схваткой двух боксеров. В экспозиции мы выводим на ринг двух сестер, представляем их, рассказываем об их достоинствах и победах, чтобы болельщики могли отдать симпатии тому или иному сопернику. Первый легкий удар наносит старшая, отказавшись заниматься домашними грязными работами и свалив все на младшую. Ответный удар наносит младшая. Она просит бедного отца привезти ей в подарок не шикарное платье, как старшая, а всего лишь цветочек. Удар приходится по самолюбию старшей. Когда отец вернулся с цветком и рассказал, что с ним случилось, старшая тут же нанесла новый удар. Она обвинила младшую в предстоящей смерти отца. Младшая ушла в глухую защиту и поехала к зверю сама вместо отца. Старшая уже собралась праздновать победу. Но через три месяца младшая вернулась от зверя живая и невредимая в дорогой одежде, чем несомненно сама нанесла ответный удар по престижу старшей. Тогда старшая решила пустить в ход обман, чтобы сделать свой удар без правил, и стала уговаривать младшую остаться дольше, чем она обещала зверю, надеясь, что после этого страшилище обязательно ее погубит.

Младшая вновь укрылась от ударов, уехав обратно во дворец зверя. В следующем раунде она опять встретилась с сестрой на ринге — на своей счастливой свадьбе. Младшая вышла замуж за принца и становилась королевой. Это был сокрушительный нокаут. Рефери в лице доброй феи зафиксировал победу и наказал за нечестное ведение боя старшую, сделав ее каменным истуканом.

Так, упрощенно представляя противостояние двух сестер, мы сопоставляли, как ведет бой одна и другая, как они наносят удары друг другу, то есть — сопоставляли методы ведения поединка. А это есть ничто иное, как монтаж в одном из своих проявлений.

В сказке есть и вторая игра, командная: с одной стороны зверь, а с другой — отец, братья и сестры. Почти как в футболе. Но нас интересует не сравнение со спортивным сражением, а наличие противостояния и борьбы. Есть в произведении борьба каких-либо сил, зритель будет смотреть и следить за ходом этой борьбы.

Необходимо посвятить зрителя в первоначальные условия, затем столкнуть противоположные силы или команды, а даль-



ше, попеременно варьируя успех то одной, то другой стороны, двигаться к финалу.

Вы уже догадались. Конечно, автор опять слукавил. Он не сам выдумал сюжет сценария, а взял и пересказал чужое произведение, изменив имена героев. В подлиннике младшая сестра зовется Красоткой, а страшный зверь — Чудовищем. Эту сказку написала последовательница Шарля Перро г-жа Лепренс де Бомон. Называется сказка «Красотка и Чудовище».<sup>1</sup>

На основах принципов драматургии создаются самые разные произведения. Они трудятся в театре, на телевидении в добротных передачах, умелые педагоги строят на них свои лекции, даже журналисты используют их в газетных статьях. И в самых различных формах там неизменно действует принцип сопоставления.

В истории кино есть достаточное количество примеров, когда режиссеры предпринимали попытки уйти от жестких требований драматургии. Они исповедовали понимание кино, как искусства изобразительного, что главное в нем — движение и пластический образ, а отнюдь не драматургический строй сюжета. Они считали, что недостатки и слабость интриги можно компенсировать режиссерской изобретательностью и операторским искусством.

Но, увы, даже величайших режиссеров прошлого столетия такая позиция приводила к поражениям. В. Пудовкин снял фильм «Простой случай», который мало кто теперь помнит и сам режиссер признал своей неудачей. М. Калатозов в конце своего творческого пути сделал картину под названием «Я — Куба!». Он понадеялся на блистательное мастерство оператора С. Урусевского, но оно не спасло это произведение от стрел критики и равнодушия зрителей.

*Драматургия — исходная составляющая любого экранного творчества. С нее все начинается, ей все подчиняется на всех этапах создания произведений, ее пестуют и оттачивают на завершающем этапе монтажа.*

Автор учебника не претендует на полноту изложения всех секретов драматургии. Читайте, что этот разговор может быть продолжен и развернут в дальнейшем.

---

<sup>1</sup> Ш. Перро. Сказки матушки гусыни, или истории и сказки былых времен с поучениями. — М.: Правда, 1986, с.257



## Глава 4. НОВЫЙ ВИД МОНТАЖА И ДРАМАТУРГИЯ

### Послойный монтаж

Для начала — небольшая разминка мозгов.

Как много и долго говорили нам и твердили даже с пеной у рта, что видео и кино представляют собой самостоятельные виды творчества. Видео — это не кино! — кричали те, кто первыми схватились за видеокамеры. У видео своя собственная специфика!

Время и прогресс техники сделали свое благородное дело. Они не оставили камня на камне от недалёковидных теоретических изысков поклонников видео, как нового вида и электронного новшества. Грань между кино, видео и компьютерными технологиями стерлась до полного исчезновения. И это взаимопроникновение будет продолжаться в обозримом будущем. Противостояние обернулось слиянием.

Конечно, съёмка на ВХС или бытовую видеокамеру не даст качества киноплёнки. Но профессиональные технические системы уже без сучка и задоринки переводят фильмы с «цифры» на киноплёнку и обратно. Не только зрители, но и профессионалы подчас не могут определить, каким был первоначальный носитель информации. Разрешающая способность киноплёнки (количество точек, фиксирующих изображение на квадратном сантиметре) и разрешающая способность мощных видеокамер почти сравнялись.

Послойный монтаж часто называют *компоузингом*. Что это такое? Новый вид творчества? Новый вид монтажа? Новый вид технологии?

Этот термин, как нетрудно догадаться, английского происхождения. Он рожден от глагола *compose*, имеет родственную связь с понятием *composition* и единый с ним корень — составлять, сочинять, компоновать, композиция, — объединение нескольких составляющих в единое и законченное целое.

В кино и на телевидении под термином *послойный монтаж* подразумевают компоновку в одном кадре нескольких изобразительных составляющих, нескольких самостоя-



тельно снятых или нарисованных кадров или частей кадров в один целостный законченный кадр с движущимися объектами в нем.

По сути своей сложно составленный кадр не является современным изобретением. Еще Мельес в конце XIX века догадался, что можно два раза снять на одну и ту же пленку действия двух разных объекта и получить их объединенное действие в одном кадре.

В кино такого рода кадры всегда назывались *комбинированными*. Соединение достигалось различными путями с помощью двойной экспозиции: путем съемки одного из объектов на черном бархате, в отдельных случаях использовались маски и контрмаски, а иногда прямым совмещением реальных объектов с макетом на фоне. Во многих фильмах-сказках режиссера А. Птушко профессионал без труда обнаруживает сложные комбинированные кадры. Даже кадр с наложением титров на изображение уже можно назвать комбинированным кадром, т. е. — компоузингом. Раньше в кино были особые специалисты, которые занимались исключительно комбинированием. Комбинированные съемки изучались как самостоятельный предмет в киновузах.

Послойный монтаж это — развитие старых идей на основе новых цифровых технологий, осуществляемых с помощью различных компьютерных программ. Эту работу с помощью новых технологий начали люди, далекие от кино, они-то и придумали для своего нового дела собственный термин, чтобы подчеркнуть свое новаторство.

Конечно, компоузинг вырос из компьютерной графики. Сначала с помощью компьютерных программ началось массовое творчество в области комбинирования изображений для полиграфической печати. А с разработкой программ для нелинейного монтажа и наращиванием объема памяти компьютеров стало возможным осуществление комбинаций с изображением внутри кадра.

Но компоузинг никак нельзя назвать компьютерной графикой. Графика — это статичное изображение. Графика существует как самостоятельный вид творчества. Рисунок карандашом, акварелью, углем, цветными карандашами, тушью, темперой на бумаге или картоне, если произведение имеет небольшие размеры, называется *графикой*. Если художник рисует крупное по-



лотно теми же инструментами и материалами, то его принято называть *станковой графикой*.

Графика — это для полиграфии и печатной рекламы. Даже рисованная и созданная на компьютере движущаяся зверушка — не плод компьютерной графики, а компьютерная мультипликация, оживление рисованного зверька.

И еще, для тренировки памяти.

В первой части учебника было рассмотрено множественное изображение в кадре, принципы его создания с точки зрения взаимодействия в нем объектов при совмещении нескольких изображений. По сути своей — это тоже компоунинг.

Для понимания принципов и возможностей компоунинга давайте смоделируем коротенькую, невероятную, совершенно нелепую сценку из одного кадра. Допустим, что мы решили создать ситуацию, когда заяц, сидя в лодке под парусом, играет на барабане. Лодка плывет не по морю, а по пескам пустыни. За ним гонится летающий крокодил. Но он никак не может догнать косоного, потому что молния бьет его по носу, как только он приближается к зайцу.

Парусник плывет по пескам. Заяц не управляет им, а развлекается игрой на барабане. А над пустыней, как орел, летает крокодил. Чушь невероятная! Но чем абсурдней пример, тем наглядней объяснение и его структура.

Для того, чтобы сделать такой кадр, нам придется приложить достаточно много усилий и использовать различные виды съемок и технических приемов.

Первое требование: кадр должен производить впечатление реальной прямой съемки, пусть даже в невероятных условиях, но обязательно убеждать зрителей, что на экране — настоящая жизнь. Для этого нам потребуется реальный живой заяц. Такого зайца можно найти в одном из цирков. Считаем, что нам это удалось. Дрессированный заяц и его наставник в нашем распоряжении.

Мы должны найти в архиве или снять кадр с темным грозовым небом, чтобы на нем могла сверкать молния.

Нам потребуется кадр пустыни с песками. И нам обязательно нужно сделать кадр с крокодилом,двигающимся в пространстве и открывающим и закрывающим пасть.



Начнем с зайца. Возникает вопрос: как его снять, чтобы потом он оказался в лодке?

Для того, чтобы мы могли поместить зайца на любой фон, нам необходимо снять его в специальной студии. Сегодня почти все знают, что это такое. Она представляет собой павильон, в котором весь фон и пол задрапированы темно-голубой тканью. Реже применяется ткань зеленого цвета. Фон освещается электрическими приборами таким образом, чтобы его освещенность во всех точках была одинаковой. Иногда применяют съемку на красном фоне. И в зависимости от цвета называют этот прием *блюскрин* (bluescreen), *гринскрин* (greenscreen) или *редскрин* (redscreen). Такую комбинированную съемку еще называют *хромокеем* — одноцветным ключом.

Это позволит при обработке этого кадра на компьютере произвести вычитание, исключение из информации изображения всего голубого цвета по всей площади кадра. То есть — мы исключим из изображения все голубое. Если по неопытности мы повяжем зайцу голубой шарфик, то голова зайца окажется отрезанной от туловища. Но у нас достаточно знаний, чтобы на интересующем нас объекте не оказалось ничего голубого.



*Рис. 1*

С фоном мы разобрались, но появилась следующая проблема: как освещать самого зайца? Задача эта не такая простая, как может показаться на первый взгляд. Осветить зайца справа или слева, ярко или приглушенно, со специальными эффектами или рассеянным светом? Где

искать ответ? Освещение зайца может не совпасть с освещением неба и пустыни. Тогда мы выдадим секрет компоузинга, тайну того, как сделан этот кадр.



Мы поторопились. Начинать следует с тех кадров, которые нам продиктуют характер общего освещения и состояния природы. А такими кадрами, как раз, являются планы с грозовым небом и пустыней. С них и нужно начинать подбор составляющих. Но еще раньше, для того, чтобы и самим все было ясно, как компоновать изображение, необходимо сделать эскиз, рисунок с композиционным размещением всех деталей (*рис. 1*). Да-да, самую настоящую раскадровку. Без нее — «и не туды, и не сюды!» Это — проект будущего кадра.

Теперь рисунок можно показать оператору. Наглядность — лучший способ объяснения.

Мы даем задание оператору: снять темное, мрачное грозовое небо в средней полосе. Но при этом оговариваем, что линия горизонта должна находиться ниже середины кадра. И он нам такой кадр снял (*рис. 2*).



