

Министерство культуры Российской Федерации
ФГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств»

Т. Я. Маслова

СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО
Драматургия документального фильма

Учебное пособие

*Рекомендовано УМО высших учебных заведений Российской Федерации
по образованию в области народной художественной культуры,
социально-культурной деятельности и информационных ресурсов
в качестве учебного пособия для студентов высших учебных
заведений, обучающихся по специальности 071301 –
Народное художественное творчество.*

Кемерово 2010

УДК 778.5
ББК 85.37
М31

Утверждено на заседании кафедры фотовидеотворчества
23.09.08 г., протокол № 1.

Рекомендовано к изданию УМС КемГУКИ
15.10.08 г., протокол № 2.

Рецензенты:

доцент кафедры СКД Омского государственного университета,
доктор педагогических наук

Н. Ф. Хилько;

заведующий кафедрой философии КемГУ,
доктор философских наук, профессор

В. П. Щенников;

заведующий кафедрой кино и телевидения МГУКИ,
доктор философских наук, профессор

Б. Б. Андреев

Маслова, Т. Я.

М31 Сценарное мастерство. Драматургия документального фильма [Текст]:
учеб. пособие / Т. Я. Маслова. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – 318 с.

ISBN 978-5-8154-0204-1

УДК 778.5
ББК 85.37

ISBN 978-5-8154-0204-1

© Кемеровский государственный университет
культуры и искусств, 2010

ВВЕДЕНИЕ

Кинематографический труд можно отнести к такой работе, от которой «само терпение рвет на себе волосы».

Л. Рошаль

Трудно найти лучший способ раскрытия живой действительности, чем документальный фильм.

И. Беляев

Вооружившись афоризмами известных, удачливых в своем творчестве кинодокументалистов, отправимся в мир экранной документалистики. Множество талантливых авторов и режиссеров, снимая документальные ленты, на собственном опыте, методом проб и ошибок, постигали тайны работы над документальным фильмом. Дзига Вертов, Йорис Ивенс, Роберт Флаэрти, Алексей Габрилович, Виктор Лисакович, Марина Голдовская, Самарий Зеликин, Герц Франк и сотни других отечественных и зарубежных мастеров оставили яркий след в документальном кино, проложили новые пути в режиссуре, в драматургии, в сценарной работе. Их опыт проштудирован, изучен, описан и стал компасом, нитью Ариадны для практиков, идущих следом.

Изучение теории, чужого опыта полезно и продуктивно, в чем много раз автор убеждался на практике, более 30 лет занимаясь телевизионной журналистикой. Применение в работе опыта мастеров было немаловажной составляющей в успехах, которых удавалось добиться в творческой биографии: в частности, первое место в конкурсе стран СНГ в Борисоглебске за цикл программ «Сибирская Веселуха»; 3-е место во Всероссийском конкурсе в Москве за цикл «Живи и помни» о кузбасских тружениках тыла и фронтовиках ВОВ.

Не прошли бесследно и более 30 лет работы со студентами, преподавания основ драматургии и сценарного мастерства. За эти годы менялся статус вуза: Кемеровский институт культуры и искусств – академия – университет. Радикально менялся уклад жизни, общественные ценности:

строительство гражданского, демократически ориентированного общества в нашей стране повлекло за собой стремительные и радикальные изменения средств массовой информации, где безусловное лидерство по доступности и популярности у многомиллионной аудитории захватила экранная документалистика. Это обусловлено, прежде всего, огромным всплеском общественного внимания к документальному экрану: в стране утверждаются новые идеологические установки, новые жизненно важные ценности, появились «новые русские». Такая функциональная ориентация общества не могла не сказаться на киноvideопродукции документального экрана, на формах воплощения конкретного жизненного материала. Аналитики обозначили наиболее важные признаки этого процесса:

- в современном обществе появились новые условия работы журналиста: бесцензурность, свобода проявления творческой индивидуальности, авторского взгляда;

- изменились содержание и объем доступной информации;

- увеличилась роль автора, его оценки, его активное присутствие в материале, способы общения с аудиторией в экранной публицистике;

- повысилась роль аналитических фильмов и программ, в которых преобладают формы исследования, размышления, убеждения;

- жанровые границы стали более гибкими, подвижными;

- изменилась тональность общения, разговора со зрителем.

Вместе с тем необходимо отметить, что радикальное изменение жизни повлекло за собой стремительный рост количества электронных средств массовой информации, частных телекомпаний. По данным статистики, к началу нового тысячелетия их в России насчитывалось около тысячи. Неудивительно, что в тележурналистику хлынули тысячи энтузиастов, которые смутно или вовсе не представляли себе специфику экранного творчества, набивая себе шишки на ровном месте и постоянно изобретая даже не трехколесный велосипед, а простенький самокат. Приток непрофессионалов породил массовое падение качества эфирной продукции.

Новое время и новые подходы диктуют и новые требования к специалистам экранной документалистики. Предмет документального кино – реальная жизнь во всем многообразии событий, явлений, фактов, характеров и судеб, которые постоянно разворачиваются вокруг нас. **Его величе-**

ство жизненный факт – вот альфа и омега документального кино, которое Й. Ивэнс назвал совестью киноискусства.

Однако факт сам по себе, как бы он не выглядел, еще не делает погоды в документальном фильме. **Важна интерпретация факта, его толкование, определенное обобщение:** под каким углом зрения автор увидит сумму фактов, как он их освоит, прочувствует, какой моральный, художественный вес примет эта сумма в результате отбора, к каким выводам приведет. Из фактов автору нужно извлекать их глубинный смысл, организуя и оценивая их в соответствии со своим опытом, знаниями, умением и талантом. Ему необходимо через образную систему экранного искусства в наиболее яркой и доходчивой форме с помощью различных художественных средств донести до зрителя свой замысел, идею фильма.

В этом и состоит главная задача, **прежде всего,** сценариста и литературного сценария как основы всякого фильма именно потому, что работа над документальным фильмом, как и над любым другим, начинается со сценарной разработки замысла.

Путь от замысла → к сценарию → к фильму долог и тернист. Чтобы его преодолеть и создать качественный высокохудожественный документальный фильм, требуются многие знания и способности. Снимая документальные фильмы, авторы создают кинолетопись своего времени, кинодокумент эпохи. Чтобы не исказить в кривом зеркале портрет современности и современников, автор, который стоит у истоков будущего фильма, должен самым серьезным образом подходить к работе над сценарием фильма, памятуя, что он закладывает основу, фундамент будущей картины.

Практика показывает, что сценарная разработка материала – это ахиллесова пята, самое уязвимое место не только в работах студентов, но и у многих профессионалов. Автор убеждался в этом, принимая участие в работе жюри областного конкурса «ТВ-ПРЕСТИЖ», на Всероссийском конкурсе детского кино «Жар-птица»; об этом в ходе работы мастер-классов говорят мастера на всероссийских фестивалях и конкурсах, на курсах повышения квалификации работников телевидения.

Слабые невыразительные сценарии порождают тусклые безжизненные ленты. Еще много лет назад С. Эйзенштейн предостерегал от по-

верхностного отношения к сценарной работе: «Кинопрактика слепым котенком тыкается по линии наименьшего сопротивления, а здесь работа крупнейшей серьезности».*

Чтобы не тыкаться «слепым котенком» в работе над фильмом, нужны конкретные знания по кинодраматургии и сценарному мастерству – и в этом начинающим сценаристам, всем, кто вступает на путь экранного творчества, может быть полезно данное учебное пособие. Студентам кафедры фотовидеотворчества изучение пособия даст надлежащий эффект в сочетании с другими формами и методами учебной работы: лекциями, семинарскими занятиями, просмотрами, индивидуальной работой по сценарной разработке, учебно-производственной практикой.

Пособие состоит из четырех разделов, каждый из которых разделен на тематические главы. Глава, в свою очередь, состоит из параграфов, развивающих ее тему; каждая глава завершается вопросами для самопроверки. В конце работы дается список литературы.

В первом разделе рассматривается специфика экранной документалистики: на какие группы делятся документальные киноматериалы; каковы функции документального кино; какова система жанров, в чем специфика эпоса, драмы и лирики на документальном экране и какие жанры относятся к каждому из них. Завершают раздел вопросы специфики художественной выразительности документального фильма; рассматриваются методы выявления документального образа.

Во втором разделе многосторонне раскрыты вопросы драматургии документального фильма: как, исходя из замысла, автор решает драматургию видеоряда фильма, когда и как использует конкретные методы съемок современного материала, как использует архивную пленку и статичный материал. Здесь же описаны различные типы сюжетосложения, которыми может воспользоваться автор в сценарии фильма.

Третий раздел посвящен вопросам становления и развития сценария, который прошел путь от номерного и эмоционального к полноценному литературному сценарию, ставшему идейно-тематической основой фильма; подробно излагаются суть и функции составных элементов сценария в современном документальном фильме.

* Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 66.

Четвертый раздел пособия освещает этапы работы автора над сценарием фильма от возникновения замысла до его реализации на монтажном столе, т. е. набор материала, исследование темы; даются практические рекомендации по написанию заявки, разработке структуры и литературного стиля. Рассматриваются вопросы зависимости структуры и стиля от жанра фильма; в чем заключается работа сценариста на съемочной площадке и в монтажно-тонировочный период.

В качестве примера приводятся заявки, литературные сценарии и закадровый текст студенческих фильмов.

В книге обобщен опыт современной документалистики по работе над сценарием – поэтому данное пособие поможет овладеть основами профессии не только студентам, изучающим документальное кино, но и практическим работникам, делающим первые шаги в экранной документалистике, руководителям, педагогам и слушателям системы повышения квалификации работников образования и культуры.

Раздел I

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО КАК РОД КИНОИСКУССТВА

Глава 1. Специфика документального кино

Глава 2. Система жанров в документальном кино

Глава 3. Художественность документального фильма

Глава 1. СПЕЦИФИКА ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

*Документальное кино – это
совесть киноискусства.*

Й. Ивенс

... Член худсовета, умный скептик, спросил:

– А что это вас понесло в документализм?

– Интересно, – сказал я.

М. Ромм

Виды экранной документалистики

«"Вот она – река по имени факт", – как сказал поэт. "Припасть и напиться!" Но обрывисты берега, бурливо течение. То широкая, то сжатая скалами, она несется мимо, вскипая пеной, заплескивая волнами берег, заверчивая водоворотами на перекатах. А порой словно умиряет свой стремительный бег, разливаясь тихими водами, таинственными омутами, дремлющими излучинами. И вновь понеслась, забурлила, неуловимая, неостановимая, бесконечная...

А мы?

Мы стоим по берегам этой реки... Мы, рационалисты, фантазеры, мыслители и мечтатели, жаждем познания, но выхватываем зачастую лишь малых рыбешек, мы стремимся к охвату целого, а зачастую выхватываем лишь пустой крючок... А река течет, прихотливо извиваясь, струясь между островами, в каждое мгновение та и не та, изменчивая, загадочная, непознаваемая по своей сути... Прошлое, настоящее, будущее-все слитно, причина и следствие-все переплетено, боли и радости все перемешалось...».*

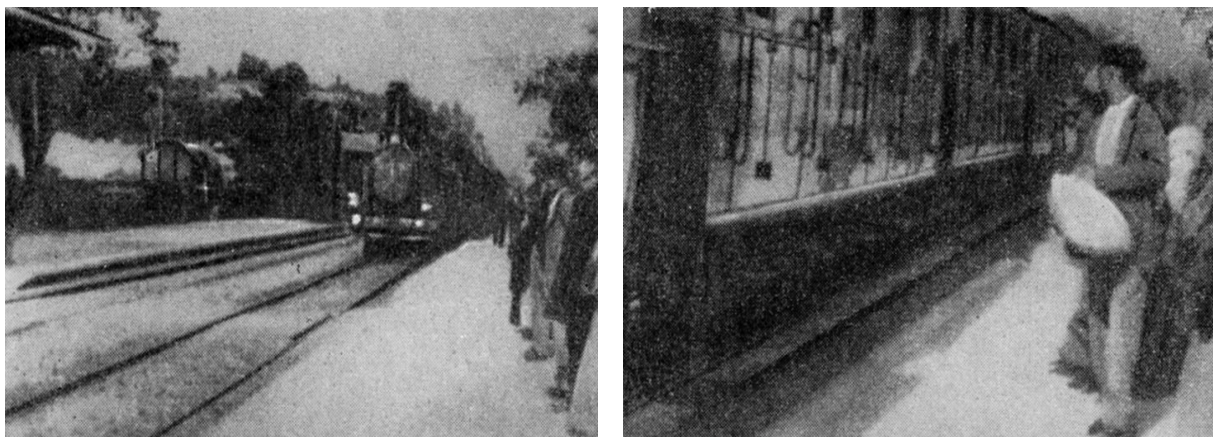
Это поэтическая метафора жизни, реальных ее фактов и проявлений принадлежит сценаристу-практику, исследователю сценарного документального кино, автору книги «Остановись, мгновение!» Эдуарду Дубровскому.

Нет, не даром гласит народная мудрость: «Не зная броду, не лезь в воду!» Чтобы добиться успеха в любом деле, нужно хорошо ориентироваться в нем, знать его суть и направление, в котором предстоит двигаться. Без руля и без ветрил, без компаса, карты и точки назначения куда приплывет ваш корабль?

* Дубровский Э. А. Остановись, мгновение! – М., 1982. – С. 29.

Творческий корабль – не исключение. Чтобы сделать хороший фильм, нужно, прежде всего, ясно себе представлять, что такое документальное кино, в чем его специфика, его изюминка, художественный язык, его глобальное отличие от других видов киноискусства. С этими вопросами в первую очередь сталкивается тот, кто, взяв в руки камеру, в меру таланта и знаний пытается запечатлеть живую жизнь, остановить мгновение, создать его выразительный кинообраз.

От первых опытов братьев Люмьер до современного документального кино – более столетия.



Кадры фильма «Прибытие поезда» Луи Люмьера

Оно росло, крепло, мужало, развивалось, обрастало новыми методами, приемами, жанрами, стилями. И, пользуясь метафорой Э. Дубровского, можно утверждать, что нынче прихотливую, непредсказуемую реку жизни документальное кино исследует в трех направлениях, тремя мощными подразделениями:

- 1) информационно-хроникальное кино;
- 2) образно-документальное;
- 3) художественно-документальное.

В общих чертах познакомимся с ними поближе.

1.1. Информационно-хроникальный кинематограф

Хроника как видеолетопись времени. Ключевые вопросы информации. Жанры информационного киноэкрана. Методы съемок.

Хроника – это первая, очень важная ступень экранной документалистики, его платформа, фундамент, крепкая, незыблемая основа. «Хронос», в

переводе с греческого «время», применительно к кино означает живой, непосредственный кинематографический отклик на современную жизнь. Это кино – видеолетопись времени, информация о текущих событиях и явлениях в регионе, стране, в мире. **«Факты, одни только факты, ничего кроме фактов!»** – таков творческий принцип, принесший информационно-хроникальному экрану доверие и уважение зрителей во всем мире.

Современное искусство одержимо манией документализма. «Век подозрений» – так называли социологи эпоху со второй половины XX в. за недоверие людей к напечатанному, за жажду документа, правды. Тяга к документальности, как прекрасная эпидемия, охватила весь мир; волна документализма захлестнула современное искусство во всех его проявлениях.

В литературе – спрос на мемуары. В театре идут спектакли по письмам. В их ткань включаются интервью, документы, кадры хроникальной видеопленки. Электронные средства массовой информации развивают информационное вещание: на телеканалах новости идут каждые 3–4 часа; на радио – каждые полчаса; появились целые информационные каналы, которые вообще работают круглосуточно. Даже игровое кино обратило свои взоры на документальность.

Да, люди жаждут правды, достоверной информации о фактах, событиях и процессах, и ждут этого, прежде всего, от информационного эфира и документального кино как наиболее популярных средств информации.

Хроникальный экран торопится утолить этот информационный голод. Хроникер ставит перед собой сиюминутную, злободневную задачу: успеть рассказать о событии или явлении, дав точный и лаконичный ответ на несколько ключевых для информации вопросов: **что?** происходит; **где?** (обозначить место действия); **когда?** (обозначить время действия); **кто? зачем? почему?** (принимает в этом участие); сделать определенное обобщение, вывод из всего показанного и рассказанного.

Информация должна быть абсолютно точной, проверенной, со ссылкой на источник ее получения, объективно освещающей события. В ней должен быть минимум авторского вмешательства, авторской интерпретации, навязывания зрителю своей точки зрения. Это самое честное и беспристрастное кино.

Поскольку хроника стремится только зафиксировать снимаемые объекты, а не создать их образы, жанры, в которых реализуется информационно-хроникальное кино, – это жанры малых форм: за-

метки, устные сообщения, видеосюжеты в объеме от 30 секунд до 2–3 минут; интервью в таком же объеме; комментарии, репортажи. Малые по форме и разнообразные по содержанию, подобные материалы не могут «выходить» на экран по отдельности – их объединяют в более крупные структуры объемом 10–30 минут. В таком виде они становятся элементами выпуска телевизионных новостей, киножурнала, видеоальманаха.

Информационные фильмы, фильмы-интервью, видовые зарисовки, кинодневники, конорепортажи объемом в 10–30 минут также выдаются в эфир как самостоятельные структурные единицы.

Методы съемок максимально объективные, не предусматривающие активного вмешательства автора в течение события или произвольной авторской трактовки: репортажная съемка, наблюдение, привычная камера, скрытая камера, синхрон.

Именно информационно-хроникальное кино своим объективным освещением жизненных процессов завоевало зрительские симпатии и подняло авторитет экранной документалистики.

1.2. Образно-документальное кино

Образы жизни на экране. Специфика методов работы. Жесткий документализм. «Манифест» Вертова.

Образно-документальное кино выросло из хроникальных сюжетов, из документальных фактов, событий. Если в основе хроники лежит факт как таковой, то образно-документальный фильм размышляет над фактом либо исследует его, т. е. автор формирует к факту определенное отношение и одновременно создает его образ. Вторая особенность образно-документального фильма заключается в том, что для создания образа снимаемого объекта автор пользуется только средствами документального кино. Выявив суть объекта (каков он?), автор ищет кинематографический эквивалент тех качеств, которые составляют сердцевину, сущность фактов. Хроника видит только факт, за образом же стоит определенное обобщение. Будничный факт автору необходимо перевести в новое качество – это первое требование драматургии образного документального экрана. Очень точное определение образа дал А. Тарковский: «Образ – это обобщение, которое выражает суть жизненного факта».

Автор, таким образом, создает образы жизни, как называл их замечательный документалист Герц Франк, именно он и ввел это понятие в теорию документалистики. Мы еще будем подробно останавливаться на образах жизни в разделе о художественности документального фильма.

Вопрос создания документального образа только средствами документалистики стал принципиально важным для многих кинематографистов всего мира.

Еще в 1921 г., на заре развития документального кино, Дзига Вертов выдвинул лозунг: «Да здравствует жизнь, такая она есть! Снимать жизнь врасплох!»

Живая, незагримированная жизнь в кадре, жизнь в своем естественном, безыскусном течении – вот за что боролись и борются «чистые» документалисты, ставшие под знамена вертовского «Манифеста». У документального кино, действительно, богатейший арсенал своего собственного оружия, своих методов, с помощью которых документалисты добиваются больших успехов. Это репортажная съемка, метод длительного наблюдения, привычная камера, использование старой хроники, синхрон, скрытая камера. Нарботаны драматургические приемы построения материалов в сценарии; своя драматургия темпоритма, монтажа, использования кадров-символов, цвета и света – на скудность выразительных средств документалисты пожаловаться не могут и стараются максимально использовать их в своих фильмах.

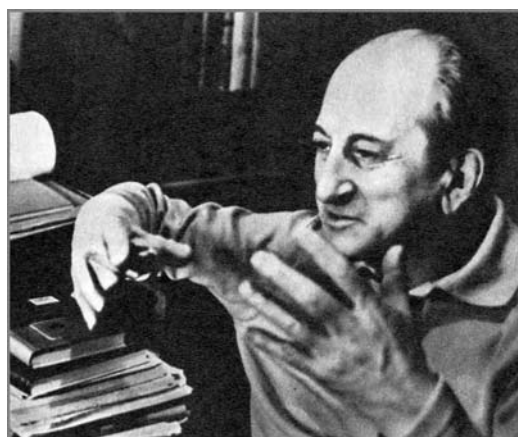
Всему киномиру известны достижения советских первопроходцев экранной документалистики.



Д. Вертов



Э. Шуб



М. Ромм

Это, прежде всего, фильмы «Турксиб» В. Турина, «Падение династии Романовых» Э. Шуб, «Киноправда», «Человек с киноаппаратом», «Симфония Донбасса» Д. Вертова; позднее документальная лиро-эпопея М. Ромма «Обыкновенный фашизм», «И все-таки я верю»; фильм В. Лисаковича «Катюша»; С. Зеликина «Шинов и другие»; «Без легенд», «Высший суд» Г. Франка и др.

Огромную роль в развитии образно-документального кино сыграли последователи Д. Вертова как в нашей стране, так и за рубежом. Это те, кто выступал за жесткий документализм, непосредственность съемки «жизни врасплох», кто стремился фиксировать правду жизни с позиции объективного, равнодушного к всему кинообъектива.

В эстетике «киноправды» снимали молодые кинодокументалисты в Польше, Чехословакии, США, Франции, Англии. Жан Люк Годар, который внес свою лепту в развитие французской документалистики, тоже очень высоко поднимал планку документального кино, категорически провозглашая его основной принцип: **«Кино – это правда 24 кадра в секунду!»**

Все эти мастера отстаивали в своем творчестве жесткий документализм и абсолютную достоверность при освещении фактов и судеб, при создании документальных образов времени, среды, человеческих характеров.

Ведущими жанрами образно-документального кино стали очерк, новелла, фильм-портрет, публицистика, фильм-размышление, исследование, психологическая драма.

1.3. Художественно-документальное кино

Творческое кредо авторов художественно-документальных фильмов. Диффузия видов и жанров в экранной документалистике. Привлечение актеров в документальное кино.



Оба направления документалистики – образное и художественное – развивались одновременно и параллельно. Авторы обоих направлений преданно любили документальное кино, стремились создавать яркие, эмоционально выразительные образы, но у каждого был свой подход, свои методы воздействия на сознание и эмоции зрителя, свои взгляды на художественную выразительность фильма. **Творческое кредо «художников» (назовем их так) – в соз-**

дании образа на экране все средства хороши, главное – создать запоминающийся образ, зрелище, захватывающее внимание зрителя. С их легкой руки документальное кино стало пользоваться не только собственными выразительными средствами, но не стеснялось заимствовать их у своих соседей-соперников – у игрового и научно-популярного фильмов.

Диффузию можно назвать универсальным законом жизни – процесс взаимопроникновения видов и жанров не миновал и кинематограф.

Справедливости ради скажем, что процесс заимствования начался с игрового кино. Уже в 20–30-е гг. XX в. режиссеры стали снимать художественные фильмы, используя методы документального кино: изображение на экране выглядело как хроника. Яркий пример тому – фильм С. Эйзенштейна и Г. Александрова «Октябрь». Результат был поразительный: кадры фильма воспринимались зрителями как подлинные. Да что зрители! Во многих фильмотеках мира – у профессионалов! – они значились как документальные, подлинные кадры Октябрьской революции в России.

Но и документальное кино не удержалось от заимствований. Сначала нерешительно, изредка и робко, потом все смелей и смелей авторы и режиссеры-документалисты стали вступать на территорию игрового кино, пошли с ним на сближение; они стали пользоваться инсценировками, методом восстановления фактов, их реконструкцией, иногда документально-точной, чаще – приблизительной. Наконец, переступили и вовсе запретную черту – стали вводить в документальный фильм актеров. Вначале как статистов, создающих определенную ситуацию, на которую реагировали ничего не подозревающие реальные персонажи фильма. Так, Рутман в фильме: «Берлин. Симфония большого города» «оживил» дремлющих пассажиров, ожидающих ночью на берлинском вокзале свои поезда. В ночной тишине раздается вопль такого статиста: «Каравул! Меня обокрали! Держи вора!» Все приходят в волнение, прежде всего люди начинают проверять собственный багаж, оглядываются в испуге и смятении по сторонам, ища вора. Статист-актер внес разнообразие – конфликт! – в дремотную тишину вокзала.

Позднее актеры стали заменять в фильме **самих героев (!)** документальной ленты. Такую смелость позволил себе однажды не провинциальный режиссер-любитель какой-нибудь крошечной студии забытой Богом деревушки. Куда там! Это был английский режиссер Диксон, руководи-

тель отдела кино при ООН, который решительно утверждал, что нельзя в документальном кино создать интересный образ человека, не прибегая к помощи актера. Что он и сделал в фильме «Человек – хозяин земли». Герой фильма – сельский житель одного из прибалтийских государств (кажется, Норвегии) прислал в ООН письмо с жалобой на то, что атомные подводные лодки с американской базы, расположенные неподалеку от его фермы в одном из фьордов, стали виновниками гибели его пасеки (от повышенной радиации пчелы погибли), и требовал компенсации.

Съемочная группа приехала к автору письма, но потомок викингов оказался человеком некоммуникабельным, молчаливым, на контакт шел туго. Режиссер нашел выход: вглубь страны был отправлен ассистент, который нашел **типаж**, актера из сельской самодеятельности, и тот вместо **реального хозяина сыграл его роль**: сказал и сделал все, что нужно и как нужно.

Эти примеры ясно обозначили процесс: **границы между документальным и игровым стали стираться, размываться**. Прием «восстановления факта», введение в ткань фильма актера – все это выходит за пределы жесткого документализма, вообще за пределы документального кино в общепринятом его понимании. Это прерогатива игрового кино, и тогда возникает правомерный вопрос: допустим ли подобный прием в документальном фильме?

Вопрос этот обсуждается в стане документалистов уже не одно десятилетие.

Прямо скажем, сокрушительный удар по позициям «чистых документалистов», безоговорочно отстаивающих абсолютную документальность кадра, нанес Р. Кармен, король репортажа (главного метода в съемках документального фильма). К удивлению многих, Кармен не только благосклонно отнесся к методу восстановления факта, но и сам воспользовался им в своих прославленных фильмах «Повесть о нефтяниках Каспия» и «Покорители моря». В этих фильмах люди воссоздавали свое прошлое, отыгрывали давно минувшие жизненные ситуации.

Р. Кармен по этому поводу писал: «Нужно только позаботиться, чтобы организация восстановления факта не уводила от настоящего мастерства кинохроники, кинорепортажа».*

Польские документалисты решительно заявляли на страницах печати и реализовывали это в своих фильмах: стирание граней между докумен-

* Кармен Р. Л. Искусство кинорепортажа. – М., 1974. – С. 22–23.

тальным и художественным фильмами – это достоинство, а не недостаток документалистики. Более того, высшим достоинством документальных фильмов является отсутствие признаков, отделяющих их от игровых.

Французский режиссер Поль Павью (президент «группы 30», объединившей молодых бунтарей против фальшивого коммерческого кино), сторонник «киноправды», также был убежден, что именно во имя высокого качества документального фильма необходимо приглашать актеров; что именно благодаря участию актеров фильм приобретает большую силу воздействия на зрителя.

Рубикон был перейден, шлюзы были открыты... Жаркие споры о природе документального фильма шли и идут во всем мире. В нашей стране они разгорелись с новой силой в 70-е гг. прошлого столетия на страницах журнала «Искусство кино», когда в номере 10 за 1977 г. была опубликована дискуссионная статья «Художественный вымысел и документ – соединимы ли они?»

Споры не утихают и по сей день, «а Васька слушает да ест!» Такой «лакомой сметанкой» для многих современных документалистов остаются приемы игрового кино, которые они открыто и с удовольствием используют в своих фильмах. С огромным успехом прошли на телевизионном экране такие документальные сериалы, как «Очная ставка» (НТВ), «Цена любви» (ТНТ), «Криминальная Россия» (РТР).

Так стирание специфики документального кино породило в экранной документалистике целое направление.

Художественно-документальное кино при создании образа пользуется как методами съемки «чистой» документалистики, так и новыми, активными методами: метод спровоцированной ситуации, эксперимент, реконструкция факта, постановочный метод. Такой художественный синтез – синтез документального и игрового – дает в результате тип фильма, который Даниил Гранин называл «кентавром».

Жанры остаются те же, что и в образно-документальном кино, только существенно меняются способы воплощения авторского замысла.

Все три ветви документального кино объединяет общий корень – реальная жизнь с ее реальными людьми, событиями, обстановкой, средой.

Разница очевидна:

1) в авторской интерпретации, в отношении к объекту съемок;

2) в средствах создания образа: либо сугубо документальных, либо к ним прибавляются средства художественного кино.

В современной экранной документалистике многие авторы отдают предпочтение художественно-документальному фильму.

1.4. Функции документального кинематографа

Перед документальным кино, как перед любым средством массовой информации, общество ставит определенные задачи, ждет реализации им определенных функций.

Информационная функция – удовлетворять информационные потребности человека, общества, государства. Регулярное получение информации – экономической, социальной, культурной – стало необходимым условием полноценного участия человека в современной жизни. Мир сегодня стал единым информационным пространством; по выражению канадского социолога Макклюзна, «мир стал большой деревней», и то, что происходит на одном ее конце, благодаря кино, телевидению, радио в считанные минуты становится известно на другом.

Информационный голод общества утоляют информационные выпуски новостей, репортажи, документальные фильмы различных жанров, которые должны быть насыщены новой информацией и достоверными фактами.

Культурно-просветительская функция. Документальное кино несет людям радость общения с миром культуры и искусства во всех его проявлениях и жанрах: репортажи из концертных залов, выставок, научных лабораторий; обзорные фильмы и очерки о сокровищах мировой и отечественной культуры; фильмы-портреты о корифеях науки и искусства.

А как благородна и социально значима **интегративная, консолидирующая, объединяющая функция экранной документалистики!** Для журналиста, который осознанно реализует в своем творчестве идею единения, важно «навести мосты» между заботами отдельного человека и потребностями общества. К примеру, для современной России очень остро стоит демографическая проблема: смертность и рождаемость практически уравновешены, русское население даже не воспроизводит себя, имея в семье по одному ребенку, либо вовсе отказываясь от детей.

Не менее важен вопрос межнациональной консолидации общества, когда экстремистские националистические организации внедряют в сознание молодежи лозунг «Россия для русских!», подталкивая людей к кровавой резне и погромам, а страну в целом – к войне.

Социально-педагогическая функция документального кино. Ее задача – пропаганда определенного образа жизни, опираясь на общественное мнение, по вопросам нравственности и политики государства: пропаганда здорового образа жизни, борьба с курением, алкоголизмом, наркотиками. Или взять, к примеру, тот же демографический вопрос. Как по-разному рассматривается он документалистами разных стран в зависимости от того, какой социальной политики придерживается государство.

Россия: стимулирует рождаемость социальными льготами: увеличивается детское пособие, за 2-го ребенка и последующих детей дается по 350 тысяч рублей и т. д.

Китай: требует от населения резкого сокращения рождаемости, вводя репрессивные меры: стерилизация населения, повышенные налоги, штрафы за лишнего ребенка.

Мусульманские страны, исповедующие ислам: никаких ограничений, рожать, сколько Аллах даст; аборт, как умышленное убийство, категорически запрещены вплоть до уголовной ответственности в одних странах, побитие камнями женщин – в других, смертная казнь – в третьих.

Экранная документалистика отвечает на политику государства своими фильмами, формирует общественное мнение, пропагандируя, соглашаясь либо критикуя эту политику.

Журналист, работающий в документальном кино, во-первых, должен хорошо себе представлять систему ценности людей, которых он намерен в чем-то убедить; и во-вторых – понимать, в каком направлении хотят люди изменений в общественном мнении и сознании: за что они и против чего.

Одна из важнейших задач кинодокументалиста – помогать людям адаптироваться к меняющимся обстоятельствам жизни, к изменению среды обитания: это проблемные фильмы по экологии, экономике, острым социальным вопросам; пропаганда здорового образа жизни, семейных ценностей; рассказы о людях, могущих служить добрым примером в условиях ломки жизненных и экономических устоев: о тех, кто сумел выстоять, завести «свое дело», наладить бизнес и т. д.

Формировать в людях оптимизм, веру в свои силы, доброту, сострадание, любовь ко всему живому, пробуждать в человеке человека... Каждый, кто вступает на стезю документального кино, должен отчетливо себе представлять гражданскую ответственность и общественную значимость этой работы. «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан!» – Н. Некрасов, господа!

Вопросы для самопроверки



1. Чем документальное кино отличается от других видов кинематографа?
2. Чем объяснить мощное развитие информационной функции СМИ и искусства во всем мире?
3. Каковы задачи хроникального кино?
4. Жанры информационно-хроникального кино.
5. Что такое «образы жизни»?
6. В чем специфика образно-документальных фильмов?
7. Какими приемами пользуются авторы для создания образа в художественно-документальном фильме?
8. Как вы думаете, вымысел и документ – соединимы ли они в документальном фильме?
9. Назовите основные функции экранной документалистики.
10. Как вы считаете, документальная журналистика (в том числе и экранная) – это зеркало, служанка или власть в современном обществе?

Глава 2. СИСТЕМА ЖАНРОВ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Все жанры хороши, кроме скучного!

Вольтер

2.1. Жанр как тип творческого мышления

Жанр как род и как вид. Конкретные способы освоения жизненных фактов.

Каждый фильм, игровой или документальный, создается в определенном жанре. Внежанровых произведений нет и быть не может. Это

нужно уяснить с самого начала, поскольку любое произведение воспринимается и оценивается по законам того жанра, в котором оно создано. Причем эти законы должны быть известны и автору, и зрителю. Нередко зрительское непонимание законов того или иного жанра делает авторские усилия передать свое видение действительности просто бессмысленными, как это было в свое время с фильмами Вертова или Тарковского.

В самом французском слове «жанр» заключено два смысла: «род» и «вид», т. е. жанр можно рассматривать как **родовое**, более общее понятие искусства, и как **видовое**, т. е. более узкое. И здесь выстраивается определенная система. **Жанр** как родовое понятие имеет определенные виды искусства, а у каждого вида, в свою очередь, есть определенные конкретные **жанры как подвиды, как конкретные способы освоения жизненных фактов и явлений**. Например, в системе искусств есть кинематография как родовое понятие. У кинематографа есть несколько видов кино: игровое, художественное, документальное, мультипликация, научное кино. Каждый из этих видов имеет свои определенные подвиды, или жанры. Например, исследователи документального кино называют следующие его жанры: периодика, репортаж, очерк (с многочисленными подвидами), новелла, кинолетопись, кинопублицистика (с собственными подвидами), психологическая драма и т. д., т. е. жанрами называют и более узкие значения этого термина – подразделение внутри вида.