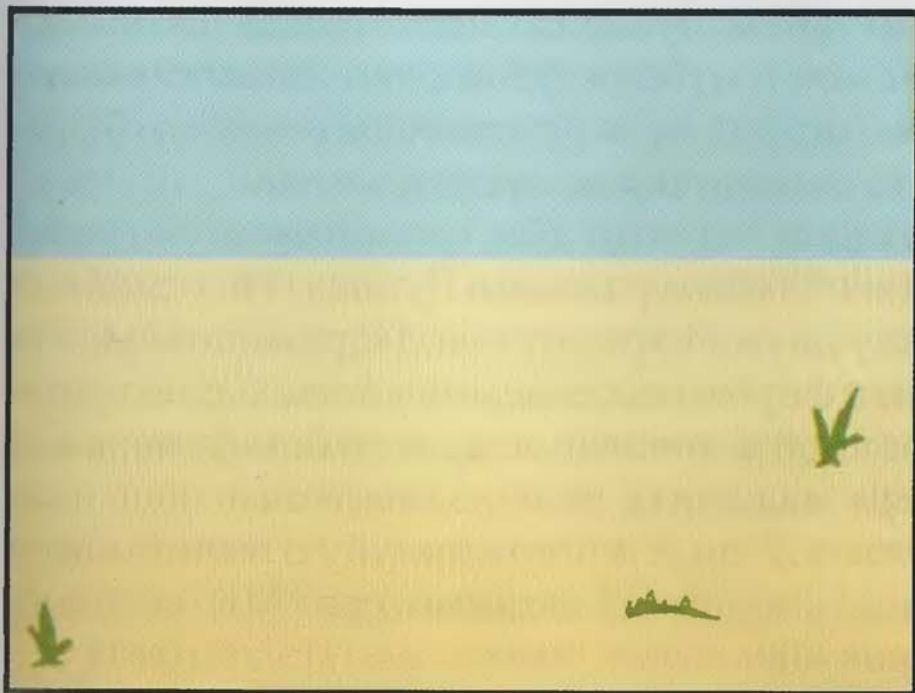
*Рис. 2*

Другому оператору мы даем задание снять пустыню с панорамой справа налево, чтобы в будущем создать впечатление плывущей лодки, и точно указываем высоту горизонта в кадре, помимо характера самой пустыни, конечно. Это тоже чрезвычайно важно, это — часть содержания самого плана. На раскадровке мы ему объясняем, как будет складываться изображение и почему уровень горизонта должен быть именно на требуемой нам высоте и какова должна быть скорость панорамы.

Оператор выполнил наше задание (*рис. 3*).

После проявки пленки мы убедились, что все соответствует нашему замыслу. И пустыня, и небо у нас в руках. Теперь можно





*Рис. 3*

нок, мы не стали показывать тени на нашей схеме. Просим поверить на слово. Итак, кадр с зайцем тоже готов (*рис. 4*).

Следующая задача — снять парусник. Можно, конечно, взять настоящую яхту, притащить ее в огромный павильон, поднять на ней паруса, надуть их силой ветра от ветродуя, чтобы было все по-настоящему. Но стоит ли? Дешевле может



*Рис. 4*

приступить к съемке зайца. Его с барабаном нужно осветить так, чтобы создавалось впечатление мрачной обстановки. И основной свет, и свет от молнии должны попадать ему в спину. Чтобы не слишком усложнять рисунок, мы не стали показывать тени на нашей схеме. Просим поверить на слово. Итак, кадр с зайцем тоже готов (*рис. 4*).

Следующая задача — снять парусник. Можно, конечно, взять настоящую яхту, притащить ее в огромный павильон, поднять на ней паруса, надуть их силой ветра от ветродуя, чтобы было все по-настоящему. Но стоит ли? Дешевле может оказаться построить маленький макет лодки, а парус надуть вентилятором, чтобы трепыхался на ветру. Масштаб объекта определяет не его реальный размер, а его соотношение с размерами других объектов в кадре.

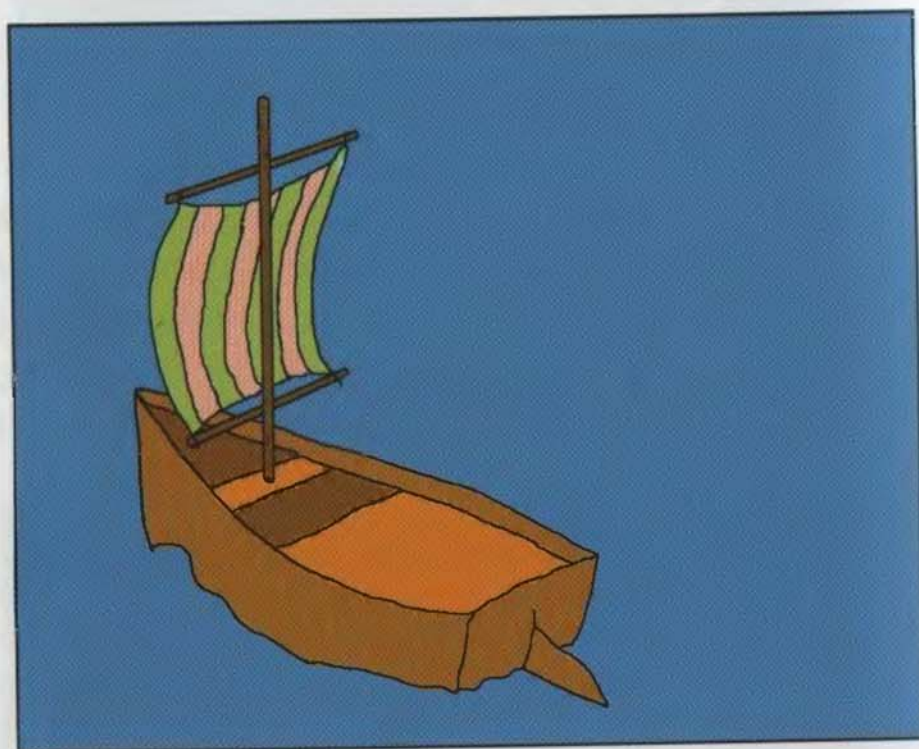


Мы пойдем вторым путем: будем снимать модель небольшого размера в маленькой голубой студии с тем же освещением, что и зайца. Чтобы модель чуть продвигалась вперед, будем ее медленно тащить за ниточку во время съемки.

Подвох нас ожидает в другом. Как сделать волну из песка от носа лодки? Можно пойти разными путями. Но основной выбор лежит между двумя вариантами. Первый: насыпать песок у носа лодки в форме рассекаемой волны и снять лодку со статичной волной в павильоне на голубом фоне, а потом на компьютере заставить ее переливаться..

Второй: заложить в виде волны голубую ткань цвета фона, а потом делать волну на компьютере. Мы выбрали второй вариант (рис. 5).

П р и ш л а  
очередь задуматься, как снимать крокодила. Живой крокодил плохо поддается дрессировке, в цирке его не найдешь. Можно перебрать тысячи кадров с крокодилами из фильмов о животных на фоне, который нам только меша-



*Рис. 5*

ет, и тоже не найти нужных нам действий крокодила. Но нам, собственно, весь крокодил ни к чему. Требуется только его часть, полтуловища с головой. Эта мысль сама собой подсказывает решение: изготовить движущуюся модель полчучела крокодила, а из второй его половины вести управление головой, пастью, глазами и передними лапами. Чучело должно быть один к одному — настоящий живой аллигатор. К тому же, нам необходимо, чтобы крокодил летал по воздуху.



С живым чудовищем такую «шутку» проделать весьма и весьма сложно – может куснуть.

Для съемки переместимся опять в голубую студию. Она позволит нам получить в кадре «голового» крокодила, без фона, вытворяющего летательные пируэты.

Мы — в студии. Подвешиваем на тросе полчучела. За кадром у рычагов управления расположится аниматор, специалист, хорошо знающий манеру движений рептилий. Он может свободно раскачивать модель, двигать ее чуть вперед и чуть назад, если надо имитировать испуг чудища от удара молнии. После необходимого числа репетиций, проб и ошибок, осуществим съемку и получим ожидаемый кадр (рис. 6).

И вот, наступил момент, когда наш компьютер набит исходными материалами для конструирования задуманного комбинированного кадра. Все пять предварительных заготовок лежат на жестком диске. С чего начать?

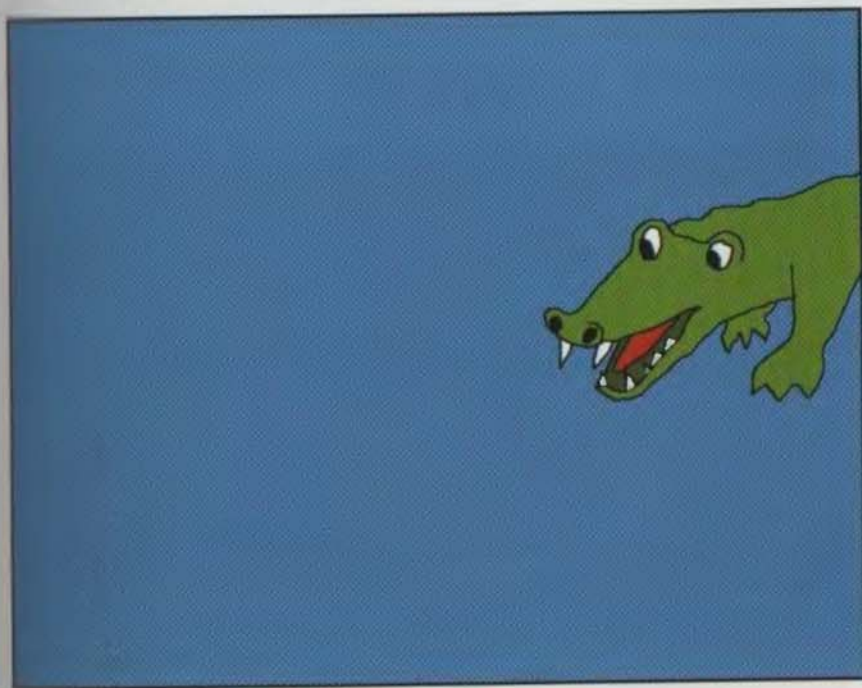


Рис. 6

готовок лежат на жестком диске. С чего начать?

И тут пришла пора вспомнить (а для этого нужно в собственной памяти иметь, что вспоминать), как работают художники-живописцы. Их принцип работы основан на естественном

человеческом наблюдении природы. Первое, что наносят на полотно, – самый дальний объект. Попробуйте вспомнить, что дальше всего расположено от нас, когда мы стоим в поле и любуемся пейзажем? Небо! С него и начнем (рис. 7).

Работать будем по принципу послойного наложения одного изображения на другое, как живописцы. Что ближе к нам, когда мы стоим в поле, чем небо? Линия горизонта и



то, что простирается от нее в приближении к нам — поле. В наше случае это будет пустыня, уходящая за горизонт.

Но в кадре пустыни есть собственное небо, а оно нам не нужно. Как быть?

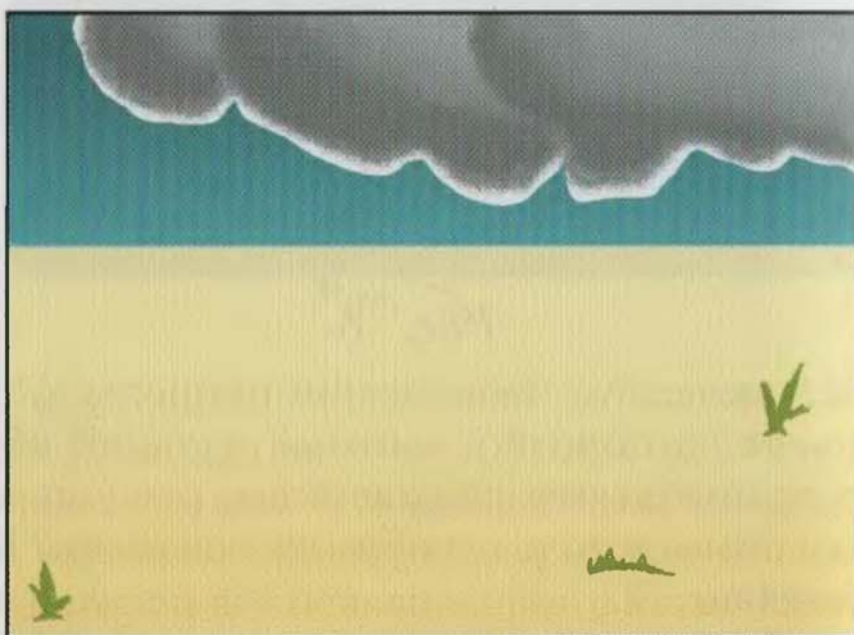
Здесь следует оговориться. Мы преднамеренно не называем никаких компьютерных программ, которые позволяют выполнить наше задание. Сегодня в ходу одни про-

граммы, завтра — другие, а послезавтра будут совсем иные, с иными возможностями. Но зато принцип построения в основе своей останется неизменным. Его-то мы и рассматриваем.

Наша задача — избавиться от неба в кадре с пустыней. Это можно сделать несколькими способами, но мы рассмотрим только результат. Проведем линию разделения кадра точно по линии горизонта. И тем или другим способом, с помощью маски и копирования или иначе, исключим из кадра пустынное небо. На мес-



*Рис. 7*



*Рис. 8*



те неба в кадре окажется дыра, через которую мы как раз сможем увидеть «наше» небо, снятое в грозовую погоду, если мы наложим на кадр неба план с пустыней. Так мы и поступаем: накладываем сверху, во втором слое, кадр с пустыней, идущей от горизонта. Второй слой по линии горизонта закроет нижнюю часть неба и пейзаж умеренного климата. Получится, что грозовое небо нависло над пустыней (рис. 8).