Рассмотрим, прежде всего, понятие «жанр» как родовое, а в дальнейшем будем говорить о более мелких членениях рода на виды и жанровые подразделения внутри вида.

Существует несколько определений понятия «жанр». Наиболее общее из них звучит так:

Жанр – это тип творческого мышления. Система, включающая в себя вопросы формы произведения и его содержания.

Следовательно, принадлежность фильма к тому или иному жанру (т. е. специфика жанра) зависит от двух моментов:

1. От того жизненного материала, который автор отбирает в фильм (содержание фильма).

2. От метода, способа его обработки, подачи в фильме, от системы анализа этого материала (форма).

Именно в жанре, через жанр проявляется социальная и эстетическая трактовка темы автором. На одном и том же материале романтик может сде-

лать кинопоэму, аналитик – проблемный фильм, социологическое исследование; юморист над материалом улыбнется, сатирик ядовито поиздевается. Жанр фильма меняется от точки (или «кочки»!) зрения автора; одна и та же тема нередко может быть решена в различных точках зрения.

Этот момент, т.е. возможность различного жанрового решения на основе одного и того же материала, предельно заострял С. Эйзенштейн, когда предлагал студентам своей мастерской решать одну и ту же ситуацию с одними и теми же героями сначала как драму, потом – как комедию.

Следует однако помнить, что свобода автора в выборе жанра все же ограничена, поскольку этот выбор зависит не только от авторского отношения к материалу, но и от самого материала.

Трагические события нельзя отображать в комедийном жанре. У кого поднимется рука делать комедию на материале трагедии в Беслане или Буденовке?

Тема и идея фильма также требуют определенного, естественного для них жанрового оформления.

С другой стороны, **выбрав жанр, автор должен следовать его законам.** У каждого жанра они свои; **жанр диктует выбор объектов, методы съемок, композицию, даже выбор героев.** Например, поэт, избравший форму сонета, не может ее разрушать: ему нужно уложиться в 14 строк и ни строк больше или меньше; жанр эпиграммы потребует ироничного, насмешливого стиля и т. д. В зависимости от того, что будет положено в основу Вашего замысла, Вы будете создавать фильм в жанре эпоса, драмы или лирики.

Обратимся теперь к классификации жанров. Еще древние греки выявили, что вся человеческая деятельность может быть сведена к трем понятиям: **событие, действие и настроение.**

Отсюда и возникло деление искусства на три основных жанровых направления, три рода: эпос, драма и лирика.

2.2. Эпос на экране

Рассказ о событии в эпическом фильме. Роль рассказчика, его образы. Хронология повествования. Объем эпических лент и их жанры.

В переводе с греческого эпос означает «слово»; в современной драматургии он достаточно далеко ушел от своего первоначального значения. **Сегодня под эпосом понимается особый вид литературного**

произведения, написанного прозой. Главное место в нем занимает **СОБЫТИЕ** (или их множество), показанное через определенное авторское восприятие.

Важной чертой эпического произведения является наличие рассказчика, который по-своему преломляет события и образы людей, участвует в описываемых событиях, оценивает их; т.е. в эпическом произведении три составляющих: **событие, рассказчик, герой**.

Воплощение образа повествователя, рассказывающего о событии, достаточно многообразно.

а) **Рассказчик может быть анонимным**, никак не названным, не представленным, отделенным от рассказываемого – рассказ, событие развивается как бы само по себе. Таких фильмов большинство, в них текст отдан либо диктору, либо актеру – и в этом случае рассказчик не обладает чертами индивидуальной личности. Повествование ведется в третьем лице. Так была построена драматургия фильма «Великая Отечественная», сценарий писали два знаменитых автора – писатель С. Смирнов и режиссер Р. Кармен.

б) **Рассказчик может быть представителем определенной социальной группы или класса** – примером тому служит фильм Э. Шуб «Падение династии Романовых».

в) **В роли рассказчика может выступать один из персонажей фильма** либо автор, активно включившийся в происходящее действие, событие – это уже будет повествователь, обладающий чертами индивидуальной личности.

Таким повествователем в фильме С. Смирнова и В. Лисаковича «Его звали Федор» стал автор, писатель Сергей Смирнов со своей индивидуальной интонацией рассказа.

Роль автора может быть различной и по степени вмешательства в ход происходящего. Автор может полностью «устраняться», представляя вниманию зрителя словно бы объективно разворачивающийся поток событий. В других случаях материал подвергается определенной трансформации, более четко проступает авторская позиция. Так или иначе, но автор в эпическом произведении **не должен собой заслонять логику развития событий, развертывающихся обстоятельств и характеров**, напротив, давать им возможность развиваться самостоятельно и объективно.



Кадры из кинофильма «Великая Отечественная» Р. Кармена

Главное в эпосе – это воспроизведение целостности события. Авторы стремятся быть беспристрастными, подчеркивают объективность, достоверность, документальность кадров. Они стремятся не искажать события и характеры в угоду своей точке зрения, а стараются проникнуть в их суть и смысл, прежде всего, путем отбора фактов и их комментирования.

Создатели эпических лент широко и нередко пользуются фильмотечным материалом, хроникой, давая архивному материалу определенную трактовку, но не искажая его, а осмысляя с позиций современности— это придает кинохронике в контексте повествования образную, художественную силу.

События в эпическом произведении всегда развиваются в хронологической последовательности, структура фильма подчинена главной задаче: наиболее полно раскрыть содержание события, положенного в основу фильма.

Время и пространство в эпическом фильме выступают в единстве: событие протекает в определенном месте и в определенное время. И поскольку авторы стремятся максимально полно рассказать о событии, то здесь не может быть резких разрывов во времени, событие не может быть сильно раздробленным, так, чтобы между его элементами утрачивалась всякая связь.

«Здесь и сейчас» происходит событие, и, даже если оно развивается несколько дней и в нескольких точках (например, фестиваль, соревнования по нескольким видам спорта), связь между элементами события не должна утрачиваться, их необходимо рассматривать как части единого целого.

Эпические кинопроизведения выступают как в больших, так и в малых формах.

Большая форма – это полнометражный документальный фильм, как, например, уже названный нами фильм-эпопея «Великая Отечественная» или «Летопись полувека».

Форма среднего объема – повесть. Иногда жанровая природа фильма заявлена уже в самом названии, как, например, фильм Р. Кармена «Повесть о нефтяниках Каспия». Здесь уже нет такого мощного временного и пространственного охвата, такой масштабности событий, как в больших формах. В повести более частные цели, менее масштабные и значительные события.

Малые формы – рассказ, новелла, очерк, репортаж.

В центре эпического произведения может быть не только событие, но и характер, который раскрывается в фильме в процессе развития определенных событий и показывается через авторское восприятие. Если в объемных формах через масштабные события показывается судьба народа или большой группы людей («Великая Отечественная», «Битва за нашу Советскую Украину»), то в малых формах – судьба одного или нескольких героев.

2.3. Драма в кинодокументалистике

Конфликтное столкновение человека с окружающей средой. Самораскрытие героя. Особенности конфликта. Закон триединства. Классическая композиция. Признаки драмы. Психологическая драма.

Важнейшей особенностью этого рода литературы является наличие конфликта. Бернард Шоу дает следующее определение: **«Драма – это изображение столкновения между волей человека и окружающей его средой»**.

Но ведь и сюжеты эпических произведений могут быть построены на конфликте. Например, «Турксиб» – столкновение между человеком и природой; «Падение династии Романовых» – столкновение между государством и классами.

Разница, однако, в том, что в драматическом кинопроизведении – особый характер конфликта и особая форма его проявления.

Конфликт в драме, всегда выражая какие-то общественные противоречия, **выступает как частный конфликт**.

Объективные жизненные процессы, противоречия, происходящие в обществе, в драме **неизменно, всегда** проявляются через поступки конкретных людей. **Если в эпосе господствует событие, то в драме – человек**. Драма немыслима без индивидуального героя. Закон драмы – достаточно полная индивидуализация отдельных героев, и прежде всего – главного героя. В этом, кстати, заключена привлекательность драматического жанра, его популярность у зрителя.

Основная задача драматического произведения – раскрытие характера главного героя, этому в драме подчинен весь строй художественных средств. В эпосе раскрытие характера идет через авторское восприятие, через рассказчика, **а в драме идет самораскрытие героя** без участия автора. Если автор и появляется, то лишь как предлог для самораскрытия персонажа.

К названным признакам и характерным особенностям драмы прибавим еще несколько.

1. Особенностью драматического конфликта является еще и то, что, исследуя наиболее типичные социальные и психологические явления жизни, драма предполагает его **особую концентрацию**. Для нее выбираются **наиболее сложные моменты жизни**, в которых раскрывается существо характеров и явлений. Факты, события, **характеры в драме исследуются как бы на изломе**, когда социальная и индивидуальная сущность героев проявляется предельно полно.

2. Концентрация действия предполагает как можно более сжатое время, а также минимальное число мест действия. Иными словами, налицо **триединство: места, времени и действия**.

3. Придерживаясь закона триединства, драма требует соблюдения еще одного закона: концентрации, объединения **всего второстепенного** вокруг главного – главного героя и главного, важнейшего его действия.

4. Построение драматического произведения отвечает законам **классической** композиции: в абсолютном большинстве фильмов, даже в фильмах с так называемой ослабленной фабулой, можно обнаружить все, или во всяком случае основные, ее элементы – экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку, хотя и не обязательно в приведенной последовательности.

5. И, наконец, еще один признак драмы – опора на **диалог**, иногда в сочетании с монологом. В драматическом видеопроизведении характеристика персонажей дается через их прямое словесное общение, а не через рассказчика.

Чаще всего именно монологическая форма в драме является главенствующей. Ярким примером драмы в документальном кино стал фильм В. Лисаковича «Катюша» по сценарию С. Смирнова. Главная героиня фильма – бывшая фронтовичка Екатерина Михайлова, Катюша, как ласково звали ее однополчане.

Введение ее в ткань фильма сделано не через автора-рассказчика, а через реплики персонажей – зритель слышит голоса моряков дунайской флотилии. «В нашем батальоне морской пехоты Катюша прошла с боями от Темрюка до Вены. Она водила матросов в атаки, была не раз ранена, награждена орденами и медалями. Катя была главстаршиной, десантником, разведчиком, медицинской сестрой. О ее подвигах матросы рассказывали буквально легенды. Мы, моряки, брали с нее пример. Ее мужество было правофланговым в батальоне.

Катя была не только бесстрашной, она отличалась кристальной девичьей чистотой и скромностью. Это вызывало особое уважение у моряков».

Фильм во многом строился на фильмотечном материале, однако голоса действующих лиц все же озвучены через письма и воспоминания боевых друзей Катюши. Вот как характеризует Катюшу старшина Петренко: «Она не щадила себя. Подчас в таких трагедиях, где трудно матросам было, она впереди.

<...> Был случай. Противник открыл сильный огонь. И вот тогда она подползает ко мне и говорит: “Товарищ старшина, давайте вперед, в бой”. Сама бросилась, и вместе с нею бросились все матросы. Она была впереди, и когда штурмовали керченский берег в 43-ем. Сколько крови пролилось на эти камни!»

Но в целом фильм построен на монологе героини, которая вспоминает свою фронтовую юность. По жанру фильм «Катюша» – **монодрама**.

Конфликт фильма – драматургически очень острый; роль драматургического детонатора выполняет просмотр фронтовой кинохроники, на которой снята Катюша, вытаскивающая с поля боя раненых бойцов.



Кадры из кинофильма «Катюша» В. Лисаковича

Она просматривает пленку через 20 лет после войны, потрясена встречей со своей юностью, с минувшей войной, узнает однополчан–шлюзы памяти и чувств открылись, она плачет и вспоминает, и рассказывает...

События войны, славные и героические, не интересуют авторов сами по себе, они – средство для выявления характера героини. Вот потрясающий по силе, правдивости рассказ о колодце и воде во время поездки на места фронтовых действий – вроде незначительный факт в военных буднях, а как он важен!

«Только я поставила ведро, вот здесь, у колодца, вдруг вот оттуда вышел рыжий фриц такой. Он стал спрашивать у меня, а я ведь ничего не понимала, что он говорит. Потом говорю: “Фриц, мне водички нужно, я пить хочу и раненых там много – пить хотят”. Но он говорит... Потом я... Он ничего не понимает, что я говорю: “Фриц, я есть русская Катюша” – “О, ну, Катюша, гут, гут”. Поискал в карманах что-то, достал губную гармошку и начал играть песню “Катюша”. Поиграл, попривлясывал немножко, на одной ноге попрыгал, на другой, смотрел на меня так пристально, но не подходил.

Потом я стала набирать водичку, думаю, наклонюсь, а фриц будет стрелять. Но он даже не стрелял. Набрала воду, ушла, поставила воду Матросы меня спросили: “Где была?” – “Я ходила за водой”. Они меня выругали.

Потом с санитаром Сорокиным пошли второй раз за водой, немец смотрел, но не тронул. Ну, потом, когда пошли обратно, Сорокин подорвался на хлопушке, он погиб здесь. Я принесла воду, ведро воды. Потом они всегда где-нибудь к сопке выйдут, крикнут: “Рус, покажи Катюшу, стрелять не будем, стрелять нет”. Ну так я выходила еще, показывалась, а ребята всегда ругались. Матросы не верили, что немцы...».

Девушка из песни, становящаяся легендой, побеждающей смерть – таков итог этой истории о ведре воды. Но ей было очень страшно на этой страшной войне!

Вот ее признание: «Первые годы очень снилось... Мне все девчонки говорили в общежитии: “Что ты все атаки какие-то ведешь, перестань орать ночью, ты нам спать не даешь” – “Серьезно?” – “Честное слово”. Вот такое напряжение было какое-то, года два я все кричала по ночам, вскакивала, что-то немцев искала под кроватью. Все было».

Из приведенных примеров хорошо видно отличие драмы от эпоса.

1. Характер героини раскрывается самопроизвольно, в ее монологах-рассказах.

2. События в фильме излагаются **не в хронологической последовательности**, из биографии Катюши отбираются только те моменты, которые наиболее ярко характеризуют ее образ. Зрители узнают сначала, что сегодня Екатерина Илларионовна Демина – врач, мать семейства. Потом знакомятся с Катей Михайловой, отважным воином, вместе с ней переживают острые, врезавшиеся в память фронтовые события в произвольном порядке – по времени и месту действия. Временные и пространственные разрывы значительны – 20 лет!

3. Фильм практически полностью **разговорный** – это следствие специфики драмы. В современном документальном кино авторы активно осваивают **жанр психологической драмы** – достаточно вспомнить программу В. Познера «Человек в маске», аналогичного персонажа в программе Комиссарова «Моя семья», программу «Жди меня», которая через много лет стала преемницей программы «От всей души». Все эти документальные фильмы и программы объединяет главное – самораскрытие героя; все они разговорные. У Познера в студии появлялся человек в маске и рассказывал о себе, причем герой всегда находился в трудной жизненной ситуации, в которой проявлялись не всегда лучшие черты его личности.

4. Документальную драму всегда отличает концентрация событий, пространства, времени, а также минимум мест действия. В ней просматривается классическая композиция: в структуре фильма есть экспозиция, развитие сюжета (характера), есть кульминация и развязка – финал. Эти элементы могут быть переставлены местами (о чем мы уже говорили раньше), однако в фильме их наличие четко просматривается.

5. Опора на монолог либо диалог персонажей также является специфической чертой драматического рода документальных фильмов. **Реального действия**, к сожалению, в подобных фильмах еще маловато, если фильмы сняты в мирных ситуациях; действие и реализация характера в стрессовой ситуации появляются в фильме, снятом на месте техногенных катастроф, в горячих точках, в межнациональных конфликтах, в борьбе с терроризмом, на месте стихийных бедствий. Здесь хроника будет сливаться с образно-документальным кино, эпос – с драмой.

6. Сфера драмы – всегда проявление воли человека (или не проявление) и отсюда – та острота драматического конфликта, тот **высокий накал этого столкновения воли и жизненных обстоятельств**, который и рождает «драматизм» ситуации. А поддерживать этот накал можно только в условиях знаменитого «триединства» драматического искусства: **концентрации места, времени и действия**. Например, встреча Катюши с рыжим немцем у колодца, куда она пришла за ведром воды во время затишья между боями. Разбросанность мест действия и растянутость во времени бесконечно «разжижают» конфликт, снижая напряженность действия до уровня простого повествования, – драма такой разбросанности избегает.

Первым фильмом в жанре драмы в отечественном документальном кино кинокритики считают фильм «Там за горами горизонт» (сценарист В. Горохов, режиссеры И. Герштейн, Б. Галантер, оператор Б. Галантер), снятый на студии «Киргизфильм» еще в 1966 г. Суть конфликта в фильме: спор, дискуссия о смысле жизни четверых молодых гляциологов на высокогорной станции. Трое против одного, четвертого участника экспедиции Володи Пересыпкина, который решил уйти из партии. Он не хочет находиться в палатке в 50-градусный мороз вдали от большой жизни. Он считает, что это должно быть исключением, а не нормой. Да, такая жизнь закаляет характер, мужество, но она ожесточает человека, он отстает от жизни, останавливается в своем духовном росте.

Оппоненты предлагают ему не бунтовать, а в отрицательном искать что-то положительное, находить и принять за положительное, коль оно, это отрицательное – неизбежность, данность жизни. Но Володя не хочет в отрицательном находить положительное: **противоестественное не может быть нормой** – в этом его кредо. Он отстаивает свои принци-

пы, свое мировоззрение, его поступки – проявление индивидуальной воли. Его понимание жизни и порождает конфликт и данную драму.

Итак, налицо конфликт общественных отношений: того, «**как надо**», и того, «**как есть**». Он в фильме выступает как **частный конфликт**, как личное дело героя. В этом – специфика драмы.

В фильмах драмы чаще всего конфликт – это **столкновение идей, драма – дискуссия, драма – спор. Она строится на внутреннем действии, на духовной жизни героя, драме не хватает внешнего действия.**

Телевидение сделало попытку ввести в психологическую драму так недостающее ей внешнее действие. Это сделали авторы программы с довольно скандальной репутацией «Розыгрыш». В этой передаче авторы организуют стрессовую ситуацию, стрессовые обстоятельства для своих «жертв», в качестве которых выбираются широко известные люди – актеры, писатели, музыканты и т. д. Жертвы не подозревают подвоха, все принимают за чистую монету, искренне и естественно проявляют свои чувства и эмоции. И хотя внешне это может быть похоже на монодраму, все-таки это – всего лишь суррогат; конфликт розыгрыша, как правило, носит сугубо личный характер, без общественного подтекста – того, что и делает фильм общественно-значимым произведением.

Зритель изначально знает, что ситуации, в которых показываются герои передачи – искусственные, выдуманные, всего лишь телевизионные «игрушки» – и именно так к ним и относятся. Ничего общего с правдой жизни они не имеют, хотя характер героя может раскрыться достаточно полно и неожиданно.

2.4. Лирика в фильме

Жанровые признаки. Личностное отношение автора к событиям и характерам. Специфика киногогеря, структура фильма. Метод типологизации для создания образа.

Этот род документального кино резко отличается от первых двух по своей художественной организации. Здесь главное – переживания, чувства, мысли автора, передача его видения действительности, утверждение индивидуального восприятия жизни. В лирике художественная мысль дается в форме **непосредственного переживания автора**. Специфическими признаками лирики, т. е. переживаний автора, являются

«субъективированность и индивидуализированность», по точному определению одного из кинокритиков, где субъективированность нужно понимать как личный, субъективный взгляд, точку зрения, как часть авторского мировоззрения; индивидуализированность – как стиль, художественное выражение авторской мысли, как творческий почерк, присущий данному автору.

Здесь автор – главное действующее лицо. Если в эпосе авторская мысль передавалась через развитие событий, в драме – через развитие характеров людей, то в лирике – открыто, через авторское «я». Здесь четко просматривается **личностное** отношение автора к событиям и характерам. Вот вам пример. Маяковский восклицал:

Я волком бы выгрыз бюрократизм.

К мандатам почтения нету.

К любым чертям с матерями катись любая бумажка.

Но эту...

Я достаю из широких штанин

Дубликатом бесценного груза.

Читайте, завидуйте, я – гражданин Советского Союза!

Лирический род в документальном кино обладает ярко выраженной спецификой, хотя она, конечно, будет не столь отчетливой и выпуклой, как в литературе. Свое поэтическое (лирическое) отношение к объективной реальности, которая является основой экранной документалистики, автор передает, прежде всего, **в пластических образах, в комплексе выразительных средств, где слово – только одно из них.**

В литературе словесный поэтический образ более непосредственно передает духовный мир человека, сферу его чувств, но он менее нагляден и зрим, чем в кино.

Спецификой экранной документальной лирики является и то, что в литературе автор – один человек, и тут возможен знак равенства между лирическим героем и автором. А кино – коллективное творчество, и тут лирический герой как бы суммирует в себе коллективное творческое «я» создателей фильма. Хотя у истоков и здесь – автор, а сценарист, творческая группа и, прежде всего, режиссер и оператор, принимая замысел, авторское кредо, помогают реализовать его в фильме.

Впрочем, **индивидуальное** лирическое творчество возможно и в кино. Еще в 1929 г. Йорис Ивенс снял лирическое «киностихотворение»

«Дождь»; он – единственный создатель этого фильма – его автор, оператор и режиссер.

С. Дробашенко писал об этом фильме: «Внутреннее (и главное!) содержание этого произведения – поэтическое настроение художника, его заинтересованность в том, что он повествует с экрана, его одаренность, заставляющая нас видеть мир его взглядом, воспринимать жизнь так же, как воспринимает ее он сам»* (выделено мной. – Т. М.). Пересказывать фильм о дожде – значит разрушать его поэтический образ в фильме. Включите фантазию, мысленно представьте первые крупные капли дождя, пузырьки в лужах, отражение неба в сверкающем водяном зеркале, блики света, играющие на мокром стекле, лакированном кузове автомобиля – фильм этот – лирическое излияние души художника.

К жанру поэзии по праву относили фильмы Д. Вертова.



Кадры «Счастье материнства» в фильме «Колыбельная» Д. Вертова

Из кадров «жизни, как она есть» он произвольно творил «жизнь, какой я ее вижу», устанавливая новые отношения между явлениями, связывая их «по велению сердца», а не по их фактической взаимозависимости, создавая свой причудливый авторский «микрокосм», как называл это один из критиков. Лирический образ Вертов создавал путем ассоциативного метафорического сопоставления кадров, контрапункта музыки, шумов и изображения и специальных приемов съемки.

Вспомним также творчество А. Довженко, его фильм «Битва за нашу Советскую Украину», его романтически приподнятые, полные лиризма и любви к людям сценарии фильмов «Поэма о море», «Повесть пламенных лет», сценарий к фильму – воспоминанию «Зачарованная Десна». В эти сценарии вложила свою душу режиссер Юлия Солнцева, которая после смерти Довженко сняла по ним фильмы – и фильмы эти были отмечены наградами международных кинофестивалей в Каннах и

* Дробашенко С. В. Кинорежиссер Йорис Ивенс. – М., 1964. – С. 17.

Сен-Себастьяне. Автор и режиссер, они были единомышленниками, единым целым в жизни и творчестве, и то, как замыслил в сценарии Александр Петрович, очень точно, высокопрофессионально и художественно воплотила его жена, Юлия Ипполитовна Солнцева.

Родовой особенностью жанра лирики является и то, что если в драме и эпосе события совершаются как бы **вне автора**, в лирике автор **фактически является главным действующим лицом**. Лирика как род характеризуется **индивидуализированным** восприятием жизни, **сугубо личностным отношением автора к событиям и характерам**. Однако, одного этого мало, чтобы отнести произведение к лирическому роду.

Следующая важная особенность лирики заключается в **специфике структуры лирического произведения**.



Сплетение будней и романтики в фильме «Берег» А. Фрейманиса

Человек, воспринимая мир, по-своему организует его. Вот этот-то момент «организации» действительности наиболее ярко выражается именно в лирическом жанре. Объективная реальность в лирике заметно преобразуется, **организуется**, трансформируется авторской мыслью.

Если в эпосе и драме главным является отражение относительно неизменной реальности, то в лирике автор свободно дробит впечатления реальности, чтобы потом сложить **картину собственного переживания**, собственного представления о тех или иных жизненных фактах.

В лирическом фильме объективная **реальность** – лишь **материал для раскрытия мыслей и чувств**. Не случайно документальные фильмы в лирическом жанре Эйзенштейн определял как «поэтохронику», подчеркивая тем самым их близость к поэтической лирике.

Основной метод создания лирического фильма – метод типологизации, в то время как в эпосе и драме – метод типизации. Связано это с тем, что кинематографист лишен возможности снять свое внутреннее состояние. Свои чувства он вынужден передавать **опосредованно**, в пластических образах, дополняемых словом, шумами, музыкой. Для этого нередко автор использует и специальные виды съемки и обработки материала и компьютерные технологии, помогающие ему выразить свое видение мира.

Для лирики как жанра на документальном экране характерны жанровые признаки:

1. Переживания, чувства автора.
2. Раскрытие характеров, событий через личностное отношение к ним автора.
3. Основной метод создания лирического фильма – метод типологизации.
4. Сильно авторское начало. Фильм всегда публицистичен, тенденциозен.

Автор – главный герой фильма. Лирический фильм – это **авторский** фильм.

Жанры: авторская программа: В. Познера («Времена»), А. Зиненко («Однажды в России»), В. Золотницкого («Очная ставка»), В. Комисарова («Моя семья»), С. Доренко («Время») и т. д.

5. 2 вида соединены в лирике – поэзия и публицистика.
6. Изображение – иллюстрация к мыслям автора.
7. Упор на слово, авторский комментарий.
8. Автор выдвигает тезис – и доказывает его зрителю. Увлекает зрителя за собой. Делает его союзником. Главное здесь – оценка автором фактов фильма.

Следует отметить, что подобные фильмы, как всякий сложный вид искусства, трудны не только для авторов, но и еще более – для зрителей, и поэтому не очень распространены в экранной документалистике.

Итак, мы разобрали признаки трех основополагающих родов искусства – эпоса, драмы и лирики – применительно к документальному кино. Жанровая определенность фильма зависит от главных, основополагающих факторов. Их несколько:

1. Каков **отбор явлений** действительности для фильмов: состав событий в эпосе иной, чем в драме.

2. Каково **отношение между предметом изображения и изображающим его документалистом**: объективное, отделенное от автора либо это мир мыслей, чувств, переживаний самого автора.

3. Каков **строй, структура произведения, его стиль**, каков набор выразительных средств: структура у репортажа одна, у очерка – другая, у психологической драмы – третья.

4. **Информационная и художественная организации** жанра во многом зависят от того, **на какого зрителя ориентирован фильм**: степень его осведомленности о рассказываемом событии, явлении; способность к восприятию определенного набора художественных средств.

Соотношение этих элементов, их комбинация, превалирование одного из них и будет определять **род документального фильма**. Особенно важными, на наш взгляд, являются первые два элемента: явление действительности и автор, т. е. **«объективное»** и **«субъективное»** в фильме и их отношения, все остальное будет подчинено именно господству в фильме одного из них. Мера участия автора – образ повествователя – различна: 1) в эпосе автор описывает событие как отдельное от себя и свое отношение к событию; 2) в драме дается действие как бы посторонних автору людей, а вмешательство автора (в правиле!) полностью исключено; 3) в лирике автор проводит собственную поэтическую мысль, свои чувства, эмоции по поводу явлений и событий, которые показаны в фильме, и свою субъективную оценку. Кстати, тут по поводу лирической субъективности хочется привести один пример из материала, опубликованного несколько лет назад в журнале «Журналист».

Известный тележурналист Петр Ровнов в пору своей учебы на факультете тележурналистики в МГУ в студенческом конкурсе выиграл поездку в один из университетов США – он на год стал студентом Школы журналистики (факультета, по-нашему) в г. Колумбия, штат Миссури. Одна из работ, которую ему нужно было выполнить – свободная видеосъемка, на которую отводилось 10 минут эфирного времени. В Колумбии много фонтанов и поливальных машин. Используя самые разные приемы съемки, наш студент решил представить **феерию струящейся воды** как некий символ вечной в своих проходящих мгновениях жизни. Он с восторгом стал воплощать свой замысел, свое восприятие воды.

Петр был обескуражен, когда «моя русская задумка была Каролиной (педагогом) отвергнута. Похвалив меня за операторскую работу, она заявила: “Какой-либо значимой информации в вашей десятиминутке нет”. И я потерял определенное количество очков».*

Очень существенное замечание для **лирического произведения**: мало создать пластический образ своего поэтического отношения к объектам действительности, выбранным для съемки. Увлекаясь художественной организацией материала, автору лирического жанра необходимо помнить и об информационной составляющей фильма, чтобы уравновесить **субъективное** и **объективное**: зритель всегда с удовольствием воспринимает новую, не известную ему ранее информацию.

2.5. Смешение жанров

Диффузия жанров как тенденция в современном кино.

Самый коварный вопрос искусствоведения – **вопрос о границах жанра**.

Каждый из этих трех литературных родов, как видим, обладает определенными жанровыми признаками, которые в основных своих чертах неизменны. В то же время отметим, что жанр (в том числе в понимании «род») – это динамическая структура, его границы весьма подвижны и подвержены постоянным изменениям.

С самого зарождения литературного творчества внутри глобальных жанровых систем – эпоса, драмы и лирики – началось дробление на более мелкие структуры со своими особыми признаками. Этот процесс жанрового дробления произведений искусства, истоки которого – во мгле веков, продолжается по сей день уже в современном искусстве, в том числе и в кинематографе.

Практика показывает, что наряду с фильмами, жанры которых четки, определены и однозначны, существует множество картин «смешанного типа». Диффузия, взаимопроникновение, смешение жанровых признаков отчетливо проявляется и является, пожалуй, одной из самых примечательных тенденций современного документального кино. Объясняется это:

* Журналист. – 1993. – № 10. – С. 30.

1) во-первых, тем, что документальное кино наиболее объективно отражает факты, события и явления жизни, в которых смех и грех, комедия и трагедия рядом, подчас не имеют четких границ;

2) во-вторых, документальное кино – явление сравнительно молодое, а потому и наиболее динамичное, подвижное и часто ищет себя на стыке традиционных жанров.

Смещение жанров в последние годы в документальном кино достигло такой степени, что некоторые киноведы даже считают, что гармоническое сочетание в одном фильме признаков всех трех родов – важнейшая особенность документального киноискусства. И надо сказать, у сторонников этой точки зрения есть могучий авторитет в лице С. М. Эйзенштейна, который писал: «Только здесь реальные события могут быть одновременно и эпическими по раскрытию содержания, и драматическими по разработке сюжета, и лирическими по тончайшим нюансам авторского переживания».* Действительно, выразительные средства кинематографа во многом способствуют смешению жанров. Использование крупного плана, детали, кадров-символов и кадров-тропов, столкновение кадров в монтаже, а также столкновение шумов, слова, музыки с кадрами – все это дает такие возможности соединения эпических, драматических и лирических элементов, какими не обладает ни один вид искусства.

Но жизнь и искусство хороши своим многообразием – в экранной документалистике мирно уживаются самые разные жанры и направления.

Следует признать и то, что, несмотря на самые смелые новации, во всей массе документальной кинопродукции четко выделяются большие жанровые группы, жанровые направления, аналогичные по своим основным признакам классическим жанрам, о чем мы говорили выше.

Основную массу документальных лент составляют ленты эпического жанра, набирает силу документальная драма, не часто, но все же появляются на экране чисто лирические, поэтические фильмы.

Если же говорить о смешанных жанрах, то, пожалуй, наиболее заметный среди них лиро-эпос, представленный в документальном кино столь значительными произведениями, как «Битва за нашу Совет-

* Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 5. – С. 94.

скую Украину», «Освобожденная Франция», «Память», «Обыкновенный фашизм» и др. В этих фильмах важна не только логика событий, о которых повествуют авторы, тут важна и логика авторского переживания, восприятия материала, открытое авторское отношение к нему. И еще в таких фильмах смешанного типа очень важен сам характер авторского комментария.

Время идет, меняется жизнь, требуя от искусства новых форм, которые новым киноязыком поведают о новой действительности. Дерзайте, молодые и талантливые, влюбленные в кино! Но к какому бы жанру и виду ни относился ваш фильм – к чистому типу или причудливой смеси жанров – всегда помните афоризм великого мудреца Вольтера: *«Все жанры хороши, кроме скучного!»*

Вопросы для самопроверки



1. *Какие два смысла заключены в слове «жанр»?*
2. *От чего зависит жанр фильма? Каковы его специфические черты?*
3. *Назовите главные составляющие эпического произведения.*
4. *Каковы воплощения образа рассказчика в фильме?*
5. *Каков подход автора в освещении событий в эпосе?*
6. *Назовите жанры эпоса.*
7. *Какова специфика конфликта в драматическом произведении?*
8. *Задачи драмы как экранного произведения.*
9. *Назовите признаки «психологической драмы» как жанра документального кино.*
10. *В чем специфика лирики на документальном экране?*
11. *Какими методами создается образ в документальном лирическом фильме?*
12. *Что такое жанровая диффузия в современном кинематографе?*

Глава 3. ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА

*Без изучения особенностей поэтики
документального кино невозможен
его дальнейший рост.*

Л. Рошаль

Сущность и образы жизненного материала

Вершиной экранной документалистики являются образные документальные фильмы, сделанные на высоком художественном уровне.

Если хроника стремится отразить факт, событие или явление сегодняшней жизни, дать о них необходимую информацию (и только), то документальный фильм ставит, куда наиболее сложные задачи, и наиглавнейшие из них:

1. Раскрыть **сущность** факта, события, характер человека, острой жизненной проблемы.

2. Создать **образы** людей и событий, которым посвящен фильм.

«**Сущность и образы**» жизненного материала – вот квинтэссенция документального фильма. Фильм, который сочетает в себе оба эти качества, относится к важному разделу и неотъемлемой части образно-документального кино – к кинопублицистике.

3.1. Кинопублицистика, ее жанровые признаки

Кинопублицистика как жанр. Специфика публицистического образа.

Слово «публицистика» произошло от латинского «publicus» – общественный. За этим понятием стоят произведения, посвященные актуальным проблемам и явлениям современной жизни общества.