Общий фон создан. Теперь нам предстоит расположить объекты согласно эскиза, раскадровки.

Следующим по приближению к наблюдателю или, что тоже самое, к объективу камеры, должна разместиться плывущий парусник. Как вы помните, она у нас снята на голубом фоне, а его следует исключить. Компьютерная обработка позволяет нам удалить все пиксели голубого цвета. В кадре остается только лодка с парусом. Она имеет цвет дерева, а парус – зелено-розовый. Эти цвета под исключение не попадают. В кадре оказывается как бы висящая в пространстве, «ни в чем», лодка. Ее мы размещаем на третьем слое нашего кадра (рис. 9).



**Рис. 9**

Теперь в этом же слое необходимо сделать волну от лодки. Для этого мы закрываем маской всю площадь кадра, кроме участка, где должна биться волна (рис. 10).

Затем на оставшейся части кадра применяем эффект волны и привязываем его движение к носу яхты, а после этого снимаем маску с кадра.

Точно так же, как кадр с лодкой, обрабатываем кадр с зайцем и его барабаном. Про эту операцию по исключению голу-

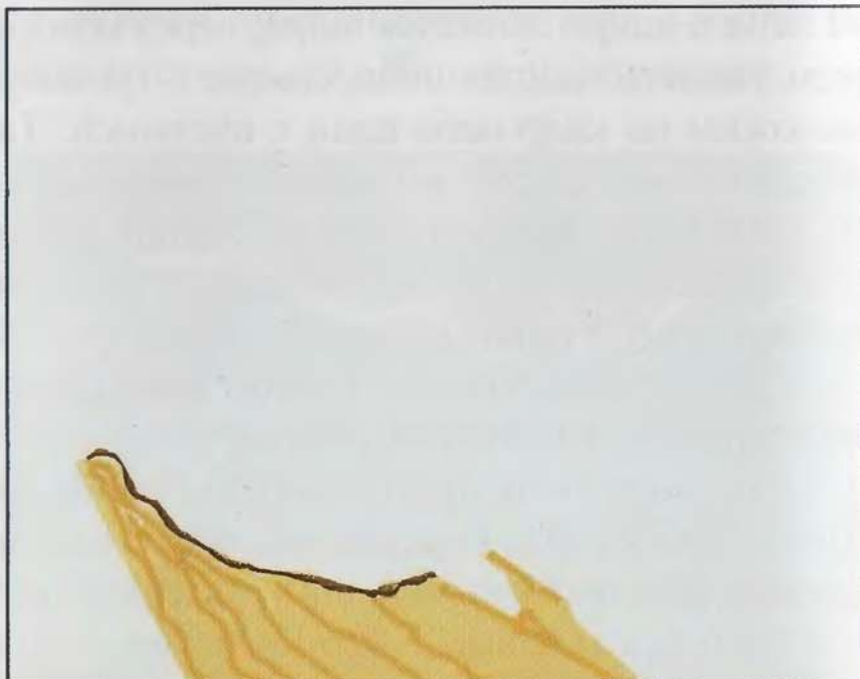


бого цвета из изображения компьютерщики сказали бы: «кадр нужно прокеить». Т. е. с помощью цветового ключа оставить зайца без фона.

После этого косой может занять место на четвертом слое нашего кадра.

Здесь главное не забыть, что нужно жестко привязать фигуру циркового артиста к лодке, чтобы не случилось несчастье. Лодка может уплыть, а зайчишка — оказаться на раскаленном песке. Такая ситуация нас не устраивает. Яхта и заяц должны двигаться синхронно и в одном направлении (рис. 11).

Кадр с крокодилом займет пятый слой. С крокодилом проще. Он не связан жестко с фоном, он свободно летает в кадре и лишь изредка дергается назад после ударов молнии. Чтобы создало ощущение полета крокодила его лучше разместить хотя бы одной ногой



*Рис. 10*



*Рис. 11*





*Рис. 12*

на фоне неба. Тогда не должно возникнуть сомнений в его полете. Так мы и поступаем (рис. 12).

Осталось решить две последних задачи. Ввести в кадр молнию и создать эффект вспышки. Мы помним, что длительность молнии в природе составляет доли секунды, что яркая молния способна осветить всю окружающую местность в нашем поле зрения. Вблизи молнии освещение предметов окажется более ярким, а по мере удаления освещенность объектов будет падать.

Но для того чтобы возникло на экране впечатление вспышки,



*Рис. 13*

прежде необходимо создать эффект мрачности кадра. Если это не удалось сделать на съемках, то можно применить специальный фильтр, который позволит несколько затенить изображение. Правда при этом и все



яркие места тоже станут притемненными, поужнут, но общее впечатление мрачности будет достигнуто.

Наши съемки не позволили нам до конца достичь желаемого результата, и поэтому мы вводим фильтр на шестом слое кадра (рис. 13). Таким образом, наш кадр будет начинаться в мрачном состоянии природы и длиться несколько секунд до появления молнии. Заяц будет дубасить по барабану, а крокодил — впустую лязгать зубами.

Различные молнии многократно снимались на кино- и видео пленки. Анализ эффекта молнии по кадрикам показывает, что длительность вспышки занимает всего 2-3 кадрика, т. е.  $1/12$ – $1/8$  долю секунды. На это время все освещается вокруг и становится светло почти, как днем.

Для выполнения этой задачи в отдельных компьютерных программах существует специальный эффект, называемый молнией, *lightning*. Программа позволяет определить место, начальную и конечную точки вспышки, задать



Рис. 14

длительность события, амплитуду и яркость — словом, сделать молнию на любой вкус! Она разместится в последнем, самом верхнем слое нашего кадра, и будет сверкать как раз перед каждым отскоком назад головы крокодила. Получится, что аллигатор пугается вспышки и разряда молнии (рис. 14).

Будем считать, что цель достигнута. Как вы думаете: чем мы с вами занимались на последних страницах?

<sup>1</sup> А.Сарандук, Н.Романова. Секреты компоузинга в Adobe After Effects. — М.: Изд. «625», 2002.



Монтажом!

Писатели и даже чиновники сопоставляют из различных слов целостные фразы, чтобы передать читателю содержание и смысл своего послания. Мы с вами сопоставляли различные пластические образы в одном кадре, чтобы сделать тоже самое — передать зрителю содержание и смысл задуманной нами сцены.

Компоузинг — одна из разновидностей внутрикадрового монтажа, точно также, как множественное изображение в кадре и мизансценирование. С таким его толкование согласны не все специалисты, но от этого суть компоузинга не меняется.

Теперь вы вооружены некоторым знанием принципов создания сложно составленных кадров и можете приступать к разгрызанию орехов профессиональных секретов этого вида монтажа.

## Разбор эпизода «Ад» из фильма «Куда приводят мечты»

Для разбора и анализа мы возьмем большой кусок из фильма Винсента Уорда «Куда приводят мечты». Он завоевал «Оскара» как фильм с лучшими визуальными эффектами. Мы не будем рассматривать его художественные достоинства и обсуждать содержание с точки зрения искусства, а попытаемся понять, как и какими средствами режиссер достигал нужных, по его замыслу, эффектов и воздействий на зрителей на основе высокого профессионального мастерства. А его действительно безупречное мастерство не может быть подвергнуто никакому сомнению.

Монтаж внутри кадра требует от его автора напряженной и виртуозной работы воображения. Сложный комбинированный кадр должен сначала родиться в голове режиссера, потом быть нарисован, затем мысленно разложен на составляющие и только после всего этого может быть начата его реализация.

В эпизоде «Ад» более ста кадров. Можете себе представить, сколько потребовалось фантазии, выдумки, изобретательности, чтобы больше ста раз пройти тот же путь, который мы только что прошагали вместе с вами, чтобы создать лишь один абсурдный кадр с зайцем в лодке.



Фильм начинается с того, что врач по имени Крис Нильсон встретил в Швейцарии во время отдыха молодую и красивую художницу Энн Коллинз. Они влюбились друг в друга. К тому же, их объединило страстное увлечение живописью. Они вернулись в Америку и поженились. Их счастливый брак подарил им двух детей, которых они безмерно любили. Но случилось несчастье: дети погибли в автомобильной катастрофе. Сыну Эну было лет двенадцать, а дочери — семь-восемь.

Энн и Крис тяжело переживали общее горе. Но однажды Крис оказался на машине в тоннеле, где произошла автокатастрофа. Он тут же выскочил из автомобиля, чтобы помочь пострадавшим, но еще одна машина, водитель которой не подозревал об аварии, на полной скорости влетел в тоннель, лимузин ударился, подскочил и накрыл врача. Крис погиб.

Энн долго пыталась справиться со своим горем и одиночеством, но не выдержала и покончила с собой. Крис и его дети оказались в раю, а его любимая жена — в аду.

И там, на том свете, героя продолжает обуревать чувство любви к жене и детям. Он пытается найти Энн в раю, но безуспешно. Ему поясняют, что самоубийцы попадают только в ад, путь в рай им навсегда закрыт. Тогда Крис решает отправиться в ад на поиски жены. Он верит, что она любит его, что она честнейший и прекраснейший человек, и намеревается вытащить ее оттуда.

Находится проводник, с которым Крис и его спутник, негр Альберт, отправляются в страшную дорогу со множеством ужасов, препятствий и испытаний.

Почему мы для разбора выбрали ад? Очень просто: в этом огромном эпизоде режиссер и его творческая команда проявили чудеса изобретательности, выдумки и игры ума. Ад оказался куда более выразительным и разнообразным по сравнению со слюняво представленным на экране раем. Кошмары один за другим сменяют друг друга, взвинчивая ужас и напряжение.

Опираясь на ваши уже полученные знания о компоузинге, можно непосредственно приступить к разбору.

### *Предваряющая сцена*

Перед тем, как пуститься в путешествие, проводник предупреждает Криса, что, если он доберется до жены, она не сможет его понять, что ее нельзя оттуда вытащить, что она даже не смо-



жет услышать то, что он ей скажет. Предупреждение служит нагнетанию остроты напряжения. Это — своего рода драматургический упреждающий ход. Он призван служить оттеняющим контрастом к отчаянным поступкам героя и должен сделать выпуклыми положительные качества Криса.

### *Первая сцена*

Разбор последует за описанием.

1



Яхта под красным парусом плывет по мрачному каналу.

Точка зрения объектива опускается ближе к воде.

**Вступает новая музыкальная тема, мрачная, нагнетающая напряжение.**

2



Спутник Криса, Альберт, на носу лодки освещает путь. Изображение чуть покачивается.

Голос Криса: *Не помню его таким участливым. Может...*

**На фоне музыки слышится плеск воды у бортов лодки.**

3



Крис продолжает говорить в кадре: *...познакомился слишком поздно?*

В левом нижнем углу между парусом и бортом видно пенящуюся воду и уплывающие назад стены канала. Лодка движется вправо.

4



Лодка разворачивается, из-за паруса появляется проводник и приближается к камере.

Проводник: *Ты гордишься своими детьми?*



5



Крис в начале кадра смотрит вправо, вперед по ходу лодки, но для ответа поворачивает голову к проводнику.

Крис: *Конечно!*

**Звуковое сопровождение остается прежним: музыка и плеск воды.**

Проводник как бы за счет движения лодки продолжает приближаться к камере.

Проводник: *О-о-о! Какой бессмысленный ответ!*

6



Крис поворачивает лицо к проводнику.

7



Проводник: *Крис, не хочешь подумать?*

**Звуковое сопровождение остается прежним: музыка и плеск воды.**

8



Крис: *Я же сказал — конечно!*

После этих слов он поворачивает голову направо, к носу лодки.

9





10



Проводник: *О-о! Люблю  
больные темы. Это, как током  
бьет...*

11



Голос проводника продол-  
жает: *...но подключает...*

**На общем плане слова про-  
водника звучат с небольшим  
сопровождением эха, чтобы  
зритель в звуке ощутил харак-  
тер пространства канала.**

12



Голос проводника продол-  
жает: *...делает восприимчивым  
к Энни.*

**Нарождается музыкаль-  
ный аккорд.**

С его акцентом на Крису  
внезапно обрушивается первый  
залп дождя.

13



На яхту, спокойно плывущую  
по каналу, тоже налетает шквал  
ливня.

**Он сопровождается музы-  
кальным аккордом.**

14



На мокрое лицо Криси сно-  
ва выливается поток воды.

**Снова звучит музыкаль-  
ный аккорд.**



15



Голос проводника продолжает: *Она, как тот маяк...*

16



Проводник продолжает: *...посылающий мысли...*

17



Голос проводника продолжает: *...о тебе.*

Крис обернулся на голос и снова устремил взгляд вперед.

18А



Яхта плывет на камеру. Альберт освещает путь фонарем.