Основные жанровые свойства публицистики, которые составляют ее сущность, проявляются именно в оперативном освещении и осмыслении **значительных** явлений современной жизни, которые будут воплощены автором в различных жанрах документального кино: очерке, фильме-портрете, новелле, проблемном фильме, в исследовании, раз-

мышлении, социально-психологическом фильме или, наконец, в психологической драме.

Публицистические произведения не просто воспроизводят события и их участников, авторы стремятся создать **образы** событий и персонажей, показать их на экране в сочетании с **открытой, острой мыслью, авторским суждением**, обращенным к общественному мнению.

Публицистический фильм не только будит мысли зрителя, но и стремится «достучаться» до сердца, разбудить его чувства и эмоции. Публицистика – искусство эмоциональное, с четкой авторской позицией, которую можно обозначить пламенным поэтическим девизом:

*Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.*

Гражданская позиция автора – одна из граней публицистического фильма.

Автору публицистической ленты не усидеть на двух стульях, его мировоззренческая позиция обозначается четко и недвусмысленно, он отстаивает одни идеи, борется с другими, защищает третьи: **публицистика не бывает равнодушной и объективистской – она всегда служит интересам определенной социальной группы, слоя населения.**

Публицист – это трибун, который заостряет внимание зрителя на острых, нерешенных проблемах, размышляет над ними, исследует их, стремясь «докопаться» до истины, дать фактам свою трактовку, создать выразительные и запоминающиеся образы людей и событий.

Итак, кратко обозначим признаки публицистического фильма:

1. Актуальность темы.
2. Четкая гражданская позиция.
3. Авторская трактовка материала.
4. Эмоциональность, страстная заинтересованность.
5. Доказательность аргументации, выявление сути события, явления, характера.
6. Образное решение темы, выявление образов.
7. Художественная интерпретация жизни.
8. Формирует общественное мнение, является средством общественного воспитания, способом передачи социальной информации.

Специфика художественности публицистического фильма

Специфика художественности публицистического фильма заключается в органическом сплаве, в триединстве ее элементов:

- 1) особенность авторского начала;
- 2) сочетание логики и образности;
- 3) использование разных типов киноязыка и методов в создании документального образа.

Рассмотрим эти специфические черты подробнее.

Авторская позиция

Особенности авторского начала. Мера авторской трактовки.

Один из самых важных, ключевых вопросов публицистики – авторское начало в фильме.

Авторская позиция проявляется, прежде всего, в выборе актуальной, злободневной темы, интересной, волнующей определенную социальную группу. От самого выбора темы во многом зависит успех фильма. Автор должен **чувствовать своего потенциального зрителя**, знать его проблемы и заботы, и, исходя из этого знания, выбирать героев, отбирать жизненные факты, которые, сочетаясь, позволят ему выявить сущность проблемы, события, характера.

Фильм для молодежи. О чем он будет? О проблемах молодой семьи; куда устроиться на работу; как завести собственное дело; почему парни не хотят жениться; молодежная преступность; политическая апатия и т. д.

Собирая материал на выбранную тему, автор вырабатывает свою собственную точку зрения, которую он стремится донести до зрителя.

И тут во весь рост, как говорится, встает вопрос **о мере авторского вмешательства, о мере авторской трактовки, интерпретации жизненных фактов и явлений.**

Чего автору категорически нельзя?

Подгонять жизнь под свое мировоззрение, выбирать только те события, факты, людей, которые соответствуют вашей точке зрения, точке зрения вашего заказчика. Это довольно распространенная практика

недобросовестной журналистики, ангажированного, купленного либо искренне заблуждающегося автора.

Главное требование честной публицистики – соответствие авторской позиции объективному положению вещей.

В эпоху 90-х гг., во время ломки жизненных устоев, в нашей стране и в Кузбассе в частности очень четко обозначились антагонистические силы, альтернативные мировоззренческие позиции коммунистов и демократов, как любили себя называть сторонники нового, нарождающегося и непонятного для многих строя жизни. Идеологическая борьба была яростной, открытой и часто беспринципной.

В этой борьбе потерял свое доброе имя способный тележурналист Сергей Доренко, которого теперь в учебниках и трудах по публицистике зовут не иначе как «телекиллером». Он не останавливался ни перед чем, даже заведомой ложью, которую выдавал за документальные кадры для зрителей всей страны в информационно-аналитической программе Первого канала. Он стал марионеткой, цепным псом олигарха Березовского, который щедро оплачивал эту грязную, продажную публицистику.

У нас в Кузбассе в то время работал представитель президента Ельцина, который решил выпускать собственную программу на телевидении – «Вертикаль». Стать постоянным автором этой программы изъявила желание студентка 4 курса факультета журналистики КемГУ.

В те жаркие дни на центральной площади Советов в Кемерове постоянно шли митинги сторонников и противников новой жизни. Начиная журналистка получила задание: отснять такой митинг, причем отснять тенденциозно: сторонников коммунистов снимать только стариков (чем безумнее и безобразнее, тем лучше), а сторонников демократов – молодых, сильных, умных, интеллигентных. Девушка постаралась максимально точно выполнить это пожелание. И, несмотря на то, что среди тех и других было достаточно много и молодых, и старых, она тщательно выбирала людей, жанровые сценки, словесные баталии, исходя не из правды жизни, а из своего задания.

Материал не остался незамеченным. Коммунисты подали в суд, предоставив судье видеопленку, **и выиграли процесс** (слишком уж явно «торчали уши»). А что наш юный автор? Позор и слезы – и изгнание с работы, которая казалась ей такой престижной и значительной.

– Я сделала то, о чем Вы меня просили! – рыдала «публицистка».

И получила трезвый ответ заказчика:

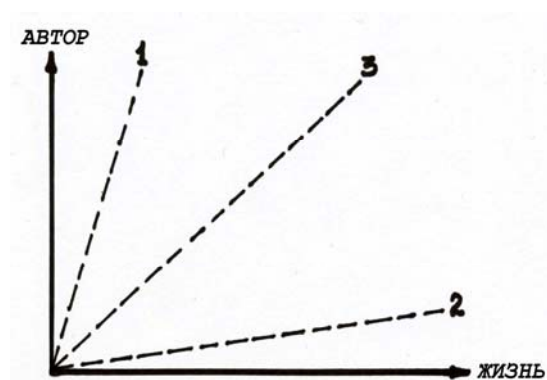
– Кто из нас профессионал в журналистике – ты или я? Не умеешь работать, не берись.

Доренко уволили с ОРТ, как только там закончилась эпоха Березовского; студентку уволили после первого выхода в эфир ее материала. Маститый журналист и неопытная девочка нарушили главную заповедь автора-публициста:

1. Собирая материал, осмысливая событие и факты, автору необходимо трезво их оценить, **привести собственное мнение**, представление о фактах, событиях жизни **в соответствие самому факту, событию**.

2. Понять, выявить сущность события, характеров и отражать их **максимально полно, объективно и адекватно**.

Если дал слово молодому демократу, то дай слово и молодому коммунисту; если с одной стороны старик, пусть и с другой выступит его сверстник. Нечестно противопоставлять молодого и красивого немощному и старому. Это эффектно, символично, соответствует задумке (но-



вая сильная нарождающаяся жизнь против озлобленной, немощной, беззубой, постылой старой!), но тенденциозно и не соответствует действительности.

Чем больше **авторского отношения, авторского отбора** кадров и людей, тем дальше материал от прав-

ды жизни, ибо он опускает, проходит мимо всего, что не соответствует его позиции. И чем ближе к жизни, где есть и плюсы, и минусы, тем правдивее материал. Графически это выглядит так:

1 – берет только то, что соответствует его позиции;

2 – старается отразить событие в его многообразии, без всякого отбора. В первом случае автор идет от своего замысла, во втором случае – от жизни, но без авторского осмысления, как говорится, «без комментариев», показывая все подряд, по сути – хаос.

Взвешенная публицистическая позиция – это позиция № 3, когда автор дал слово **альтернативным** точкам зрения, **брал сущностные факты**, сравнивая их, **подводил** зрителя к определенному выводу.

Документалист, решивший снять публицистический фильм, всегда будет стоять перед выбором: **факт и мое мнение о факте**. Беру этот факт в фильм или опущу его; какую оценку я дам этому факту, правдивую или искаженную; скажу правду, полуправду, заведомую ложь или вообще умолчу. Чем серьезнее тема – тем больше ответственность. Выбор всегда за автором.

Однако авторская позиция имеет еще одну очень важную грань – эта позиция должна быть **гражданской**, т. е. не идти вразрез, не вступать в противоречие с законами страны и принципами профессиональной и общечеловеческой морали.

Сочетание логики и образности

Задачи автора. Логика фактов и размышлений. Эстетика фактов, воздействие на эмоции.

Рассмотрим вопрос о логической и художественной интерпретации материала. Существует два метода его осмысления – научный и художественный. **Кинодокументалистика – единственный вид искусства, который органически сочетает в себе оба метода – и логическое мышление, и художественное.**

Задача автора: найти в фильме точное соотношение элементов образности и рационального, логического способа подачи материала, способа доказательств. Ведь своим фильмом, своей публицистикой вы что-то доказываете, в чем-то стремитесь убедить зрителя, и делаете это страстно, заинтересованно. В публицистике на чаше весов логика и образность все время колеблются.

1) В одних фильмах преобладает логическая система доказательств. Авторы, прежде всего, используют силу документальных фактов, достоверных событий и явлений. Логике размышлений и доказательств авторы подчиняют все: и сюжет, и композицию. Ведущий аргумент – **слово**. Изображение, в основном, следует за комментарием. Это фильмы-исследования, множество примеров которых предлагает современное телевидение, как то: фильмы публицистического цикла – «Специальный корреспондент» (Мамонтов, Хабаров, Грунский), «Честный детектив» (Э. Петров), «Профессия – репортер» (В. Такменев).

2) В других фильмах преобладает художественное решение материала, художественный метод. **Авторская мысль** чаще всего выступает не открыто, она завуалирована, спрятана в материале и действует не столько на разум, сколько на чувства зрителей. Здесь логическое начало имеет второстепенное значение, является подсобным элементом. Примером может служить поэтический фильм, посвященный памяти Микаэла Таривердиева «Лакримоза», в котором изумительная музыка, кадры из фильмов, документальные съемки и фотографии композитора дали потрясающий сплав, создали образ тонкого, умного, обаятельного человека. Или фильм Г. Франка «Высший суд». Авторская мысль – осуждение, неприятие смертной казни как высшей меры наказания. Но эта мысль завуалирована, спрятана: нам показана духовная жизнь человека, приговоренного к расстрелу, его суд над собой, нравственное возрождение. Если бы ему дано было жить, он бы уже действовал по-другому, это уже другой человек. Но к этой мысли автор подводит скрыто, ни разу не высказав ее зрителю прямо!

В фильмах с преобладанием логических элементов, прежде всего, используется **информационная сущность кинофакта**.

В фильмах с преобладанием художественной образности используются **эстетические возможности факта**, воздействующие на чувства зрителя.

Специфика выразительных средств кинопублицистики

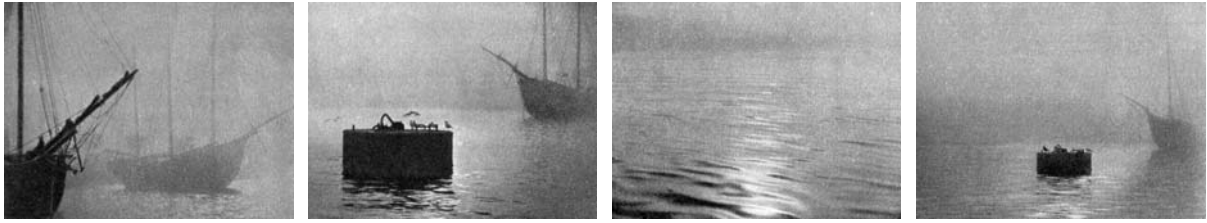
Родство с игровым кино. Многообразие типов языка, их наслоение. Информационная насыщенность.

Публицистика – это вершина документального кино. Она органически сочетает в себе все выразительные средства экранной документалистики и смело идет на заимствование средств игрового кино. Что роднит кинопублицистику с художественным кинематографом?

Здесь можно отметить три момента:

1. Подобно игровому кино, кинопублицистика способна широко использовать такие выразительные средства, как художественный монтаж, метафора, символ, контрапункт, деталь, художественное слово.

2. Кинопублицистика и игровой кинематограф имеют равные художественные возможности при съемке природы, городского и сельского пейзажей. И в том, и в другом случае натурные планы могут быть использованы:



С. Эйзенштейн «Сюита туманов»

а) как эстетически осмысленные картины жизни, с определенной целью вмонтированные в зрительный ряд фильма. Например, чтобы показать эмоциональные переживания героя: в душе у человека – буря негодования, бушевание страстей сродни буре в природе, кадры которой даются в параллельном видеоряде; слезы героини – струи дождя по стеклу ее дома и т. д.

б) натурные планы могут иметь собственную поэтическую окраску, самостоятельное художественное значение. Подобное равенство документального и игрового кино при изображении природы подтверждается тем, что натурные съемки города и села в игровых фильмах со временем могут стать документом, поскольку отразили облик своего времени.

В советские времена, когда весь СССР жил за «железным занавесом», выезжать в туристические поездки в капиталистические страны можно было только с разрешения партийных органов. Каждая кандидатура обсуждалась на партбюро предприятия, характеристику о благонадежности заверяли три подписи: руководителя, профорга и секретаря парторганизации. Эта характеристика затем направлялась в райком партии; кроме того, за благонадежностью сотрудников на каждом предприятии или в учебном заведении следил «серый кардинал» из КГБ.

При такой системе съездить за границу удавалось далеко не всем, кому хотелось. И потому с особой жадностью люди вглядывались в натурные съемки зарубежных фильмов: как выглядят иностранные города, дороги, машины; как живут люди, какая обстановка в квартире, каковы сами дома, усадьбы, квартиры. На эти кадры смотрели как на свидетельства реальной жизни зарубежных современников – и тут советская пропаганда была бессильна.

3. Наконец, публицистику с игровым кино роднит и то, что **документалисты активно пользуются методами реконструкции факта**, постановочным методом. Наряду с реальными людьми в ткань фильма вводят

актеров, делая это всякий раз, когда хотят воспроизвести прошлые события в жизни реальных персонажей, как ушедших из жизни, так и здравствующих.

Теперь о выразительных документальных средствах, характерных исключительно для кинопублицистики.

В современном кинематографе для экранной публицистической документалистики типично **совмещение** внутри одного фильма нескольких типов киноязыка.

Фильмы строятся как **наслоение не только различных**, но подчас и **контрастных** выразительных средств. Источники экранной информации в подобных фильмах непрерывно меняются. Авторская мысль проявляется себя через различные каналы: через авторскую речь, через архивный материал, изобразительную деталь, интервью, монтажные сопоставления и даже через актерскую игру!

В игровом фильме чаще всего доминирует единый тип киноязыка. Чем же объяснить такое наслоение, многообразие форм, типов киноязыка в публицистическом фильме?

Прежде всего – **высокой информационной насыщенностью документальным материалом в драматургии фильма**. Чем полнее отражаются в фильме события, характеры людей, тем он информационно богаче.

И наоборот: чем больше у вас документов, материала, т. е. чем более плотна, полна информация, собранная вами, тем полнее в фильме отражаются события, раскрываются характеры.

Приведем примеры такой информационной насыщенной плотности, которая создается за счет использования разнохарактерных выразительных средств. В киноэпопее «Великая Отечественная» мы встречаемся с шестью видами информации: 1) хроника жизни фронта и тыла, снятая советскими и зарубежными операторами; 2) карты, схемы; 3) документы периода войны; 4) синхроны, свидетельства участников сражений, полученные в период работы над фильмом; 5) современные съемки, в том числе Ланкастера – американского телеведущего; 6) фотографии различных лет. Всю эту сложную систему выразительных средств, компонентов фильма цементировал **авторский комментарий**.

Именно наличием такого богатого фактического материала, т. е. информационной насыщенности, плотности, во многом и объясняется эффективность воздействия публицистического фильма.

Итак, специфика художественного в публицистическом фильме заключается в единстве трех основополагающих моментов:

- 1) в особенности авторского начала;
- 2) в сочетании логической и художественной интерпретации материала;
- 3) в совмещении различных типов киноязыка, наложении различных выразительных средств.

3.2. Создание кинообраза

Задачи автора. Образ пространства. Модель времени. Функции кадра.

Главная ваша задача при съемке – найти образное решение как фильма в целом, так и каждого его эпизода, каждого кадра, подчиняя все выразительные средства, которые будете применять, раскрытию авторского замысла, главной художественной идее.

Киноизображение. Все действие фильма, жизнь героев протекает в **конкретном пространстве и во времени**. Как их показать в фильме, связать их с событиями и фактами, о которых рассказывает фильм? Какими средствами киновыразительности пользоваться, чтобы в фильме чувствовалось, показывалось **пространство и время?**

Пространство

Способы подачи пространства в фильме.



Пространство в фильме – это среда, где живет и действует герой, обстановка, окружающая его. Лучше всего пространство передает **общий план (ОП)**. **Их – ОП!** – не должно быть в фильме много, но они должны быть **обязательно**, иначе ваш герой окажется **изолированным от жизни**. **Смысловое содержание ОП должно быть тесно связано с главной идеей фильма**. Содержанием ОП может быть:

а) **среда в чистом виде** – пейзаж, интерьер, где в данный момент ничего не происходит; герой появится здесь позднее и начнет действовать;

б) **среда, где определенное место занимает человек, предмет или ситуация**, которые представляют сюжетно важный центр.