**Опять возникает музыкальный аккорд.**

18Б



Одновременно с ним на яхту снова выплескивается залп ливня, застилая весь кадр водяными струями.

162



19



И еще один залп дождя накрывает Криса, смотрящего вперед по движению яхты.

**Это вновь происходит под музыкальный аккорд.**

20



То же самое повторяется в кадре с Альбертом на носу лодки.

Кадры с 13 по 20 включительно очень коротки и занимают на экране всего 12 секунд.

21A



21-й кадр представлен в четырех фазах.

В первой фазе мы видим слева на экране почти всю яхту, а справа — конец канала.

Начинается наезд, опережающий ход лодки.

21Б



Постепенно яхта и стена канала выходят из кадра, а бушующие волны быстро приближаются. На черном небе вспыхивают молнии.

21B



Приближение бушующего моря продолжается.

На фоне черных туч от камеры в сторону вспышек молнии пролетают какие-то монстры.



21Г



Пенящиеся валы по мере наезда уходят за нижнюю границу кадра.

Все вспышки молний сопровождаются ужасными раскатами грома на фоне напряженной музыки.

22



На Криса снова обрушивается шквал дождя. Его лицо открывается лишь на мгновение.

Звучит яркий музыкальный аккорд, сопровождаемый шумом ливня.

23



Сверкают молнии.

Раздаются сильнейшие раскаты грома.

24



На фоне грозового неба, удаляясь, пролетают человекоподобные фигуры монстров.

Слышится свист и шипение рассекающих воздух фигур. Перед текстом все звуки стихают.

25



Крис покачивается в лодке и задает вопрос проводнику: *Что ты делал, когда был жив?*

Позади Криса чуть полочется парус.



26



Говорит проводник: *В прошлой жизни?*

Лодка слегка покачивается.

**Тихо звучит напряженная музыка.**

27



Крис: *Да!*

Голос проводника: *Можно родиться и жить заново, но только...*

Изображение в кадре покачивается, как на волнах.

28



Проводник продолжает: *...если захочешь.*

За спиной проводника слегка полощется парус.

29



Голос проводника: *В прошлой жизни я был тем же, что и сейчас...*

Крис его перебивает: *Значит, психиатр?!*

30



Проводник: *Ты наблюдатель!*

**Музыкальное сопровождение продолжается без остановки.**



31А



Яхта на дальнем плане плывет по морю. Виден свет фонаря на носу.

Следует неспешный наезд.  
Вспыхивают молнии.  
Звучат раскаты грома.

31Б



Впечатление такое, что еще немного — и яхта будет накрыта огромным валом воды, вспенившимся перед ней.

32



Крис: *О, Боже!*

Голос проводника: *Ты боишься этого...*

Продолжается музыка, поддерживающая напряжение сцены.

33



Проводник в кадре: *...шторма?*

34



Крис напряженно всматривается вдаль.



35



Яхта еще ближе подошла к огромному кипящему валу.

36



Проводник: *Думаешь, он...*

37



Голос проводника продолжает: *...убьет тебя?*

38



В кадре — плывущие под водой белые тела.

Голос проводника продолжает: *Нет... Здесь одна опасность —*

39



Проводник в кадре: *...можно сойти с ума.*



40



Крис смотрит вниз.

**Неожиданно за кадром раздаются истошные женские крики.**

Этот звук означает начало новой сцены.

41



Из воды к Крису множество женщин протягивают свои белые и позеленевшие руки.

Кадр, открывающий следующую сцену в изображении.

Начинаем разбор.

Режиссер Винсент Уорд, видимо, поставил перед собой ряд задач, которые он решал в развитии этого эпизода. Сам эпизод состоит из нескольких сцен, каждая из которых несет свое собственное содержание, подчиненное общим задачам.

Совершенно очевидно, что одной из главных была задача напугать зрителя и Криса кошмарами ада, создать почти непреодолимые препятствия и испытания на пути главного героя к своей любимой жене. Чем труднее испытания, которые он сможет выдержать, тем убедительней в глазах зрителей окажутся его человеческие достоинства.

Задача представляется нам творчески интересной и требующей большого мастерства и изобретательности.

В первой сцене 40 кадров. Она длится на экране 1 мин. 58 сек. Но есть кадры относительно длинные и совсем короткие. Сама сцена складывается из нескольких кусков, которые иногда называют монтажными фразами.

Первая часть сцены (1–11 кадры) относительно спокойна (50 сек.). Яхта под красным парусом плывет по мрачному каналу к бушующему морю. На палубе Крис и проводник ведут неспешный разговор. Негр Альберт освещает фонарем путь, находясь на носу. Все изобразительные составляющие кадров подобраны так, чтобы создать мрачную, напряженную и даже уст-



рашающую атмосферу, предвкушение и ожидание кошмарных событий. И красный кровавый цвет паруса тоже «работает» как раздражающий и сгущающий напряжение фактор.

Сначала разговор между Крисом и проводником идет довольно спокойно. Он помогает выявить позиции Криса и проводника, их разное отношение к успеху путешествия. Крис во что бы то ни стало хочет выволить жену из ада, а проводник убеждает его, что это невозможно.

Обратите внимание на то, как разбиты куски фраз по кадрам (курсив). Диалог построен так, что часть реплики говорящего зритель слышит на кадре самого говорящего, а другую часть — на кадре слушающего. В некоторых случаях речь одного героя может растянуться на три или четыре кадра. Такой звукозрительный монтаж с переброской реплики говорящего на кадр слушающего является свидетельством высокого профессионализма. Он цементирует, плотнее скрепляет кадры между собой и делает стыки кадров более комфортными для восприятия зрителей, глубже выявляет тонкости актерского исполнения роли.

В этой сцене практически нет примитивного монтажа по схеме — кто говорит, того и показывают.

Целям создания напряженной и устрашающей атмосферы служит музыка. Все звуки оркестра наполнены тяжелым ожиданием. Движение яхты сопровождается плеском и шумом волн у борта. Шум в данном случае выполняет задачу создания убедительности, реалистичности происходящего действия.

Так, режиссер с помощью изобразительных и звуковых средств добивается своих первых целей, и это ему удастся. Он создает атмосферу ожидания, предчувствия страшных испытаний. Зритель уже начинает побаиваться того, что случится с героем. А это и есть психологически глубоко оправданный прием. На человека, который находится в страхе, в ожидании чего-то худшего, новые кошмары действуют сильнее, вызывают еще больший ужас. Это — драматургический ход режиссера с использованием психологического знания.

А теперь, собственно о послойном монтаже.

Самый первый кадр сцены — яхта в канале — представляет собой сложно составленное многослойное изображение. В первых слоях, в самих глубоких, находится дальний фон, тот, что



расположен за пределами канала. Там видна анфилада сводов. Скорее всего, заранее был снят кадр с высокой аркой готического стиля и подложен так, чтобы границы канала накрыли сверху все, что находилось по бокам от арки. Темный край канала послужил трафаретом, в просвете которого видана готическая арка. Эффект анфилады достигнут путем последовательного повторения этого кадра в четырех слоях, но только с уменьшением масштаба в каждом последующем слое. Сравним успехом можно было сотворить изображение анфилады с помощью компьютерных программ.

Следующий слой — яхта на водной глади. Этот кадр, возможно, был снят в большом бассейне в студии с искусно поставленным светом. Обратите внимание на то, что парус на яхте не наполнен ветром. Он висит, как тряпка, а лодка движется по воде без волн.

Верхний слой — компьютерное изображение стен канала. Он, как маска, накрыл значительную часть площади кадра из трех нижних слоев. Эффект освещения канала соответствует эффекту освещения яхты.

Но было бы совсем не рационально городить такой огород только из-за одного кадра. Очевидно, кадры 1, 11 и весь 21-й были задуманы сразу по единой схеме с заменой слоев за пределами канала.

А вот 21-й кадр требует дополнительного разбора.

Он начинается с виртуального наезда на даль моря. Наезд выполнен на компьютере. Яхта и канал постепенно выходят за рамки, а в кадре остается только бушующая стихия. Это — тот вид моря, который открывается путешественникам, — то, что ждет их впереди.

Как только наезд выводит кадр за пределы белого бушующего вала, мы обнаруживаем, что слоев не два, а больше. Самый нижний — небо с черными тучами. На него наложен кадр со сверкающей молнией. Так как молнии сверкают несколько раз, то, соответственно, каждая из них представляет собой отдельный кадр на отдельном слое. Сверкающие молнии могут в этом слое стоять последовательно, потому что первая, скажем, погасла — кадр кончился, и тут же начинается второй кадр, с другой молнией.



Отдельный слой — кадр моря на переднем плане (21 Г). Он может находиться как наверху, так и внизу. Поскольку все стыки разных изобразительных кусков резко затемнены, почти черные, возможны любые варианты. Чернота скрадывает стыки, прячет их. Вероятно, кадры неба были еще подвергнуты дополнительной обработке для достижения эффекта наибольшей мрачности.

Самый верхний слой — кадр с пролетающими по небу монстрами. Фигуры явно сняты в студии. Они были подвешены на тросах и сняты на одноцветном фоне, который потом был исключен из спектра изображения, как при съемке зайца и крокодила.

Таким же образом сделаны 23-й и 24-й кадры. Только на них еще наложен сверху слой с дождем.

Для получения эффекта отражения неба в море явно использован компьютерный эффект «зеркала». С помощью понижения яркости нижней части светящегося пятна достигается впечатляющее отражение на воде.

Кадры со 2-го по 12-й, как следует догадаться, сняты в студии, в бассейне, когда яхта находилась на воде. Для создания эффекта движения лодки ее двигали и покачивали перед статично стоящей камерой. Поэтому у зрителей создается полное впечатление, что разговор проводника и Криса происходит во время движения судна по каналу. Небольшой кусочек фона в кадрах 3, 4 и 7 представляет собой искусственно созданный на компьютере слой с частью стены канала и бегущей за бортом волной. Причем, если вы будете внимательно смотреть фильм, то обнаружите, что парус не колышется и не наполнен ветром, как это должно быть при движении яхты, и в первом кадре вдоль бортов яхты не было волн и бурунов, которые появились во втором и седьмом кадрах.

В кадре 12 на лицо Криса под мощный музыкальный аккорд буквально обрушивается ливень. Так начинается вторая часть сцены. Лодка все еще продолжает плыть по каналу, но резко меняется ситуация. Чтобы взвинтить напряжение, режиссер использует все виды выразительности: действие в кадре, монтаж короткими планами, мощное звуковое сопровождение — музыкальные аккорды и шумовые эффекты шквала.



Вторая часть сцены, с 13-го по 20-й кадры, развивается стремительно. Короткие кадры следуют один за другим. Восемь кадров проскакивают всего за 12 секунд. В 13-м кадре на всю яхту обрушивается поток воды. В 14-м на лицо Криса снова выливается «ведро» воды. А именно так, видимо, и снимался этот крупный план.

После трех музыкальных аккордов на коротком затишье из трех кадров звучит фраза проводника. А далее — опять в каждом следующем кадре проливаются мощные струи ливня под музыкальные аккорды и шумовое сопровождение. Таких кадров тоже три. Синхронное совмещение действия (залп ливня) с музыкальным аккордом и шумовым акцентом дают наибольший эффект воздействия на эмоции зрителей.

Часто режиссеры, чтобы скрыть огрехи компоузинга, преднамеренно делают кадры слишком короткими. И тогда зрители просто не успевают разглядеть, как это сделано.

Так поступают, когда делают рекламные ролики. Что-то упало, что-то пролетело, что-то гроыхнуло, все кончилось, а герой уже стоит весь в грязи. Важно, чтобы что-то несколько раз мелькнуло перед глазами зрителей.

Но этот фильм сделан добротнo и основательно.

Продолжает внутренний ритм второго фрагмента сцены 21-й кадр. Он насыщен действием: наездом, взрывами молний, пролетом монстров, музыкальными и шумовыми эффектами. В нем все движется, гроыхает, пугает и даже оглушает. Но пугать непрерывно нельзя притупится восприятие. И режиссер дает возможность зрителю передохнуть.

С 25-го по 30-й кадры разворачивается новая часть сцены, третья: продолжение разговора героев (20 сек.). Крупные планы без особых ухищрений сняты на фоне колышущегося(!) паруса. Зачем усложнять себе работу, когда зритель продолжает верить, что действие происходит на яхте, плывущей по бушующему морю. Но оркестр усугубляет внутреннее напряжение мрачной темой.

31-й кадр призван поддержать напряжение в действии и напомнить зрителям о реально надвигающейся угрозе (5 сек.). Крохотная яхта приближается к морским валам, многократно превосходящим ее по размерам. Жуткие разряды молний сверкают над ними. Вот-вот они поглотят яхту.



Трудно точно определить, сколько слоев участвуют в создании этого кадра: от четырех до шести, а то и семи. Темные и светлые участки изображения свидетельствуют о наложении нескольких кадров один на другой. Они точно подогнаны друг к другу для создания впечатления единства пира стихии.