Нужно, снимая ОП, т. е. вводя пространство в кадр, исходить из мысли: **зачем он в фильме?** Что дает? Какую нагрузку несет? Всегда нужно представлять, что общий план будет в цепи других кадров, что в дальнейшем он будет элементом развернутой смысловой композиции.

1. Общий план без людей предполагает показ обстановки, в которой **предстоит** действовать героям фильма.

2. В кадр входит человек, начинает действовать – вскрывается **характер зависимости** героя и **среды**.

3. Если герой укрупняется, действует вблизи камеры пространство уходит **на фон**, начинает играть второстепенную, подчиненную роль.

Это происходит при внутрикадровом монтаже:

начинаете с общего плана —> панорама —> укрупнение —> крупный план человека. Это также может быть съемка с движением, с выходом на крупный план человека. Герой фильма – **участник события на общем плане занимает малую часть кадрового пространства**. Это особенно хорошо, если хотите подчеркнуть **масштаб** обстановки: огромное снежное поле и одинокий путник на нем.

Итак, общий план показывает пространство, характеризует среду, в которой действуют герои фильма. Это его главная нагрузка, которая дает **значительный зрелищный эффект**.

NB: если снимаете панораму, начните со статичного кадра, подержите статику, затем панорама и в конце – вновь задержка, **статика!** Потом легче будет монтировать.

Время

В кино время податливо, как воск.

И. Беляев

Уплотнение времени в фильме.

Ваша задача – **создать в фильме модель времени, показать его течение**. Экранное время монтажной фразы не совпадает с тем, которое занимают в жизни те или иные события. Автор конструирует свой **временной образ**, и зритель должен его понять, соотнести с реальным, действительным временем. Его можно сокращать и растягивать в зависимости от замысла.

Существует множество способов создавать модель, образ времени. Кулешов, выдающийся теоретик кино, называл его «**прерывистым**». Главная задача – **уплотнить** его на киноплёнке. Мы мало знаем фильмов, где экранное и реальное время совпадают (французский фильм «Клео от 5 до 7» реж. А. Варда).

1. **Даются опорные планы.** Идет заводская летучка. На столе – **пустая пепельница**. Прерываете это повествование, уходите на показ чего-то другого, сюжетно важного. Затем возвращаетесь. Пепельница полна окурков. Нужно время, чтобы выкурить столько. Итак: **пустая пепельница – полная пепельница, груда бревен – новый дом, выбритый герой – заросший щетиной** – опосредованный показ времени. **Рождается зрительный образ временной протяженности.** Как правило, в студенческих работах временной характеристики в жизни героя не бывает.

2. Чередование черно-белой и цветной плёнок, когда действие происходит в разное время: прошлое и настоящее, настоящее и будущее, прошлое (воспоминания) – будущее (мечты).

3. Нормальная съёмка – в настоящем, **рапид – в прошлом**, как воспоминание, замедленный, нереальный темп.

4. **Отраженный показ времени и пространства**, которые взаимосвязаны в фильме Флаэрти «**Человек из Арана**». Маленький мальчик ловит рыбу. Зритель не видит высоты, но ощущает ее, глядя на мальчика, стоящего на скале, и понимает, что это умелый и бесстрашный рыбак.

Время разматывания лески → длина лески → высота скалы → отвага рыбака.

Кино почти не ограничено в своих временных и пространственных перебросах, и это колоссально расширяет его эмоциональную и познавательную емкость.

Функции кинокадра

Понятие кадра. Разноплановость съёмок. Роль крупного плана.

В создании художественного образа первостепенную роль играет **визуальная сфера фильма**: кадр, его композиция, масштаб, ракурс, световое решение, цвет, темп и ритм.

Поговорим о кинокадре и его функции в кинофильме.

1. Кадр – это слово.

2. Сцена, состоящая из нескольких кадров, – фраза.
3. Несколько сцен, несколько монтажных фраз – эпизод.
4. Определенная последовательность кадров, т. е. монтаж – это грамматика и синтаксис кино.

Автор должен грамотно, профессионально пользоваться ими при написании сценария, зримо представляя себе, как будет выглядеть в фильме, на пленке то, что он написал на бумаге.

Оговоримся сразу, слово «кадр» в теории кино употребляется в нескольких смыслах:

а) Кадр – как единичный элемент видеоряда, как слово в предложении. Мы говорим, что пленка в кино движется со скоростью **24 кадра в секунду**, имея в виду именно это значение слова «кадр».

б) Кадр выступает в другом значении, когда мы говорим, что это изображение на пленке от включения кнопки «запись» до ее выключения. В этом случае в кадре может быть несколько фраз, несколько сцен, а то и эпизодов. Например, фильм Хичкока «Веревка» состоит из 13 кадров (а некоторые искусствоведы насчитывают всего 8!).

в) Есть еще понятие **монтажного кадра** как отдельного монтажного куска.

г) Есть понятие **сценарного кадра** – это изложение содержания и подробное описание каждого отдельно снимаемого кадра и происходящего в нем действия. Подобное написание сценария делается в учебном, научно-популярном, историко-биографическом, историческом, и в художественном, постановочном фильмах.

В кино существует 6 основных категорий кадра как единичного, отдельного фотографического снимка на кинопленке, на котором зафиксирована одна из последовательных фаз движения снимаемого объекта или его статичного положения.

Итак, 6 категорий кадра или 6 планов кадра: 1) очень общий план или дальний, 2) общий план (ОП) – например, в кадре группа людей, 3) средний план американский (СПа) – съемка людей по колено, 4) средний план (СП) – съемка по пояс, 5) крупный план (КП) – голова и плечи человека, 6) детальный план – акцент камеры на отдельных частях лица (глаза, губы) или предмета.

«Отдельно взятый кадр – жест, выражение лица – многозначны, неопределенны!» – писал Эйзенбаум в «Поэтике кино» (статьи «Проблемы киностилистики»).

Доказали это Трауберг и Кулешов. Они взяли кадр – крупный план актера Можжухина – и соединили его поочередно с другими:

а) Можжухин, рядом кадр с тарелкой супа – и было ощущение, что Можжухин смотрит на тарелку с супом взглядом голодного человека;

б) Он, рядом кадр «гроб с женщиной» – эффект горя и боли человека по поводу утраты;

в) Он, девочка, играющая с медвежонком – зритель прочитывает взгляд как умиление, ласку.

Эйзенштейн вывел формулу этого потрясающего образного эффекта: соединение двух кадров дает новый эмоциональный эффект $a+b=c!$

В создании образа огромную роль играет **крупный план**, портрет человека.



Кадры из фильма «Старое и новое» С. Эйзенштейна

Чтобы разглядеть и передать внутреннее содержание личности, нужно очень внимательно взглядеться, понаблюдать за человеком – и только тогда проступают, проявляются черты, которые говорят о его внутреннем мире. Это важно именно для документального кино с его живыми персонажами, героями реальных жизненных событий и ситуаций, потому что в художественном, постановочном фильме актер «выдает на-гора» любую эмоцию, которая требуется по ходу сюжета сценария и фильма. Портрет в документальном фильме – это, в первую очередь, выражение духовной сущности человека, внутренней сути его мыслей и чувств.

Автору нужно стремиться предусмотреть в фильме именно такую ситуацию, в которой проявятся черты личности.

Человек любит размышлять, улыбаться. Он сосредоточен, взбешен, нежен, в гневе, в печали, в грусти: разные состояния – разные портреты.

Документальное кино становится искусством, когда в нем есть психологические портреты людей, а значит – их образы. Иначе фильм останется только хроникой событий.

Крупный план – это не масштаб изображения, а масштаб характера.

Д. Вертов очень любил динамичный масштаб, острые и разнообразные ракурсы. Но когда он создавал портреты, то часто снимал своих героев с одной точки, без всяких сверхкрупнений и наездов, вроде бы, примитивными методами, а на самом деле – бережно и мудро! Для него было главное – наблюдать за поведением своих героев. Технические и монтажные ухищрения только разрушили бы ощущение правды, а именно правдой покоряют его портреты (бетонщицы, парашютистки и пр.).

Крупный план дает изобразительную информацию о человеке. Это самый убедительный довод автора при создании образа героя, при постановке проблемы, утверждении какой-либо позиции.



Кадры из кинофильма «Все три урока» П. Мостового

Только на крупном плане мы можем заметить оттенки мимики, посмотреть в глаза собеседнику, увидеть зарождение эмоции, мысли. Постигание духовной жизни человека, его внутреннего мира невозможно без показа лица.

3.3. Методы выявления документального образа

Обобщение фактов в образе. Методы выявления документального образа.

Факт сам по себе – это только знак информации. Искусство начинается после того, как авторы фильма выведут факт из чисто информационного в художественно-образный ряд. Поскольку речь идет о документальном кино, то сложность для автора заключается в том, чтобы находить образы в обыденной жизни, научиться перерождать докумен-

тальный факт поэтический образ. Один из лучших отечественных документалистов Герц Франк считал это главной задачей кинопублициста: «Хочешь показать жизнь полной и правдивой – ищи и добывай образы».

Одним из главных факторов, ставящих кинопублицистику в один ряд с другими искусствами, является ее **способность к обобщению жизненных явлений, событий, характеров**. Документальное кино обладает таким же потенциалом обобщения, как и игровое. В этом мы убедимся, вспомнив как советскую документальную классику («Соль Сванетии», «Турксиб», «Шестая часть мира»), так и лучшие фильмы Р. Флаэрти, В. Руттманна, Д. Грирсона, Й. Ивенса. Огромной обобщающей силой обладают документальные образы в фильмах Р. Кармена («Повесть о нефтяниках Каспия», «Пылающий континент»), В. Лисаковича («Его звали Федор», «Катюша»), Г. Франка («Высший суд», «Запретная зона»), Д. Фирсовой («Архангельский мужик»).

Да, документальное кино обладает потенциалом обобщения жизненных явлений, но этот потенциал, эти скрытые возможности авторам, особенно начинающим, реализовать удастся далеко не всегда. Как же извлекать этот потенциал? Какие методы для этого существуют?

Метод типизации

Разновидности метода. Избирательная типизация как отражение общего в единичном.



*Знаменитый хирург
В фильме А. Золоева
«Николай Амосов»*

В документальном фильме, который создается методом типизации, всегда изображаются конкретные, реальные события и явления; конкретные, реальные люди со своими индивидуальными чертами характера, со своей судьбой. Но вместе с тем они наиболее полно воплощают в себе типичные черты, в них как бы аккумулируются определенные общественные закономерности. Это позволяет авторам на их ос-

нове создавать обобщенный, типический образ, который через частное, единичное, индивидуальное выражает общее; т. е., раскрывая индивидуальные особенности события, явления или характера, авторы проникают в их сущность, придают им художественное обобщение. Андрей Тарковский в своем творческом манифесте «Запечатленное время» писал: «Образ будет правдивым, если в нем постигаются связи, с одной стороны, делающие его похожим на жизнь, а с другой, казалось бы наоборот – уникальным и неповторимым. Возникает парадоксальная ситуация: образ есть наиболее полное выражение типического, но чем более полно он стремится его выразить, тем индивидуальнее должен становиться сам по себе. Вот, например, Башмачкин, или, скажем, Онегин. Как художественные типы они аккумулируют в себе определенные социальные закономерности, которые обусловили их появление.

В то же время они несут в себе некие вневременные и общечеловеческие мотивы. Как типы они имеют массу аналогов в жизни. Как типы! Но как художественные образы они абсолютно уникальны и неповторимы».*

Объектом художественной типизации в документальном кино чаще всего является человек, гораздо реже – отдельные события и социальные явления.

Для документального кино наиболее характерна избирательная типизация. Авторы находят в жизни яркий, запоминающийся характер и затем выводят его типичность. Например, медсестра Катюша или боец итальянского сопротивления русский солдат Федор в фильмах В. Лисакевича «Катюша» и «Его звали Федор»; летчик, Герой Советского Союза А. Маресьев в фильме А. Столпера по книге Б. Полевого «Повесть о настоящем человеке».

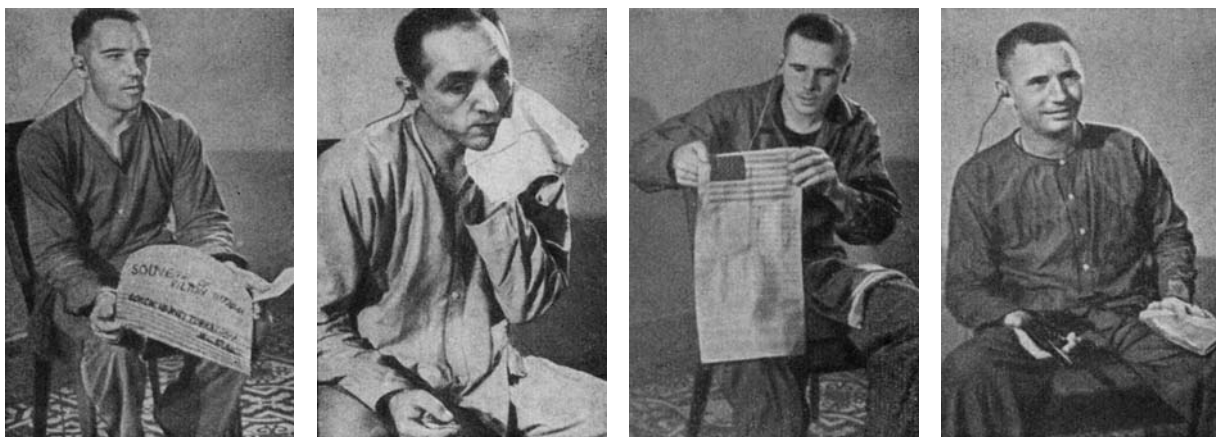
Это может быть яркое событие или явление, примеры чего находим в фильмах Р. Кармена «Повесть о нефтяниках Каспия», «Пылающий континент». В них реализуется стремление автора найти и типизировать героя, явление, в которых воплощены черты, присущие народу в целом. Документальные образы этих фильмов становятся предлогом для размышлений зрителя о времени и о себе – и авторы выводят их типичность.

* Вопросы киноискусства. – 1967. – Вып. 10. – С. 106.

Собирательная типизация

Социально-психологический портрет явления в собирательной типизации.

Наряду с избирательной типизацией в публицистическом фильме используется и собирательная типизация. Это всегда – сводный портрет, собирательный образ. Очень часто фильм с собирательной типизацией становится социально-психологическим портретом социальной группы, поколения, целого социального явления.



Мировую известность получил фильм немецких документалистов Г. Шоймана и В. Хайновского «Пилоты в пижамах». Под видом западно-германских журналистов они встретились с американскими летчиками, которые бомбили Вьетнам, были сбиты, попали в плен. На одни и те же вопросы, заданные авторами фильма, отвечали разные люди, но при всем несходстве характеров и темпераментов их ответы оказались во многом похожи и создали обобщенный образ американского летчика, готового выжечь дотла весь Вьетнам.

А вот другие немецкие документалисты Андре и Аннели Торндайки создали обобщенный образ советского человека в своем двухсерийном документальном фильме «Русское чудо». Огромные достижения советской страны немецкие публицисты объясняют именно чудом русского национального характера – мужественного и терпеливого, дружелюбного и бесшабашного, готового поделиться последним со всем белым светом. Вот такой сводный портрет, собирательный образ.

Собирательной типизацией в современной документалистике чаще всего пользуются журналисты в проблемных, исследовательских филь-

мах. Предположим, вы исследуете проблему молодежной безработицы. Сводный портрет будет складываться из конкретных, индивидуальных портретов: а) молодого человека без образования; без профессии; б) обладателя невостребованной профессии; в) беременной либо матери-одиночки и т. д. Достаточно выразительным примером собирательной типизации стал дипломный фильм студентки нашей кафедры ФВТ Полины Панюшкиной «Безработный диплом» – о проблеме трудоустройства молодых специалистов разных вузов и специальностей.

Данные статистики в фильмах собирательной типизации придают «вес», обобщение конкретным судьбам и характерам.

Метод типологизации

Конструкция образа. Сопоставление, остранение, монтаж как способы типологизации. Усложнение киноязыка.

Другой метод – метод типологизации. Суть его заключается в том, что автор не просто отбирает в жизни те факты, которые, на его взгляд, наиболее полно выражают то или иное типическое явление, событие или характер, а конструирует этот образ с помощью различных средств.

Прием этот давно используется в игровом кино, особенно в фильмах немого периода. Вспомним львов в фильме «Броненосец “Потемкин”» или сопоставление, сравнение А. Керенского, усевшегося на царский трон, с павлином, распустившим свой хвост в фильме «Октябрь» Эйзенштейна; образ быка в его же фильме «Старое и новое».



Типологический образ – это своего рода контурное изображение. Оно намного схематичнее типического образа, зато более емкое, эмоционально-выразительное.

В творческой практике типологический образ возникает как результат остранения, отторжения документального кадра из обычных, привычных связей и введение его в новый зрительный ряд, что и вызывает эстетическую эмоцию. Приведем несколько примеров остранения кадра в кинопублицистике.

Начнем с самого простого. Остранение в одном плане. В видеофильме «Год 1919» из цикла «Наша биография» авторы использовали такой прием: на экране – старт космической ракеты, а на

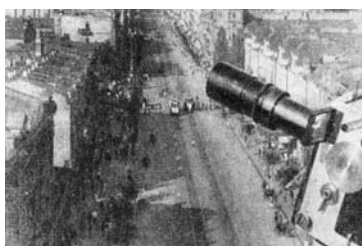
фоне этих кадров – старая буденовка. Этот емкий эмоциональный кадр-образ символизировал нерасторжимость связи всех лет истории советского государства. Это – образ типологический, он не был отыскан в реальной жизни, он сконструирован логически-умозрительно, создан воображением публициста.