Кадры 32–40 — окончание разговора, заключительная часть сцены (16 сек). Сначала режиссер дает небольшую передышку зрителю. Текст напрямую связан с изображением: «Ты боишься этого шторма?» — спрашивает проводник.

35-й кадр является продолжением 31-го. Передышка окончена — опять напоминание о реальной опасности. Взрываются молнии, а яхта приблизилась к ним почти вплотную.

Далее, в кадрах с 36-го по 40-й, завершение разговора. Оказывается, здесь, в аду, нельзя умереть, но можно сойти с ума.

Режиссер на протяжении всей сцены убеждал зрителей, что яхта и сидящие в ней герои приближаются к кошмарному шторму и неизбежно окажутся в его водовороте. Может быть, кто-то из зрителей уже предвкушал, что вот-вот от яхты полетят щепки, а героев закрутят водяные валы. Зрители ждут прямого развития событий. Хитрый режиссер преднамеренно направил их прогноз по этому пути, чтобы увеличить эффект неожиданности: вместо ожидаемого кошмарного шторма в следующей сцене происходит кошмарное же нападение на яхту грешников. Высокая степень неожиданности достигается именно благодаря несоответствию ожидания и действительного развития событий.

Важную роль в поддержании сильного эмоционального переживания зрителей играет чередование кусков сцен с относительно спокойным ритмом и темпом и кусков, откровенно взвинченных по напряжению за счет укороченности кадров, наворота быстро сменяющихся действий, ярко выраженных музыкальных акцентов, щедро сдобренных шумовыми эффектами. Примененный звукозрительный монтаж, использующий ритмическое совпадение акцентов в изображении и звуке — тоже весьма сильное средство воздействия на эмоции зрителей. А чередование ритмов всегда ведет к обострению восприятия, более глубокому эмоциональному эффекту.



1



2



3



4



5



## **Вторая сцена**

Кадр снят с точки зрения Криса.

Из темной воды к нему тянутся руками плавающие грешники с искаженными лицами.

**Они истошно вопят. Меняется музыкальное сопровождение.**

К носу лодки, где сидит Альберт, тоже устремились голые тела. Они хватаются за борты яхты и тянут к нему руки.

**Крики и вопли продолжают. Оркестр сбивается с мелодии.**

На общем плане плотной массой со всех сторон к яхте плывут грешники. Они облепляют лодку, как туча мух.

**Вопль очумевших грешников дополняет какофония оркестра.**

Голые руки тянутся к нашим героям, но невозможно понять, что хотят эти грешные души.

Грешники атакуют яхту со всех сторон. Некоторые пытаются вскарабкаться на нее. Позади, за парусом просматривается бушующее море.

**Неистовые крики, плеск воды, нелепое нагромождение звуков различных инструментов.**



6



Грешники пытаются схватиться за Криса. Он отбивается направо и налево обеими руками. А они все лезут и лезут.

7



Их становится все больше и больше. Кошмарные, изуродованные неистовством гримасы трансформировали человеческие лица в бело-зеленого цвета маски.

**Нагромождение криков, воплей и отрывочных звуков оркестра.**

8



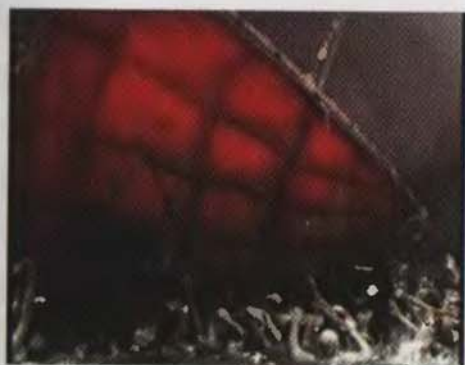
Множество рук ухватилось за одежду Криса. Грешники пытаются вытащить его из яхты. У него уже нет сил отбиваться.

9



Проводника тоже атакуют голые тела. Он тоже в ужасе пытается отодвинуться подальше от борта. Но его уже схватили за плащ и тянут в воду.

10



Вода кипит беснующимися грешниками. Множество рук и тел тянут яхту за один борт. Она наклоняется.

**Хаос множества звуков продолжается.**



11А



Кадр снят с высокой точки.  
Вода буквально кишит телами. Грешникам наконец-то удается опрокинуть яхту. Парус и путешественники, наши герои, оказываются в море.

11Б



Парус постепенно погружается в воду.

Начинается наплыв. Плавно проступают очертания следующего кадра.

**Какофония неистовства постепенно стихает.**

12А



Кадр снят под водой.

Изображение выходит из наплыва, и исчезают последние детали предыдущего кадра.

**В полной тишине все отчетливей раздается бульканье воздушных пузырьков в воде.**

12Б



Крис оказался под водой. Он не пытается всплыть, а как бы замирает в раздумье. Сзади него видны плавающие тела.

12В



Начинается наплыв. В полутемной воде проступают яркие пятна света.

**Постепенно затихает бульканье пузырьков.**

Дальше начинается следующая сцена.



Вся вторая сцена снята в бассейне. Такое зрелище с помощью послойного монтажа создать невозможно, да и не нужно.

Первый же кадр сцены снят с реально действующими актерами с точки зрения Криса, как бы из лодки. Но его можно было снять и прямо с борта бассейна. Он локален. Кроме воды и лезущих из моря тел с протянутыми руками, в нем ничего нет. Нет дальних фонов.

Кадр был рассчитан на то, чтобы испугать зрителей. И режиссеру это удалось. Короткофокусная оптика позволила сделать его весьма динамичным. Белые руки с растопыренными пальцами выглядят крупнее, чем лица грешников. Искажено крупные кисти рук на темном фоне воды за счет мелких движений прямо перед объективом являются главным инструментом возбуждения страха.

Второй кадр. Режиссер продолжает нагнетать ужас. На Альберта тоже напали обезумевшие грешники. Кадр снят в бассейне без каких-либо дополнительных ухищрений.

Третий кадр заслуживает более подробного анализа. Он производит довольно сильное впечатление. По коже пробегают мурашки, когда видишь эту картину. К яхте со всех сторон устремляется кишачая масса. Пространство спокойной черной воды быстро уменьшается и заполняется телами неистово машущих руками грешников. Они, как туча голодной саранчи, в одно мгновение добираются до лодки и облепляют ее. Примерно 70 % площади кадра вскипает от сотен плывущих тел.

Чтобы исключить пейзаж на фоне, основной кадр снят с высокой точки. А на него наложен слой с дождем, который поддерживает связь по состоянию природы с предыдущей сценой.

Четвертый кадр представляет собой прямую локальную съемку в бассейне. Характерной чертой этого кадра является его наполнение или даже переполнение множеством рук.

Зато пятый кадр уже представляет собой результат комбинирования изображения. Невысокая точка съемки. Общий план. Весь сонм грешников начинает хвататься за борт яхты. Это снято в бассейне. Трудно сказать, что было фоном в бассейне: неосвященные стены павильона или использовалась одноцветная ткань, чтобы применить последующее исключение цвета. Возможен и тот и другой варианты. Но в любом случае «живой»



кадр наложен на фон из нескольких слоев: темного неба, вспышки молнии и пенящегося вала. Искусственно созданная линия горизонта за яхтой представляет собой границу между «живой» частью кадра и дополнением, определяющим атмосферу происходящего. А самый верхний слой — дождь. Он закрывает все вместе.

Обратите внимание, что свет в павильоне поставлен так, будто и парус яхты, и тела грешников, и все остальное освещено яркой вспышкой на небе, контровым светом. Такое невозможно сделать экспромтом. Это заранее продумывается и рассчитывается для совмещения в слоях.

Шестой кадр — прямая угроза герою. Грешники хотят стащить его к себе, в море. Страх за него тем более возрастает. Кадр целиком снят в павильоне.

Седьмой кадр снят так же, как первый. Никаких ухищрений, кроме применения короткофокусной оптики для деформации изображения.

Восьмой чуть крупнее, чем шестой. Грешники уже вот-вот опрокинут Крису в воду. Кусочек фона за фонарем Альберта, возможно, был дополнительным слоем дальнего фона. Но ореол от фонаря не позволяет это определить.

В девятом кадре грешники добрались и до проводника. Прямая съемка в павильоне.

Десятый кадр сделан точно так же, как пятый. В нем тоже не меньше пяти слоев.

Одиннадцатый снят с очень высокой точки, камера смотрела почти вертикально вниз. Все фоны исключены. Прямая съемка. Грешники опрокидывают яхту, парус ложится на воду. Следует трансфокаторный наезд, а дальше начинается обычный наплыв (11 Б). Медленно проступают очертания следующего кадра.

Кадр 12 А — выход их наплыва. Крис оказался под водой. Вся истерическая вакханалия криков и оркестра мгновенно стихает. Герой оказался в другой среде. Меняется темп его движений — на замедленный. А в конце 12-го кадра опять начинается наплыв. Дальше следует новый драматургический кусок.

Описанная сцена их 12-ти кадров длится на экране всего 37 сек. Причем, два последних кадра, замедляющих ритм и темп развития действия, занимают 17 из них. Вся сцена характеризуется

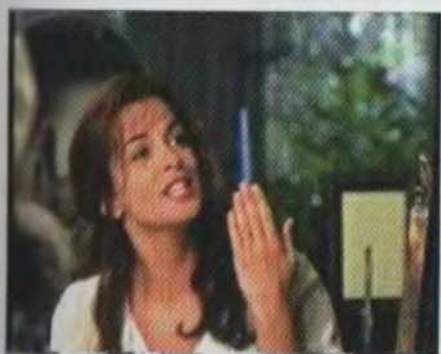


стремительным развитием событий. Напуганный кошмаром зритель не успевает опомниться, как Крис уже в воде. После сравнительно спокойного, хотя и напряженного разговора в конце предыдущей сцены эти события действуют на зрителя, как неожиданная очередь из пулемета. Конечно, такая смена ритма резко усиливает воздействие на эмоции смотрящих фильм.

Но обратите внимание: из 12-ти кадров всего в двух используется многослойный монтаж. Этого оказывается вполне достаточно, чтобы, памятуя о географическом эксперименте Л. Кулешова, создать для зрителей впечатление, что все действие происходит в море, поблизости от бушующих валов и сверкающих молний.

### *Третья сцена*

Крис вспоминает разговор с женой, когда она пыталась ему объяснить, что он несправедлив в своих требованиях к сыну, что он делает сына несчастным. А потом герой вспоминает разговор с ним. Мальчишка в сердцах объясняет Крису, что он — не такой, как отец. Ему тяжело дается учеба, но он постарается быть лучше.



По съемке эта сцена ничего особенного собой не представляет. Беседа с женой снята в интерьере или в павильоне, а разговор с сыном — на фоне камня или скалы, как сменяющие друг друга крупные планы под дождем. Оба куска в ярком освещении.



Заканчивается сцена кадром плавающего под водой Криса.

### *Четвертая сцена*

Переход к новой сцене основного действия в аду снова сделан через наплыв. Из черной воды легкого прибоя Крис выходит на берег, сплошь усыпанный белыми телами мертвецов. Рядом с ним выбирают на сушу проводник и Альберт. Крис по-



гружен в свои мысли. Мы начинаем понимать, что его мучает совесть. Он перебирал в памяти эпизоды своей жизни и чувствует себя виноватым по отношению к сыну и жене.

Первые кадры сняты впрямую на берегу с точки, которая позволила исключить дальние фоны. На гальку уложили несколько десятков обнаженных тел, а локальное пространство погрузили в темно-голубой свет с помощью фильтра на объективе или фильтров на осветительных приборах. За счет этого достигнута мрачность обстановки действия. Дальше начинается следующая сцена.



### *Пятая сцена*

Путешественники продолжают свой путь. Их взорам открывается новая картина. То, как она сделана, заслуживает внимания, ибо вся следующая сцена происходит на этом месте. Проводник поясняет своим спутникам, что это — врата ада. Они-то и должны произвести на зрителя особое впечатление. Происходит короткий разговор, построенный на чередовании крупных и средних планов на фоне этого пейзажа.



Для создания эффекта полной реалистичности происходящего авторы отыскали реальный объект, который стал основным изобразительным ядром пейзажа. Они нашли в каком-то порту стоящий у причала старый, частично разрушенный ржавый корабль. Пиротехники разожгли на палубах костры в разных местах и пустили дым, режиссерская группа расставила массовку, художники дополнили пейзаж огромными камнями и горящими факелами. Получилась, что в кромешном мраке ночи на каких-то непонятных ярусах мелькают и движутся рядом с огнем силуэты грешников.