Второй пример. Эпизод предмайского соревнования и праздничной демонстрации в фильме Д. Вертова «Симфония Донбасса». Поменяв местами фонограмму съемок в цехах с фонограммой съемок на демонстрации, Вертов с помощью контрапункта изображения и звука создал образ труда-праздника. Этот образ построен из подлинного, документального материала – кадров и фонограмм. Но, созданный методом художественной типологизации, он существует не в реальной, а лишь в художественной действительности – на экране.

Этот образ конкретен в меньшей степени, чем образ типический: на каком заводе сняты кадры и записан звук – не известно, зато он обобщен и смысл обобщения понятен.

Еще один пример из фильма «Всегда ваш», основанного на письмах композитора к беззаветно любимой женщине. Там есть эпизод, в котором подлинные письма героя сняты лежащими на пожелтевшей траве, среди опавших листьев, на фоне белоствольных берез. Все это сопровождается музыкой композитора. Подобным остранением (помещением писем в столь неожиданную среду) автор пытался помочь зрителю понять красоту души человека, ушедшего из жизни, которая была наполнена музыкой и неразделенной любовью.

Естественно, что главным выразительным средством при создании типологического образа является монтаж. Причем, как это хорошо видно на примерах фильмов «Симфония Донбасса» и «Всегда ваш», не только монтаж кадров, но и монтаж изображения и звука, музыки, шумов и изображения. В этих случаях речь идет об асинхронном монтаже звука и изображения, провозглашенном Эйзенштейном, Пудовкиным и Александровым еще в начале 1930 г. принципом звукового кино.



Следует, однако, иметь в виду, что остранение чревато опасностью затруднить понимание информации, содержащейся в фильме, как это случилось в свое время с фильмом Вертова «Человек с киноаппаратом».

Всегда важно, чтобы зритель понял «условия игры». В документальном фильме добиться этого трудно – трудно приучить зрителя к пониманию непривычного киноязыка, к сотворчеству, которое требуется для проникновения в образ.

Итак, авторы могут создавать документальный образ методом типизации (избирательной или собирательной) и методом типологизации. В искусстве ни тот, ни другой метод не следует считать ни высшим, ни низшим. Они существуют, взаимно дополняя друг друга, и могут встречаться даже в одном фильме. Все зависит от воли автора, его замысла.

Принцип пульсара

Развитие образов фильма по спирали.

Найти кинематографически выразительные характеры-образы в обыденной жизни – довольно трудная задача. Ключ к ее решению – в наблюдательности, в наблюдении: вовремя увидеть, осмыслить и запечатлеть «образ жизни». **«Наблюдение есть первооснова кинематографического образа, как известно, всегда связанного с фотографическим фиксированием, т. е. с самой, что ни на есть, ярко выраженной формой наблюдения», – писал А. Тарковский.**

Замечательный публицист Герц Франк глубоко исследовал природу образного решения документального фильма; в своей книге «Карта Птолемея» он вывел формулу создания документального образа, которую он назвал «принципом пульсара»: **факт – факт – факт-образ.**



«Принцип пульсара» в фильме С. Эйзенштейна «Октябрь»

«Мы видим простой факт. Изобразительно, словом, музыкой он превращается в образ. Этот образ впитывается следующим за ним обык-

новенным фактом. На более высоком уровне накала кинорассказа они превращаются в новые образы, которые опять, как бы растворившись в обыденных фактах, затем снова поднимаются до обобщения. И так, двигаясь по спирали, постепенно накапливая образную энергию, драматургия фильма приводит к высшей точке в финале. Мне кажется, что только в том случае, если в фильме, будь то игровой или документальный, бьется этот “кинопульсар”, он может волновать как произведение искусства. Соответственно, волнение – та же пульсация, оно, видимо, ею и вызывается».*

Образы жизни, кадры-символы

Перерождение факта в образ. Символическое толкование кадра. Однозначность символа.



Перевод будничного факта в новое качество – это один из первоэлементов драматургии документального фильма, и перевод этот не всегда удается начинающим авторам. Иногда это бывает из-за того, что автор придумал скучный, шаблонный сценарный ход; чаще это происходит из-за ненаблюдательности, творческой лени, когда в сценарий не закладывается даже попытка найти в жизненном факте образ, а есть только хроникальное, чисто информационное освещение этого факта. Успех приходит к тому автору, которому удастся в реальном жизненном материале выявить образ конкретного события, явления или характера.

Факты действительности, которые сами по себе, без всякой обработки или при минимальной обработке воплощают в себе суть явления, факта или события, называют «образами жизни».

Вот яркие примеры перерождения документального факта в документальный образ. В фильме В. Турина «Турксиб» верблюд обнюхивает рельсы, только что проложенные пустыне – какой потрясающий, выразительный образ встречи новой жизни с традиционным «кораблем пустыни»!

Или кадр Геринга, проводящего рукой по шее, и слова диктора о веревке в фильме «Суд народов» Р. Кармена и Б. Горбатова; или Аденауэра, на голову которого не лезет магистерская шапочка, из ленты А. Медведкина «Разум против безумия».

* Франк Г. Карта Птолемея. – М., 1975. – С. 60–64.

Так, прозаические кадры в контексте фильма обретают глубинный смысл, становятся образами. Проза жизни обращается в поэзию экрана.

У А. Тарковского в фильме «Андрей Рублев» вещий мир Руси, ее климат, цвет, свет, настроение – все щемяще соединилось в образе печальной березы в поле, у которой под ветерком тихо колышутся ветки.

Образы жизни могут выступать как в виде отдельных кадров, так и в виде отдельных сцен или эпизодов. Пример тому – сцены опять же из «Андрея Рублева» – образы Руси.

Вот дуб под долгим теплым летним дождем. По размытой, раскисшей дороге у края поля тянется телега, груженная капустой. Ее везет постаревший, бородатый Андрей. Капли дождя барабанят по тугим и крепким кочнам, влажный туман собирается над полем. Щемящая душу русская картина...

Эпизод татарского набега и побоища во Владимире. Скорбные образы поруганной святыни: догорающий иконостас Успенского собора; снег, падающий на плиты пола сквозь пробитые купола; дурочка, владимирская блаженная, подруга чернеца Андрея, ласково заплетает косу убитой подружке...

Пример иного плана. Польские документалисты однажды представили на фестиваль документальных фильмов миниатюру «Яблоко». В кадре ширмочка, как в кукольном театре, и над ней под музыку вальса появляется изящная женская рука с яблоком. Рука начинает вальсировать, но в одиночестве это происходит недолго. Над ширмой одна за другой взмывают мужские руки, которые начинают настойчиво ухаживать за дамской ручкой, однако, безуспешно – она кокетливо уклоняется от всех кавалеров. Так продолжается некоторое время, однако дама, наконец, принимает решение. Рука ее приостанавливается, замирает на мгновение и разворачивает яблоко на обозрение кавалерам. Увы, увы!!! ОНО НАДКУШЕНО. Мужчины потрясены и разочарованы – их руки одна за другой быстренько ретируются...

В жизни встречается немало случаев, когда авторам нужно проявить лишь немного фантазии, чтобы с помощью тех или иных средств обычный, на первый взгляд, кадр превратить в **образ жизни**, в **символ**, как это случилось, в частности, с надкушенным яблоком.

«Образы жизни» в искусстве документального кино играют чрезвычайно важную и особую роль. Вкрапленные в произведение, они пред-

ставляют собой как бы сгущенное, сконцентрированное самой жизнью эмоционально-драматическое выражение типических свойств тех или иных явлений жизни, помогают наиболее глубоко и полно осмыслить их. В этом качестве они выполняют роль **символов, т. е. художественных образов, концентрированно передающих какую-либо мысль, переживание.**

Символическое толкование кинокадра не выходит за рамки документального. При съемке плана, заключающего в себе символику, автор строит образную картину из материала действительности. **Он не вносит второй смысл, а открывает его в комплексе общих свойств изображаемого предмета.**

Специфика кадра-символа в том, что он всегда **однозначен**, двух толкований его быть не может. И в этом смысле нет различия между игровым и документальным кинематографом.

Так, когда в «Белой птице с черной отметиной» пылает красный трактор, подоженный врагами новой жизни, мы понимаем, что это не просто подоженный трактор, а символ Борьбы и Страдания, через которые на земле Закарпатья утверждается новая жизнь. В фильмах Годара появляется человек в красном, который призывает к всеобщей борьбе и ненависти – и для антикоммуниста Годара это тоже символ, а для зрителя более чем прозрачный намек на носителя коммунистической идеологии. Точно также верблюд, обнюхивающий железнодорожные рельсы, или всадники, которые пытаются обогнать паровоз, символизируют приход в пустыню новой жизни, силу прогресса.

Итак, кадры-символы – это, во-первых, художественные образы, в которых концентрированно передается какая-либо мысль, переживание; и, во-вторых, символы – это лишь частные, единичные элементы образной структуры документального (как и художественного) фильма: он не может состоять сплошь из символов. Там есть просто информационные кадры, логическое развитие темы, а также образные элементы, добытые другими способами и средствами, помимо простой констатации фактов и «образов жизни» – символов. Любой фильм интересен зрителю, прежде всего, тем, насколько глубоко сумел автор увидеть в жизни черты, которые другим людям менее заметны, и осмыслить их.

Автор в фильме стремится создать конкретную и вместе с тем обобщенную картину жизни, чтобы герой или факт, о котором он расска-

зывает, обрели емкость и силу художественного образа. Выразительное изображение не нуждается в пояснении. Оно напрямую обращается к способности человека мыслить, анализировать увиденное, находить аналогии, ассоциации – и делать выводы, на которые рассчитывают создатели фильма.

К самым впечатляющим зрительным кинообразам относится кадр, имеющий переносное значение, кадр-символ, кадр-троп.

Кадры-тропы

Роль монтажа в создании тропа. Виды тропов. Заострение жизненных ситуаций.

Троп – это слово, фраза, кадр в переносном значении, создающий яркий, запоминающийся образ, несущий большой объем образной информации. Ассоциации, которые рождаются в процессе контакта с кадром-тропом и формируют его как символ, появляются благодаря тому, что мы улавливаем сходство между предметами и явлениями. Заметив совпадение в каких-либо признаках, мы строим умозаключение по аналогии. В фильме Б. Галантера «Лучшие годы нашей жизни» идет рассказ о летчиках, проходящих медкомиссию, которых не допускают к полетам по состоянию здоровья. Для них это настоящая трагедия: полеты и небо для них – любовь и смысл всей жизни. Авторы вводят в фильм образ: ветряная мельница и ее крылья – как символ. У нее есть крылья, но она не взлетит, хотя и машет ими. Летчики, мечтающие о небе, тоже прикованы к земле болезнью.

Однако необходимо помнить, что содержание снятого кадра полностью выявляется только в монтажной связи с другими кадрами.

Виды тропов: метафора, гипербола, метонимия, аллегория, гротеск.

Метафора – перенесение свойств одного предмета или явления на другой на основании признака, общего для обоих сопоставляемых членов: «человек мурлычет», «говор волн». Вспомним эпизод фильма «Октябрь» С. Эйзенштейна, когда глава Временного правительства А. Ф. Керенский входит в тронный зал и располагается на царском троне, на котором Романовы восседали 300 лет. И рядом Эйзенштейн ставит кадр – изображение павлина с распущенным хвостом. Режиссер сравнивает Керенского с павлином, распушившим свой хвост: смотрите, каков я! Само-

любование, самодовольство Керенского высмеяны одним-единственным кадром!

В «Золотой лихорадке» голодный герой Ч. Чаплина обгладывает гвозди от ботинок, как цыплячьи косточки.



Метафора и гипербола в фильме Ч. Чаплина «Золотая лихорадка»

Гипербола – намеренное, чрезмерное преувеличение для создания более сильного впечатления: «реки крови», «руки по локоть в крови».

Ракурсная съемка часто создает гиперболический образ: снимаете с нижней точки – холмик становится горой. Съемка с верхней точки длинноногую красавицу сделает коренастой коротышкой.

Охотно пользовались гиперболой во все времена в комедии. Ввел гиперболу в комедию еще Мак Сеннет: при виде льва у китайца коса встала дыбом; из глаз сыплются искры; человека мучает жажда любви – герой выпивает озеро; от жара любви у продавца тает лед. Возможности гиперболы учитывают авторы рекламы. Одна из них: лето, зной, девушка хочет пить, магазин закрыт, а на витрине – батарея прохладительных напитков. Девушка издает дикий вопль: «Жара!!!» – от которого витрина разлетается на мелкие осколки. Довольная результатом, девушка берет бутылочку и жадно начинает пить.

Метонимия – замена одного слова, кадра другим на основе связи их значений по смежности.

«Театр рукоплескал» вместо «публика рукоплескала» – так Вы можете написать в сценарии и снять кадр: в кадре здание театра, мы слышим зрительскую овацию, возгласы «браво», но саму публику не показываем. Продолжаем ту же мысль: в кадре меняются города и театры (о чем нам сообщают титры, а также изображения зданий), а рукоплескания

продолжаются – в 15–20 секунд Вы рассказали о мировом (или европейском, или всероссийском) успехе актера или творческого коллектива.

Аллегория – иносказание, выражение, изображение отвлеченного понятия, идеи при помощи конкретного образа.

Любовь: амур (юный бог любви) пускает стрелу; сердце, пронзенное стрелой; просто сердце.

Правосудие: женщина с весами и завязанными глазами. Именно такая женщина появляется в фильме Абуладзе «Покаяние».

Медицина – чаша, вокруг нее обвивается змея.

Мы уже говорили о фильме польских кинематографистов «Яблоко», где яблоко стало аллегорическим символом целомудрия, девичьей чистоты.

У В. Пудовкина в фильме «Мать» ледоход, мощное половодье стало аллегорическим образом революции, ломки старой жизни, просыпающегося сознания народа.

Аллегорию обычно используют в сказках, баснях («Вороне как-то Бог послал кусочек сыра...»), видеорекламе.

Гротеск – изображение людей или предметов в фантастическом преувеличении, в уродливо-комическом виде. Гротесковый образ нельзя понимать буквально или расшифровывать однозначно, это всегда обобщающий образ.

Вспомним картины Х. Босха, М. Шагала, Ф. Гойи, романы Ф. Кафки, Е. Шварца, фантазии Н. Гоголя. В этом же ряду находится мощный роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Как гениально заостряет автор жизненные отношения в причудливых, контрастных сочетаниях реального и фантастического, правдоподобия и карикатуры, трагического и комического, прекрасного и безобразного. Вспомните также образы романа, воплощенные на экране в фильме.

Гротеск – часто чрезмерное преувеличение, доведение ситуации до абсурда. У Чарли Чаплина в фильме «Новые времена» показана машина для кормления рабочих, а также конвейер, через который протягивается Чарли.

До абсурда доведена ситуация в видеорекламе, где взрослые люди ходят в подгузниках: ноги «нараскаряку», утиная, уродливая переваливающаяся походка.

Итак, какими методами создается документальный образ:

- методы типизации и типологизации,
- система «принцип пульсара»,
- образы жизни, кадры-символы,
- кадры-тропы,
- образы пространства и времени,
- крупные психологические планы, детали,
- монтаж во всех своих видах.

И еще плюс свет, цвет, звук, ракурс съемки и методы съемок, иконографический материал и могучая фантазия авторов, которая направлена на то, чтобы, используя огромный арсенал выразительных средств, создать правдивый, эмоционально-выразительный документальный образ.

Вопросы для самопроверки



1. *Каковы задачи образной документалистики?*
2. *Назовите жанровые признаки кинопублицистики.*
3. *В чем сложность авторской позиции в документальном фильме?*
4. *Как сочетаются в документальном фильме логика и образность?*
5. *Что роднит кинопублицистику с игровым кино?*
6. *Как в фильме обозначить среду, в которой жил, живет или будет жить и действовать персонаж фильма?*
7. *Какими методами можно в фильме обозначить время?*
8. *Что такое кадр, в чем сказывается его многозначность?*
9. *Что такое метод типизации, каковы его разновидности?*
10. *В чем достоинства и недостатки метода типологизации?*
11. *В чем суть создания образа по принципу пульсара?*
12. *Что такое кадры-символы, какова их роль в фильме?*
13. *Назовите кадры-тропы, приведите примеры из документальных фильмов.*

Раздел II

ДРАМАТУРГИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

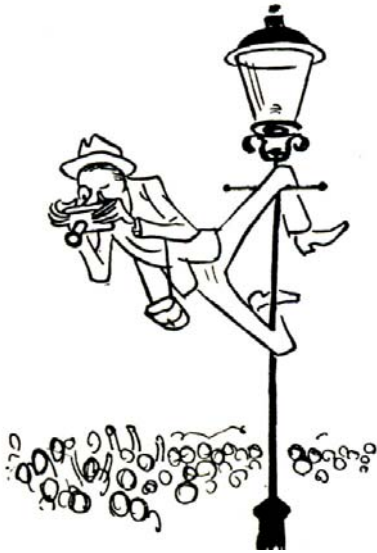
Глава 4. Драматургия видеоряда сценария и фильма

Глава 5. Драматургия звукоряда в документальном фильме

Глава 6. Типы драматургического сюжетосложения

Глава 4. ДРАМАТУРГИЯ ВИДЕОРЯДА СЦЕНАРИЯ И ФИЛЬМА

4.1. Методы съемок документального материала



Природа документального фильма требует от сценариста самих фактов, процессов, событий жизни, т. е. **живой реальности**, а от **автора**, в силу этого, – прежде всего, умения схватить и передать эту живую жизнь в своем **произведении** – эмоционально, выразительно, в ее естественном проявлении, чтобы фильм не оставил равнодушным зрителя. **Вот эти четыре уровня, четыре слоя творчества: реальность, автор, произведение, зритель – реализуются в процессе создания документального фильма.** От автора, от его отношения к реальности, от его интерпретации жизненного материала зависит, каким будет фильм и как его воспримет зритель. Анализируя жизненные факты, автор для добычи современного видеоматериала должен выбрать, заложить в сценарий определенный метод съемки, который наиболее оптимально сумеет раскрыть замысел, художественную идею фильма.