Скорее всего, по замыслу режиссера, оператора и художника на этом объекте были отсняты полтора-два десятка различных кадров, которые послужили фонами для крупных и средних



планов. А несколько кадров без участия героев, но с большой массовкой были сняты в один или два съемочных дня прямо на объекте. Но авторы не ограничились прямой съемкой и для нагнетания ужаса дополнительно воспользовались послойным монтажом, добавив к прямой съемке фоны неба. Герои явно сняты в студии на фоне, который исключен, и помещены на фон комбинированного пейзажа.



Следующий кадр, который вы видите, — снова комбинация. В нижней трети композиции можно различить почти прямую линию. Все, что ниже нее, снято на натуре. Три крохотные, но узнаваемые фигуры — наши герои. Возможно, их роли исполнили дублеры. Все, что выше линии, привнесено в кадр с помощью компьютера. Перекошенный борт как бы затонувшего корабля и фон неба.

Секрет съемки проще всего раскрывается в самых общих планах. Они сделаны с максимальным использованием натуральных съемок и потому вызывают ощущение полной достоверности. Смонтированы эти кадры на основе 10-го принципа монтажа кадров. Одна панорама продолжается другой, одно движение продолжается другим. Только во втором кадре панорама сделана с крана.

Вереница грешников (массовка) уныло бредет в ад. Небо оставлено черным, чтобы ярче выделялись огни пожара и языки пламени.

Проход героев тоже помещен на фон одной из заготовок, снятых на натуре.

Через несколько планов мы увидим лицо задумавшегося Криса. Последует наезд до крупного, и начнется новая сцена.



### *Шестая сцена*

Укрупнение лица Криса послужило переходом к его новому состоянию. Он представляет себе, что бы он сказал своему сыну сейчас, что он не успел сказать ему при жизни, чем он мучается на том свете. Этот прием следует назвать воображением.

Идет прямая съемка нескольких крупных планов разговора. Крис говорит сыну: *«Приведись штурмовать ад, я бы согласился, чтобы рядом был такой боец, как ты!»*

Всего лишь на один кадр режиссер возвращает Криса в преддверие ада, где он продолжает, задумавшись, идти следом за Альбертом, и дальше снова погружает нас в воспоминания героя.

### *Седьмая сцена*

С крупным планом Криса, последним кадром предыдущей сцены, встык монтируется без всяких наплывов крупный план Энни в храме: идут похороны их детей. Благодаря этому мы понимаем, что опять начались воспоминания героя.

Идет большая сцена, снятая впрямую. В храме много народа. Посередине стоят два гроба. Крис перед всеми прощается со своими детьми. В его речи звучат слова о том, каким замечательным парнем мог бы стать его сын, каким прекрасным отцом, который никогда не потребовал бы от *своего* сына невозможного. И его сын гордился бы своим прекрасным отцом. Криса мучает совесть — он не успел доказать Эну свою искреннюю любовь, отдать отцовское тепло и высказать уважение к его личности.

Вся речь Криса снята крупным планом, где хорошо видны его переживания глубоко порядочного человека. Только так можно было показать всю глубину чувств героя, только на крупном плане.

И даже в том момент, когда он произносил эту речь, он представлял себе, как он мог бы хорошо ладить с сыном.





Для этого режиссер через выбеливание вставил кадр, в котором сын и отец над чем-то радостно смеются. В результате получилась сложная драматургическая конструкция:



в воспоминания Криса, находящегося в преддверии ада, вставлен еще кусок его воображения — воображение в воспоминаниях.

Дальше режиссер возвращает нас во мрак ночи с горящими кострами.



### *Восьмая сцена*

*(продолжение пятой)*

Крис еще находится в оцепенении, не успел отойти от пережитого в воображении. Альберт зовет его: «*Пошли! Нам Оперде*» — обращается, а ему открывается картина самих врат ада.



Оба портрета сняты в павильоне на цветном фоне, который заменен на один из многочисленных кадров другого фона, снятых на натуре в ночном порту. Здесь всего два слоя. Никаких особых сложностей и мудростей в этом монтаже нет.

А вот кадры врат ада заслуживают самостоятельного разбора.



В павильоне по эскизам художника была выстроена декорация. Фон — стена павильона — был задрапирован одноцветной тканью, чтобы этот цвет можно было исключить на компьютере. Скорее всего, он был зеленым.



Альберт тоже увидел зияющий провал в горе, залитый светом пламени. На фоне красно-желтых огней видны многочисленные странные фигуры. Оператор делает наезд на врата, а оттуда поднимается озверевшая толпа грешников «всех времен и народов» —



кто с ружьем, кто с копьем, кто с алебардой, а кто-то просто с дубиной.

Съемки этих и последующих кадров производились в студии самым обычным способом. Этот метод позволил проводить панорамы, наезды, свободно снимать отдельные фигуры. Но во всех этих кадрах был заменен фон. Кадры достаточно коротки, наезды и панорамы динамичны, как и сам монтаж этого куса сцены. Однако съемки героев и съемки массовки во вратах ада производились отдельно.

Увидев такое душераздирающее зрелище, Альберт испугался. На крупном плане об этом «рассказывает» мимика актера. А Крис продолжает оставаться под впечатлением воспоминаний, о чем нам повествует всего один кадр, вставленный в монтаж после одного кадра с Крисом: в нем герой продолжает разговаривать с сыном. Это обстоятельство имеет важное значение для понимания дальнейшего хода событий.

Почему драматургия числится в разряде режиссерских средств выражения, а монтаж включает в себя и драматургию тоже? Да потому, что режиссер «излагает» зрителям ход событий посредством образов, запечатленных в кадрах.

Нужно было В. Уорду рассказать, о чем думал в этот момент Крис, и он поставил в контекст монтажа в этом месте кадр его воображаемой встречи с сыном. И зрители все поняли — герой продолжает разговор с сыном в своих мыслях, он потерял понимание реальности. Вот почему драматургия включена как раздел в программу изучения монтажа.







Вы помните предупреждение проводника, когда Крис испугался приближения шторма? Проводник ему сказал: *«Не бойся! Здесь нельзя умереть, но можно сойти с ума.»*

Именно это и происходит с нашим героем. Крис видит, что Альберт приближается к беснующимся охранникам ада, и они вот-вот могут его растерзать. Крис истошно кричит вслед Альберту: *«Стой! Эи стой!»* — герой принимает его за сына. Как сына Крис обнимает Альберта и не пускает его вперед.

Здесь как раз срабатывает драматургическая конструкция: было предупреждение о худшем, и вот худшее случилось. Зрителям становится еще больше не по себе. Естественно, у них возникают дальнейшие вопросы в результате осложнения ситуации: как же будут развиваться события, если Крис лишился рассудка? Что сделает дальше Альберт? Как поступит в этом случае проводник? Потеряет или не потеряет герой свою главную цель — увидеть и спасти жену?

А в этом всем как раз и состоит суть драматургии — заставить зрителя волноваться, принудить его к тому, чтобы он ставил перед собой вопросы, осознанно или не осознанно строил предположения о ходе дальнейших событий. Именно в этом, в умении управлять интересом зрителей по ходу развития содержания фильма, скрывается мастерство режиссера.

Содержание этой части сцены раскрывается всего в нескольких кадрах.



В подтверждение того, что Крис принимает Альберта за сына, в монтаж вставлен кадр, в котором герой выполняет аналогичное действие. Режиссер предлагает зрителю ассоциацию: Крис обнимает Альберта. И следует кадр объятий с сыном — прием ассоциативного монтажа.

Альберт хочет идти дальше с Крисом, в сам ад. Но проводник противится этому. После некоторых препирательств проводнику удается убедить героя, что мысли о сыне мешают ему думать о жене, и поэтому с ней нет контакта. Да к тому же, он не сможет там, в аду, уследить сразу за двумя, и поэтому с ним дальше пойдет только один Крис. *«Лифт уже подан»*, — говорит проводник. Начинается новый кусок сцены: переправа в ад.

По сути дела, вся сцена, как и эти кадры, выполнена по одной схеме: съемка в павильоне на монохромном фоне, исключение этого фона при послойном монтаже, укладка натурального фона на компьютере.

Конечно, эти кадры поражают воображение своей масштабностью. Но могли бы они быть сняты прямо в порту на фоне уже виденного нами корабля, освещенного кострами?





Ответ однозначен: да, могли быть произведены прямо на натурной площадке. Вопрос только в деньгах и оперативности работы — какой из вариантов дешевле?

«Лифт» в аду, сделанный как деревянный плот, подвешенный на тросах, движется по первой ступени ада. Вместе со стражниками Крис и проводник перемещаются в пространстве на фоне огней костров. Режиссер делает наезд до крупного плана на лицо задумавшегося Криса, и начинается новая сцена.

### *Девятая сцена*

Целиком снята на натуре в парке. Крис представляет себе, какой может состояться разговор с женой, если встретятся. Они говорят о детях и о том, как дальше жить после их смерти, но не приходят к согласию. Энни считает, что дальше жить невозможно.

Воспоминания заканчиваются, и мы снова видим на экране Криса крупным планом, погруженного в свои мысли.

1



2



3



### *Десятая сцена*

Крис с отсутствующим взглядом на лице вместе со всеми поднимается на «лифте». Он еще во власти воображения. Смотрит вперед, но не осмысливает происходящее.

Кадр снят с точки зрения Криса. Платформа из преисподней поднимается вверх. Край пропасти опускается вниз. Глазам героев и зрителей открывается новое зрелище.

Болото сплошь забито высунувшимися на поверхность головами людей. Их лица дергаются, они кричат.

«Лифт» поднимается до уровня болота. Сзади виднеется черное небо со зловещими проблесками.



4



4а



5



6



7



Камера поднимается над «супом», кишущим грешниками.

Голос проводника за кадром: *Пошли! Это — наш этаж!*

Камера продолжает подниматься. Открывается бесконечность этого болота. Головы грешников шевелятся, взывают о помощи.

**Слышны истошные выкрики.**

Проводник протягивает руку Крису.

Сам ступает на край болота и пропускает Крису вперед.

Герой с опаской спускается с «лифта», оглядывается.

**Продолжаются гомон и крики грешников.**

Крис смотрит на проводника, потом на болото и со странной улыбкой констатирует: *Забавное место...*

Герой делает движение вперед...

...и неуверенно ставит ногу на болото. А там некуда наступить: сплошь одни лица. Боясь сделать кому-то больно, он, неукложе балансируя, идет вперед.

На фоне общего гула голосов прорывается реплика: *Ты куда?*



8а



Крис выискивает места, куда поставить ноги. Ему это удастся с большим трудом.

Камера панорамирует вниз...

8б



...и мы видим, что его ноги еле как-то помещаются между головами. А грешники смотрят на него снизу вверх умоляющими глазами.

**Крики и вопли не прекращаются ни на секунду.**

9



Крис продолжает идти вперед, балансируя руками, чтобы не упасть, и старается не наступить на чье-нибудь лицо. Болото прогибается под его ногами, дышит.

10



Проводник остался где-то позади. Крис идет по болоту, как по канату на большой высоте. А все глаза обращены к нему — как к возможному спасителю.

11



Прямо рядом с ногой Криса высунулись из болота живые лица с мольбой на губах и в глазах.

Крис: *О! Простите!*

Делает шаг дальше.

**Крики продолжают.**



12



Крис спотыкается и чуть не падает, еле удерживается на ногах. Голова его ныряет вниз кадра.

Кто-то вопит: *Дайте лекарство!*

Кадр снят с точки зрения Криса.

Ярко выделяющееся среди других лицо негра взывает о помощи.

Нога героя на мгновение оказывается рядом с его щекой.

13а



13б



Камера панорамирует за движением ног, то теряя их из кадра, то возвращаясь к ним, подчеркивая неустойчивость передвигающегося героя.

Кто-то кричит во след ногам: *Очумел, что ли!*

Еще шаг. И опять нога оказывается рядом с живым лицом.

По движению ног можно понять, что герой торопится и хочет как можно быстрее покинуть это ужасное место.

**А вопли не прекращаются.**

13в



14



Крис старается не вглядываться в лица под ногами, но вдруг приостанавливается и смотрит внимательней на то место, куда он наступил.



15



На него прямо от ноги умоляюще глядит старик в сильных очках. Крис чуть не наступил ему на горло.

Старик заулыбался и говорит: *С прибытием! О! С прибытием, сынок!*

16



Крис в ужасе. С изумлением он восклицает: *Про... Простите! Папа!?*

Замирает на мгновение в оцепенении.

17



Старик вступает с ним в разговор и при этом машет ему рукой.

Старик: *Сынок!*

18



Крис никак не может поверить в происходящее. Он внимательно всматривается в лицо.

Крис: *Папа!?*

Старик за кадром: *Ты...*

19



Лицо старика выражает искреннюю радость.

Старик: *... Ты пришел!... Как я рад!..*

Старик дрожащим голосом растягивает слова.



20



Старик за кадром: *Наконец-то...*

21



Старик продолжает дрожащим голосом, растягивая слова: *Иди сюда!*

Крис за кадром: *Нет!*

22



Крис в ужасе: *Нет! Нет, вы не мой отец.*

Голос старика: *Правильно. Не твой. Время еще ждет...*

Крис со смущением на лице спешит уйти.

23



Герой, торопясь, удаляется под крики грешников.

24



Его ноги продолжают ступать между лицами.

Дальше опять следует сцена его воспоминаний о радостной жизни с Энн.





Крис пытается убежать от кошмара. Воспоминания о жизни с Энни — это противопоставление адских реалий почти райской жизни на земле с любимой женой.

Переход в воспоминания Криса В. Уорд делает здесь без использования крупного плана

героя, который мысленно ушел в себя. И надо признаться, что прямой стык кадра с грешниками в болоте с кадром, где Энни и Крис вместе блаженно валяются на зеленой травке, несколько озадачивает зрителей. Им не сразу удастся понять, что происходит. Иногда такой ход допустим, но в данном контексте событий он резко мешает ходу логического восприятия, тормозит эмоциональное воздействие. Режиссеру, видимо, показалось при окончательном монтаже, что он уже много раз давал понять зрителям, что Крис постоянно вспоминает свою счастливую жизнь на земле, и в этом месте не нужен кадр, объясняющий сюжетный поворот. Но он ошибся. Переход, перескок от ада к счастливым воспоминаниям получился настолько неожиданным, что зрителям кажется — они потеряли нить логики. Им приходится мучительно соображать, как развивается действие вместо того, чтобы эмоционально переживать сопоставление двух разных миров.

А теперь — более подробно разберем, как снималась сцена на болоте.

Скажем сразу: это одна из самых впечатляющих сцен в фильме, крупная удача всего съемочного коллектива.

*Первый кадр* был снят в павильоне, прямо на «лифте» вместе с окружением. Этот кадр подчеркивает выход героя из воспоминаний.

*Второй кадр* тоже снимался в павильоне. Камера стояла на поднимающемся помосте, а в кадре двое участников массовки и Крис создавали передний план. Медленный подъем камеры на платформе позволил создать кадр, в котором постепенно открывается взору зрителей это невообразимое зрелище — болото, сплошь забитое полуживыми грешниками. Сначала мы



видим только верхний край болота, усеянный головами и профилями человеческих лиц, и темную стену. Но постепенно, с подъемом, нам открывается картина огромной поверхности, которая вся плотно заполнена лицами, смотрящими на нас и местами подающими признаки активной жизни. Такое зрелище, конечно, шокирует. И режиссер пользуется произведенным на нас впечатлением, он продляет эффект воздействия.

*Третьим* он монтирует кадр, снятый с обратной точки. Через море голов мы видим медленно поднимающийся «адский лифт» с героями и стражниками. Фоном служит мрачное, почти черное небо, которое представляет собой нижний слой в кадре.

*Четвертый кадр*, как можно догадаться, снят с крана над адским болотом или с того же лифта. В нем продолжается подъем над морем голов. Проводник протягивает руку Крису, предлагая сойти на этом этаже. А там некуда наступить: сплошь лица.

*В пятом кадре*, снятом навстречу сходящему на болото герою, продолжается подъем «адского лифта», продолжается его движение, начатое во втором кадре.

*В шестом кадре* режиссер дает крупный план героя, чтобы выразить его отношение к увиденному.

*В седьмом* — начинается его проход по болоту, еще более ужасное зрелище: человек вынужден шагать почти по головам, все время рискуя наступить кому-нибудь на лицо. И режиссер подробно обыгрывает эту ситуацию.

*Восьмой кадр* снят свободной камерой. Возможно, она была в руках у оператора. Крис, балансируя то на одной, то на другой ноге, пытается не наступить кому-нибудь из грешников на ухо или на нос. И камера своими перебросками от головы героя к его ногам тоже передает неустойчивость, нерешительность и даже его страх в этой ситуации. Композиция в кадре все время меняется, дергается. То мы видим махающие руки героя, пытающегося удержаться в вертикальном положении, то после резкой панорамы вниз — его ступни, чудом оказывающиеся между головами грешников. А потом — снова голову Криси, и опять ноги.

*Далее* следуют короткие планы: 9-й, 10-й, 11-й и 12-й. Такой дробный монтаж подчеркивает состояние героя, его нервозность, неуверенность. Подбор содержания кадров продолжает держать в ужасе зрителей.



*Тринадцатый кадр* снят, скорее всего, тоже ручной камерой. Для того, чтобы добраться до точки съемки, видимо, использовался операторский кран или подвесная площадка, на которой размещался оператор с камерой. В этом кадре проведена панорама слежения за ногами героя, которые ступали по крошечным промежуткам между лицами в болоте.

Дальше следует простейшая по исполнению съемка.

*Четырнадцатый кадр* — крупный план Криса. Фоном, по всей вероятности, служил голубой задник, который использовался, когда снимались кадры с последующей заменой фона на кадры в нижних слоях. Можно предположить, что этот и следующие крупные планы Криса (16, 18, 20, 22) снимались не на самом болоте, а в в удобном для съемки месте, где легко было поставить камеру значительно ниже уровня головы артиста или наоборот, актера поставить выше камеры.

*Пятнадцатый кадр* — старик в болоте — снят непосредственно на «болоте», когда нога артиста (или его дублера) стояла рядом с лицом старика. Подобным образом сняты 15-й, 17-й, 19-й и 21-й кадры.

В этом куске внешнее действие тормозится, акцент воздействия на зрителя переносится на диалог.

Кто из зрителей мог предположить, что Крис встретит в адском болоте своего отца! Да никто! Неожиданность такого развития событий, конечно, «работает» как мощный удар по психике зрителей, производит на них шокирующее впечатление. Необходимо отдать должное находчивости и творческой изобретательности драматурга и режиссера, придумавших такую встречу под занавес сцены. Она заставляет содрогаться всех, кто смотрит этот фильм.

*Двадцать третий кадр* — Крис все-таки понимает, что в адской топи он встретил не своего отца, и бежит, как позволяет ему болото, дальше, вглубь пространства.

*Двадцать четвертый кадр* — напоминает от какого кошмара убегает герой.

Пока вы читали анализ сцены на болоте, вас, наверняка, мучил вопрос: как же сделано само адское болото? Как режиссеру, художнику и оператору удалось достичь того эффекта, что оно в каждом кадре «живет», что торчащие из болота лица — это настоящие лица людей, мучающихся за свои грехи?



Как можно было уложить столько людей, довольно плотно прижав их головами друг к другу? Как создавалось такое впечатляющее зрелище? Как в этой сцене использовался послонный монтаж?

А его в этой сцене просто нет. Ради такого зрелища как раз стоило городить огород, создавать правдоподобную декорацию. Сколько бы ни потребовалось средств и сил, игра стоила свеч!

Попробуем предположить с великой долей достоверности.

В павильоне был выстроен помост такой высоты, которая свободно позволяла под него подойти чуть согнувшись. А если встать во весь рост, то лицо окажется над поверхностью. Эта поверхность и была превращена в болото. Сложность заключалась в том, что всю поверхность нужно было сплошь «утыкать» головами грешников. Прорезать под каждую голову дырку и просунуть туда головы статистов нереально. Слишком велика получилась бы плотность людей. Работать с массовой в полтысячи человек на крохотном пятачке – немыслимое дело.

Принципиально важным обстоятельством при решении этой проблемы оказалось знание психологии человеческого восприятия. Чтобы у зрителя создалось впечатление «жизни болота», совсем не обязательно, чтобы все головы и лица двигались одновременно. Достаточно активного движения одного-двух на десяток, а то и меньше. Движущиеся лица привлекают внимание к себе, отвлекая его от неподвижных. В данном случае психологическое знание себя полностью оправдало.

На помост были уложены сотни изготовленных бутафорских голов и для увеличения эмоционального воздействия обращены лицами в сторону камеры. В помосте в разных местах были оставлены отверстия для того, чтобы некоторое количество статистов могли поместить там свои загримированные лица и создать видимость жизни всего болота. Но если кто-то и заметит, что не все грешники, тонущие в синей жиже, живые, то впечатление от того, что живые перемешаны с покойниками, даже усилится.

Все уложенные головы и промежутки между ними были покрыты специальной загустевающей пастой, а потом разрисованы под натуральные. Так получился болотный «ковер» с множеством торчащих голов.



Самого большого декорированного пространства требовали самые общие планы сцены: 2, 4, 7, 8, 9 и 23. Во втором кадре, когда «лифт» поднялся над болотом, зрители увидели, что на его поверхности в разных концах с криком подскакивают грешники, то ли пытающиеся вырваться отсюда, то ли взывающие о помощи. И этот масштабный общий план производил должное ужасающее впечатление. Видимо, под разбросанными по поверхности прорезями находились статисты, которые в определенном порядке на небольшую высоту выталкивали бутафорские головы. И потому казалось, что болото кишит, живет и даже, можно сказать, кипит, переполненное грешниками.

Общие планы снимали короткофокусным объективом. Он резко обострял впечатление уходящей вдаль перспективы болота. В самой глубине кадра оно постепенно переходило в затемненный задник, на котором внизу, возможно, было нарисовано еще несколько рядов голов. В результате на экране мы не видим ни конца, ни края адского болота.

Но обратите внимание на другое. Режиссер для того, чтобы поразить зрителя кошмарами ада, снял не один, не два и не три кадра кишащего грешниками болота, а развернул длинную последовательность из 25 кадров, снятых с разных точек и с разных ракурсов.

На этой сцене эпизод под названием «Ад» не закончился. Крису предстоит пройти еще несколько тяжелейших испытаний, прежде чем ему удастся добраться до жены. В последующих сценах режиссер и его команда используют подобные творческие и технологические приемы. Поэтому мы позволим себе здесь остановиться.

А теперь попробуем проанализировать драматургическую стратегию режиссера и драматурга на материале десяти представленных вам сцен.

Для этого в краткой форме придется повторить некоторые уже изложенные положения, чтобы понятнее представить схему, архитектуру драматургического построения и способы управления интересом зрителей к экранным событиям.

Предваряющая сцена: всезнающий проводник предупреждает Крису о том, что его намерение бессмысленное и безнадежное. Но целеустремленный герой, вопреки здравому взгляду на вещи проводника, принимает решение отправиться в ад.



Когда один говорит, что это – глупость, а другой с безрассудным упрямством — я это сделаю, кого же из нас, смертных не заинтригует такая ситуация, кому же не захочется узнать, чем кончится дело! Конечно, большинству. Вот мы и попались на удочку: первую наживку уже проглотили. А дальше дело режиссера тянуть нас по стремнине.

В действие вступает психология. Это можно назвать игрой, в которой нам интересно узнать, кто победит, можно – конфликтом, а можно – интригой. В любом случае, возникает потребность увидеть развязку, чем все кончится.

*Первая сцена.* Путешествие начинается спокойно, хотя действие развивается в мрачной и напряженной обстановке. Идет относительно неспешное пикирование героев. Зрители, пребывая в некотором страхе, ожидают чего-то ужасного. И оно, это ужасное, сваливается с небес на яхту без всяких предупреждений — шквал ливня обрушивается на героев. Он то прекращается, то повторяется снова.

Ливень — неожиданность? Безусловно. Бьет по напряженным нервам зрителей? Конечно!

Но это только преддверие бушующего впереди океана. Там еще хуже. Зрители переживают за героев, предвкушают страшную катастрофу яхты в неусмиримой стихии вод. Между залпами ливня проводник предупреждает Криса, что здесь нельзя погибнуть, но можно сойти с ума. Драматург и режиссер таким образом бросили на дорогу сюжета камень, о который обязательно споткнется герой.

Бушующая стихия впереди, а беда приходит с другой стороны — из-под воды.

Новая неожиданность? Да еще какая! Режиссер обманул ожидания зрителей и тем самым удвоил силу воздействия второй сцены.

Напавшие на яхту грешники опрокидывают углубленную посудину, и все герои оказываются в воде. «Утонут или не утонут?» — рассуждает зритель. А режиссер не спешит дать ответ на этот вопрос. Под водой Крис, как перед смертью, вспоминает свои разговоры с женой и сыном. Его мучает совесть: он незаслуженно плохо относился к своему старшему.

Меняется обстановка, меняется ритм, меняется характер экранного рассказа. И это очень важно, ибо нельзя беспрерывно



держат зрителей в напряжении — как мы уже говорили, притупляется острота восприятия. А это тоже из области психологии.

Режиссер и выявляет нравственные качества героя, и меняет внешний и внутренний ритмы, а заодно — оттягивает ответ на интересующий зрителя вопрос: потонет или не потонет?

Игра на нервах зрителей продолжается. Герои спаслись, выходят на берег к воротам ада. Контраст между мирной прошлой жизнью и подступами к аду разительный. Берег усыпан телами мертвецов. Зрелище, снова поражающее воображение. Четвертая сцена короткая. И режиссер дает зрителям немного времени пережить это впечатление. Но тут же наращивает силу воздействия.

Картина на пороге ада ужасающая: в непроглядной ночи повсюду пылает пламя, полуживые грешники бредут ко воротам. Черное небо застилает горизонт. Путь длинный, и Крис снова погружается в воспоминания. Он видит сына и говорит ему то, что не сказал при жизни, то, от чего его так мучает совесть.

После этого на несколько мгновений режиссер возвращает нас к преддверию ада, где Крис идет вместе со спутниками. Герой погружен в свои мысли. И следует новое воспоминание: прощание с погибшими детьми в храме. Там, на похоронах, он долго говорит добрые слова о сыне.

Длинная статичная сцена в храме сменяется остродраматической, восьмой.

Крис продолжает вспоминать, он не может освободиться от мыслей о сыне. Альберт движется первым и первым видит ворота ада. Начинается динамичный кусок сцены, который призван произвести устрашающее впечатление и на героев, и на зрителей. Насзды, резкие панорамы-переброски, активные движения стражников почти в сторону объектива — все работает на устрашение. Режиссер как бы хочет нам сказать: вот какое новое испытание ждет героев. И стражники ада уже готовы наброситься на Альберта. Крис видит, что Альберт вот-вот окажется растерзанным и бросается за ним, чтобы остановить. Догоняет его, но по дороге «спотыкается» о тот «камень», который был «брошен» режиссером в первой сцене. Прошлые воспоминания лишают его рассудка. Он принимает Альберта за своего сына и начинает разговаривать с ним, как с сыном.



Зрители ждут сражения со стражниками, а неожиданность поворота событий обрушивается совсем с другой стороны — Крис сходит с ума.

В замешательстве спутники Криса, в замешательстве зрители: Крис позабыл о цели своего путешествия, о жене. Что же будет дальше?

Режиссер так «закрутил» ситуацию, что интерес зрителей к дальнейшему ходу событий приобретает иное качество: зритель не знает, чего ждать, он растерян.

Но некоторые зрители уже позабыли про предупреждение о том, что «здесь нельзя умереть, но можно сойти с ума». Оно было сделано слишком далеко по времени от данной сцены. И это — просчет. А потому — просто не понимают, что происходит. В такой фантазмагории рассказа можно ждать любого поворота событий, и зрители пытаются расшифровать новую загадку ада. Вместо того, чтобы ужаснуться помешательству Криса, зрители мучительно разгадывают новый ход сюжета. Они не поняли повествование режиссера, потеряли нить рассказа, а следовательно, могли выйти из состояния соучастия и сопереживания герою.

Предложение загадок — удел детективного жанра, где другие правила игры со зрителем. В жанре лирической трагедии такой ход оказался чужеродным, он вышел за рамки изначально предложенных режиссером условий распознавания сюжета. Здесь происходит сбой — потеря эмоционального накала восприятия фильма. А всего-то нужно было вставить одну реплику проводника, который увидел, как Крис принимает Альберта за сына: «Кажется, он рехнулся... Это осложняет дело».

Такой репликой была бы внесена ясность, но обострена ситуация, что и требовалось в ходе развития действия. Тогда бы мы еще острее, эмоциональней отнеслись к событиям на экране, еще больше стали бы переживать за героя. Но, возможно, здесь имеет место дефект перевода и дубляжа. Понимание к зрителям приходит только после прямого ассоциативного монтажа: кадр объятий с Альбертом — кадр объятий с сыном.

Дальше выход из тупикового положения находит проводник. Он говорит Крису, что не может дальше вести двоих, а мысли о сыне мешают контакту с Энни. Крис соглашается.

Переправа на так называемом «лифте», конечно, произво-



дит впечатление. Сцена сделана мастерски, по голливудски масштабно. Но включение новых воспоминаний Криса об Энни в девятой сцене снова снижает напряжение. Слишком много воспоминаний на сравнительно коротком отрезке времени фильма. Можно предположить, что режиссер стремился больше показать внутренние переживания героя, его потаенные мысли, мучения совести, сомнения — но это уже понятно и без данной сцены.

Хочется обратить ваше внимание на то, как тонка нить эмоционального воздействия на зрителей. Чуть что перестало быть понятным или идет повторение уже понятого, тут же происходит сбой, падение интереса и снижение эмоционального переживания. В этом и состоит искусство драматургии. Проверить гармонию алгеброй в таких случаях не удастся. Лучше пользоваться собственной интуицией, ставить себя на место зрителя и пытаться все переживать, смотря, как в первый раз, свой фильм, исходить из собственных впечатлений, делать выводы и принимать решения об окончательном монтаже.

Последняя из представленных сцен — одна из самых эмоционально сильных. Но для того, чтобы зритель пережил полноту чувств, а не только шок от увиденного зрелища, режиссер разворачивает протяженное действие. Здесь нельзя было отделаться несколькими кадрами. Винсент Уорд и сценарист Рон Басс прекрасно понимали, что здесь авторам предоставляется возможность хорошо поиграть на нервах зрителей. И они это сделали.

Пейзаж болота, переполненного грешниками, открывается зрителям постепенно — по мере подъема «лифта». Такой подъем предполагает, что вы ахните, увидев это зрелище. Так оно и происходит. А далее следует серия микросцен по несколько кадров, которые наращивают напряжение. Герой с трудом находит места, куда ставить ноги между головами, слышен беспрерывный и беспорядочный крик грешников, кто-то чертыхается, кто-то просит о помощи, лица живых чередуются с мертвыми, и наконец, прямо из-под ноги: «С прибытием, сынок!»

Возникает душераздирающая ситуация. Что дальше делать Крису? Тащить из болота отца или, бросив его, двигаться дальше, к жене?

В критический момент режиссер понимает, что дальше натягивать нервную струну зрителей уже нельзя, может лопнуть. В. Уорд здесь точно отмерил дозу чрезмерных переживаний и вов-



ремя дал возможность Крису понять, что он встретил не своего, а чужого отца. Зритель теперь может чуть легче вздохнуть и свободней следить за ходом событий дальше. Следующая сцена предоставляет зрителю возможность еще больше расслабиться и подготовиться к лицезрению дальнейших кошмаров, которые ожидают героя.

Настало время оглянуться назад, вернуться к описанию большого фрагмента эпизода «Ад». Как вы догадались, речь шла не только о послойном монтаже, но и о драматургии и других выразительных средствах. Нельзя бессмысленно использовать то или другое выразительное средство, в том числе и компоузинг. Все они могут полноценно работать только в подчинении главным режиссерским задачам. Профессионализм в режиссуре предполагает, что творец вынет из арсенала экрана тот необходимый максимум выразительных средств, который требует драматургия, который требуется для того, чтобы взволновать зрителя и управлять его интересом к произведению.

Необходимо отметить еще одну строго обязательную компоненту: **постоянную борьбу!**

В первой сцене идет словесная борьба между проводником и Крисом. Она не ярко выражена, но она есть. С началом ливня начинается борьба всей команды со стихией.

Во второй сцене разворачивается борьба с осаждающими яхту грешниками. Первую Крис выигрывает, вторую, с грешниками, проигрывает — и оказывается под водой.

В разговоре с Энни побеждает жена.

В разговоре с сыном сын заставляет отца оправдываться.

В четвертой сцене Крису и его спутникам необходимо преодолеть кошмар на берегу по пути к воротам ада, где валяются мертвые тела.

В пятой сцене героям предстоит преодолеть ужас, который неизбежно должен охватить каждого, кто увидит преддверие ада. И герои движутся к цели, преодолевая страх. Это — тоже борьба.

В шестой сцене, в воображаемом разговоре с сыном, Крис приходит к мысли, что он мог бы при жизни наладить отношения с сыном, если бы высказал эти слова много раньше. Своего рода, победа над собой.

В седьмой сцене, на похоронах детей в храме, Крис ведет



борьбу, спор со своей совестью. Он постепенно, мысль за мыслью доказывает, что он совсем не плохо относился к сыну при жизни, что он его очень любил. И если бы он остался в живых, то Крис обязательно сказал бы ему замечательные слова, которые произносит сейчас.

В восьмой сцене Крис сходит с ума и ведет борьбу за спасение сына (Альберта), не пуская его в ад. Крис побеждает Альберта. А проводник вынужден бороться с ним, лишенным рассудка, чтобы достичь цели путешествия и выполнить свое обещание. Он побеждает Криса, отлучив его от спутника и помощника.

Девятая сцена (воображаемый разговор с Энни). Крис проигрывает ее. Энни не хочет жить без детей. Ему не удастся ее переубедить и отказаться от самоубийства.

Десятая сцена снова представляет собой борьбу Криса — с собственным страхом, с обстоятельствами и с совестью в момент разговора с мнимым отцом.

Огромный кусок фильма — и ни одной секунды без борьбы. Оно и привлекает наше внимание к событиям на экране, конечно, вместе с неожиданными поворотами сюжета и возникающими вопросами: а что будет дальше? А для того, чтобы выразить и показать борьбу, режиссер использует максимум возможных выразительных средств в каждой отдельной сцене фильма.

Завершая разговор о послойном монтаже, напомним, что, просматривая тот или иной фильм, мы не можем до конца быть уверенными, что точно расшифровали технологию создания сложного кадра. Почти в каждом случае может быть использовано несколько разных способов творческого воплощения замысла. Возможно, где-то и мы оказались не точны, разбирая эпизод «Ад».

Но новейшая компьютерная техника позволяет решать еще более сложные творческие задачи в трехмерном пространстве. Достаточно вспомнить всем известные «Парк юрского периода» С. Спилберга и «Титаник» Д. Камерона.

Искусство монтажа потому и называется искусством, что в каждом произведении оно имеет свой собственный и неповторимый ход, прием, форму или решение — называйте как хотите.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вами прочитано около двух десятков страниц учебника. При этом, надеюсь, что заключение вы читаете как последнюю часть.

Автору хотелось бы, чтобы в качестве первой вашей реакции прозвучал вывод: в общем, все понятно! Это было главной задачей при написании третьей части учебника — «чтобы было все понятно». Но вывод «понятно» — всего лишь первая стадия обучения. «Понятно» еще не означает — «я так тоже могу». Для появления уверенности в своих силах, нужно несколько раз попробовать применить свои знания на деле. И если что-то начнет получаться, то можете сделать вывод, что прошли вторую стадию обучения. Однако длительная педагогическая практика показала, что после первого прочтения все сразу не получается. В опыт и знания предшественников нужно «вгрызаться», читать повторно и снова пробовать применять в своей работе. А иногда — даже сверять свой результат с изложенными принципами. Лишь после этого наступает уверенность в своих силах и способностях.

Но существует еще третья стадия, когда профессионал может заявить: «я владею драматургией, владею ее приемами, умею почувствовать, как зритель будет погружаться в пучину страстей героев и моих переживаний, моих мыслей». Когда такое случится, учебник больше не нужен — вы вступили в третью стадию овладения профессией. Правда, такое понимание себя часто бывает обманчивым.

Иногда мудрые творцы перед тем, как начать новую работу, садятся и на монтажном столе, на мониторе внимательно просматривают произведения своих коллег-предшественников. Они скрупулезно изучают все детали и приемы, придуманные и использованные до них, чтобы не повторяться и не открывать Америку в пятый раз. Такая предварительная работа, оказывается, дает прекрасный заряд для творчества.



Два приведенных в учебнике разбора фрагментов фильмов выполняли, в том числе, и такую сложную функцию. Но одновременно они дали возможность показать, как сочетаются различные виды монтажа: межкадровый, внутрикадровый, послойный и звукозрительный, как они обслуживают решение драматургических задач и порождают атмосферу, происходящих событий.

Автор усиленно старался включить в третью часть учебника наибольший объем необходимых первичных знаний, но его попытка не увенчалась успехом. Драматургия во всем ее многообразии форм и видов не захотела укладываться в отведенные ей размеры. А потому некоторые очень нужные, по нашему убеждению, разделы очутились за обложкой этой книги. Но не будем сетовать, а будем надеяться на благоприятный ход жизни.

А пока — счастливого вам творческого пути, мои читатели!



**Алексей Георгиевич  
Соколов**

# **МОНТАЖ**

## **Телевидение. Кино. Видео**

**Учебник**  
**Часть третья**

Отпечатано в типографии «Момент»  
М.О. Химки-6, ул. Нахимова, д. 2  
Подписано в печать 15.07.2003.  
Формат 62x94 1/16. Бумага офсетная № 1.  
Печать офсетная. Объем 13 п.л.  
Тираж 4000 экз. Заказ № 215.



**Книга предназначена студентам  
и всем тем, кто стремится  
повысить мастерство в  
области экранного  
творчества,  
включая  
Multimedia**



**Алексей Георгиевич Соколов —  
режиссер кино и телевидения,  
профессор, доктор искусствоведения,  
автор книг по теории и практике  
режиссуры и монтажа.**

**Телевидение  
кино  
видео**