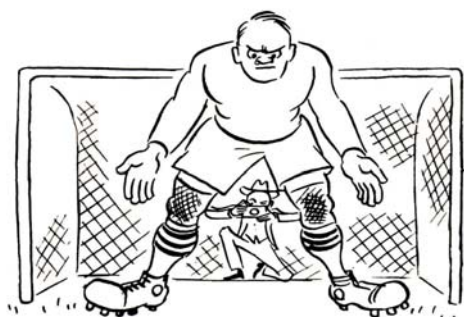
Методов съемки, пользуясь которыми автор добывает современный видеоматериал для фильма, существует несколько:

- метод репортажной съемки;
- метод наблюдения;
- метод привычной камеры;
- метод реконструкции факта;
- постановочный метод;
- метод провокации, спровоцированной ситуации;
- метод беспощадной камеры;
- метод синхронной съемки;
- метод скрытой камеры.

Остановимся на этих методах работы подробнее.

Метод репортажной съемки

Специфика репортажной съемки. Задачи автора.



Пожалуй, наиболее массовым и широко распространенным способом съемки документальных кадров является видеорепортажная съемка. Ее принцип: прямая и честная информация о событии в жизни. Оператор фиксирует подлинную жизнь, не вмешиваясь в ее течение.

Основополагающая черта метода – строгая документальность. **Репортажный метод подразумевает свободное течение события, незаданность поведения героев, непредсказуемость несрепетированной жизни** – и к этому нужно гибко и творчески подстраиваться мгновенно. Возникает вопрос: нуждается ли репортажная съемка в предварительной сценарной разработке? Да! **Чтобы на съемках правильно реагировать на все, что произойдет перед камерой, автор должен заранее представлять себе возможные повороты развивающегося действия.**

С. Е. Медынский, замечательный оператор и автор учебного пособия по операторскому мастерству, дает точную формулу репортажной съемки, перефразировав известный древнегреческий афоризм:



Пришел. Автору необходимо заранее начать готовиться к репортажной съемке: встретиться с организаторами события, которое будет сниматься, изучить весь материал, узнать как можно больше об участниках события, на которых нужно сделать акцент, узнать об основных этапах события, где они будут происходить, выяснить точки съемок. Столь подробное выяснение информации позволит вести съемку уверенно, правильно понимая роль и поведение участников съемки. Съемка будет вестись осмысленно, в ней будет минимум ненужного материала.

Увидел. Однако не стоит обольщаться, что все будет идти именно так, как запланировано организаторами.

Автор и оператор на съемочной площадке – «глаза и уши». Необходимо постоянно наблюдать за возникшей ситуацией, следить за действием и поведением участников – и реагировать на это, исходя из общей концепции фильма, уже снятого раньше материала и того, что еще предстоит снять, иначе можно скатиться к показу второстепенного.

Драматургически нужно выстраивать материал уже во время съемок.

Отразил. Главное, суть: бессмысленно начинать съемку, если нет ясного представления об идейно-тематической направленности фильма, его сценария. Идя на репортажную съемку, необходимо заранее знать, на что обратить внимание, какова общая задача фильма и данного эпизода в нем. Если у автора нет четкого представления об этом, он не сможет ни точно и осмысленно снять сам, ни тем более потребовать от оператора съемки, осмысленной с точки зрения общей идеи фильма. Будет набор случайных кадров, не подчиненных никаким законам.



Итак:

Пришел – подготовленный;

Увидел – ясно представляя, что происходит, на чем сделать акцент;

Отразил – дал образ события и его конкретное толкование.

«Только снайперское владение репортажной съемкой – первое условие высокого профессионализма» – возьмите на вооружение эти слова короля кинорепортажа Р. Кармена.* А теперь представим себе такую ситуацию. Вы замечательно подготовились к съемке, радостно потираете руки: все узнал, точно выстроил, как говаривал Рене Клер: «Фильм готов, осталось его только снять». Но на съемочной площадке вы вдруг с ужасом видите, что событие развивается совсем не так, как вы себе представляли, ваш взлелеянный замысел рассыпался, как карточный домик. Что делать? **Не держитесь за замысел, как утопающий за соломинку. Идите от жизни, от события, которое пошло по-своему, по новому руслу.** Да, бывают случаи, когда жизнь столь резко противоречит сложившемуся представлению, что операторов, авторов, даже опытных, постигает своего рода «творческий шок», и они не могут снимать.

* Кармен Р. Искусство кинорепортажа. – М.: ВГИК, 1974. – С. 20.

Так случилось с американским документалистом Ричардом Ликоком в Южной Америке. Всю свою жизнь он хотел снять фильм о похоронах ребенка. Ему представлялась процессия с плачущими отцом и матерью, с детьми, идущими впереди с цветами. Но то, что он увидел, оказалось столь ужасным, с его точки зрения, что он не смог это снять. Люди смеялись во время похорон. Они принесли гроб на кладбище, была ужасная неразбериха, дети играли в салки, взрослые из гроба пытались вытащить гвозди – жалко было их оставлять... Т. е. все было «неправильно» с точки зрения Ликока. Он был так потрясен, что не смог снять происходящее в действительности. Потом он проклинал себя, ибо то, что он увидел, была сама жизнь, а не его представление о ней. **«Единственный подлинный фильм – это то, что происходит на месте действия и во время действия».***

В этом суть репортажной съемки. Здесь торжествует главный принцип честной кинодокументалистики – открытый, прямой репортаж событий и чувств.

Метод кинонаблюдения

Разновидности метода наблюдения, их специфика.



Другим широко распространенным способом съемки является наблюдение. Этот метод, можно сказать, родной брат репортажной съемке: он также ведется в момент свершения события, та же строгая документальность и нерепетированность, также жизненные факты представляют определенную ценность для общества. Но у него иное, более пристальное внимание к жизненным фактам и явлениям. Его девиз: **«Наблюдай и показывай»**. Метод этот на сегодняшний день утвердился в трех своих разновидностях.

а) Свободное наблюдение за жизнью

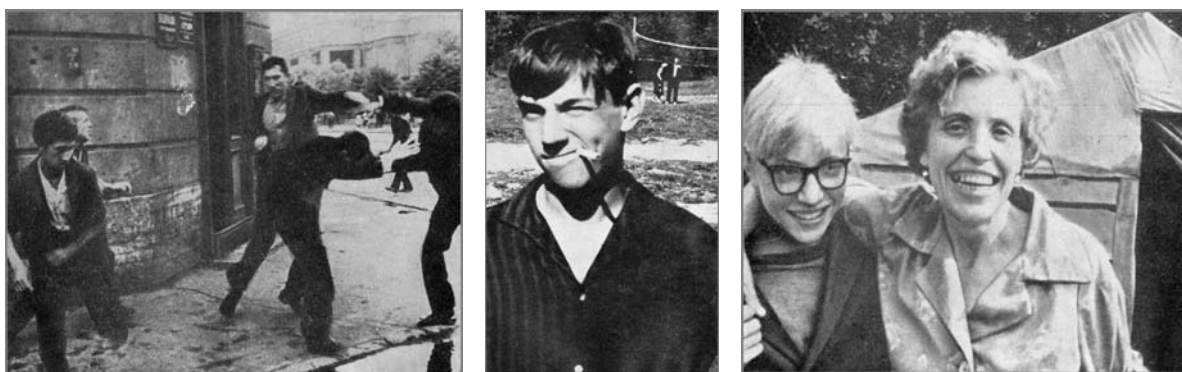
Вы выходите «на охоту» за интересными кадрами. У вас нет конкретной задачи, вы снимаете все, что вам нравится в окружающем мире: природу, животных, жанровые сценки, архитектуру, уличную

* Правда кино и киноправда. – М., 1967. – С. 61.

толпу, час пик, «пробку» на дорогах и т. д. Съемка идет по широко очерченному кругу вопросов, не подчиненных строго ограниченному сценарному заданию. Задача подобного наблюдения – фиксировать на пленке движение событий, выявлять в поведении людей, обстановке самое живое, яркое, существенное, безыскусное. Польза такой съемки несомненна: вы **тренируете** свою **наблюдательность**, умение за частным, обыденным фактом видеть поэзию и глубинный смысл, у вас появляется золотой запас нейтральных планов. Такие съемки могут быть использованы в разных фильмах или сюжетах в разное время, будьте уверены: они вам обязательно пригодятся и украсят ваш фильм – нефункциональные кадры всегда хорошо «разбавляют» обязательные функциональные эпизоды, служат эмоциональным воздухом фильма.

б) Целенаправленное наблюдение

Вы ставите перед собой конкретную задачу, конкретную цель и ищите подтверждения, опровержения, ответа на свой вопрос. Продают ли спиртное и сигареты несовершеннолетним? Как молодые люди относятся к пожилым? Любви все возрасты покорны? Шкала ценностей здесь менее определена, авторы фильма не могут заранее сказать, каков будет неоспоримый социальный интерес их наблюдений, насколько точно их наблюдение отражает жизненные реалии.



Кадры из фильма «Трудные ребята» М. Литвякова

Как и в репортажной съемке, и здесь камера, по выражению Стендаля, «**бродящее по жизни зеркало**». Но зеркало мыслящее, поскольку наблюдение наше целенаправленно, автор, оператор объект съемок выбирают осознанно. Флаэрти, например, мог часами выслеживать диких зверей, наблюдать за буровой вышкой в ожидании нефтяного фонтана, ожидать приближения бури.

Характерная черта кинонаблюдения - длительность, протяженность во времени творческого процесса. И мы подошли к третьей разновидности этого творческого метода съемки современного материала.



в) Длительное наблюдение

Всякое наблюдение позволяет накапливать документальный материал, проникать в него глубже. **Особенность длительного наблюдения - регулярность съемок в течение длительного периода, что позволяет всесторонне воссоздать жизненное явление.**

Более того, явление, за которым достаточно долго наблюдает камера, развивается, изменяется, и потому начальные и конечные позиции могут быть разительно непохожи.

В 70-е гг. по первой программе Центрального телевидения почти 10 лет регулярно выходила в эфир серия документальных фильмов «Контрольная для взрослых», снимаемая журналистами Ленинградской студии ТВ. Страна с огромным интересом следила за героями: в первом фильме – это были ребяташки старшей группы детского сада, в последнем – юноши и девушки после школьного выпускного бала. На глазах у зрителей с годами менялся духовный облик ребят, их отношение к жизни. Фильмы строились по принципу наблюдения и периодического сравнения ребят маленьких и разительно меняющихся по мере взросления. Методом длительного наблюдения снимал С.Михалков фильм о своей дочери «Аннушка».

Польский документалист Казимеш Карабаш в своих фильмах («Музыканты», «Люди в пути», «Первый шаг») упорно и талантливо разрабатывает **направление психологического наблюдения.** В «Музыкантах» герои – любители-музыканты трамвайного депо. Камера наблюдает, как эмоционально меняются люди по мере того, как вживаются в музыку. Монтаж передает нарастающее напряжение играющих, планы укорачиваются, быстро сменяя друг друга, причем лица музыкантов все более укрупняются. На зрителя одновременно действует и четкий ритм музыки, и выразительный ритм видеоряда, полученный методом длительного наблюдения за психологическим состоянием музыкантов.



По этому же принципу снят и смонтирован отечественный фильм «Вечное движение» (автор и режиссер Майя Меркель, Свердловская киностудия) о танцевальном ансамбле «Березка» под руководством И. Моисеева. Только здесь центром стал больше психологический портрет руководителя, который полностью подчиняет себе волю артисток, добиваясь идеального рисунка танца и автоматической синхронности движения. 12 месяцев кинонаблюдений, 40 тыс. метров отснятой пленки, 100 тыс. метров записей на магнитной пленке – такова себестоимость картины о буднях ансамбля народного танца.

Методы репортажной съемки и наблюдения можно назвать старожилками, первопроходцами документального кино. С них оно начиналось, они наиболее полно соответствуют природе экранного документализма. Но! Как говорится, в каждом плюсе таится свой минус.

При этих методах съемки съемочная аппаратура (камера, осветительные приборы, кабели, микрофоны), да и сама творческая группа (оператор, автор как минимум) – все на съемочной площадке находится открыто. И как только раздается команда «Мотор», «Поехали», «Приготовились», «Начали» или что-то в этом духе, люди могут разительно измениться: одни тушуются и деревенеют, другие начинают замыкаться, суетиться, третьи начинают играть «роль». В итоге можно получить фальшивые, неестественные кадры.

Ровно столько, сколько существует документальное кино, оно стремилось и стремится к естественному поведению людей во время съемки, и, пытаясь добиться этого, документалисты придумали несколько методов, приемов, помогающих авторам в решении этой нелегкой задачи.

Скрытая камера

Съемка жизни людей врасплох. Проблемы этики.



Это съемка под девизом «Жизнь врасплох». Метод получения современного материала «скрытой камерой» чрезвычайно популярен у документалистов, как в кино, так и на ТВ, как у профессионалов, так и у любителей.

Смысл этого приема – в стремлении полностью исключить воздействие на событие самого съемочного процесса, а потому съемочная группа (вместе с аппаратурой, естественно) стала прятаться, скрываться, снимать тайно, «исподтишка». Отличительная черта этого метода съемок – практически полное авторское невмешательство, отказ от какого бы то ни было воздействия на снимаемый объект.

Такая съемка во многом напоминает репортаж: здесь также нет разрыва во времени между событием и его съемкой. Прежде всего, скрытая камера позволяет добиться максимально естественного поведения, показать человека таким, каков он есть на самом деле. Немецкие документалисты супруги Торндайки снимали двухсерийный документальный фильм о советских людях «Русское чудо». Там были удивительно симпатичные, предельно выразительные кадры людей, снятых скрытой камерой. В рабочем клубе, в женской и мужской туалетных комнатах объективы были вмонтированы в зеркала. Готовясь к выходу в «свет», в танцевальный зал, девушки и парни перед зеркалами прихорашивались, наводили красоту, не подозревая, что камера наблюдает за ними.

Скрытая камера используется и для более впечатляющей обрисовки положительных героев, поскольку истинно добрым и сильным людям нередко свойственна застенчивость, скромность. Использование «скрытой камеры» (съемка в инфракрасных лучах, в темноте) было оправдано в фильме В. Лисаковича «Катюша», когда героиня, Екатерина Илларионовна Демина, смотрела кадры, на которых были запечатлены эпизоды ее фронтовой молодости. Этот метод съемки наряду с другими режиссерскими средствами (методом психологической провокации, например, о чем мы еще будем говорить) помог раскрыться характеру героини с подкупающей искренностью.



Картина «Взгляните на лицо» П. Когана, П. Мостового (сценарист С. Соловьев) снята «скрытой камерой» как своеобразное подсматривание за посетителями музея, пришедшими взглянуть на одно из впечатляющих произведений мировой живописи – «Мадонну Литту» Леонардо да Винчи.



Если бы съемки шли открыто, методом репортажа или наблюдения, люди, попадающие в кадр, наверняка захотели бы выглядеть достойно, умно, представитель-но, просветленно при встрече с гениальным творением. Но они не знают, что их снимают, и ведут себя так, как им хочется. Объяснения экскурсовода отличаются заурядностью, принижают картину до уровня недалекого зрителя. Школьники, откровенно скучающие; туристы, которые смотрят на полотно через объектив фотоаппарата; молодые и старые люди, внимательные и задумчивые лица зрителей предстали в удивительной и естественной обнаженности.

Скрытая камера тем и хороша, что она открывает зрителю поведение людей, их эмоции такими, каковы они в реальной жизни; она дает возможность более глубокого, всестороннего анализа духовного мира человека. Но все это возможно при условии, что автор в общем течении события снимает характерное, типичное, избегая случайного и незначительного, ведь при неточном смысловом акценте можно сместить ось развития, разрушить целостность всего повествования.

Обычно, чтобы событие, снимаемое скрытой камерой, сложилось в целостный, единый эпизод, фрагмент фильма, необходимо произвести досъемки после выполнения основной работы. Такими дополнениями могут быть детали, документы, фотографии, которые комментируют предмет разговора; общие планы действия, снятые с разных точек после того, как съемка скрытой камерой будет выполнена.

Чтобы получить тот эффект, который дает скрытая камера, не обязательно маскироваться. Достоверные и выразительные кадры позволяет получить и длиннофокусная оптика. Планы, снятые издали, когда люди, на которых направлен объектив, не подозревают об этом, дают возможность показать жизнь с предельной правдивостью, подсмотреть, запечатлеть самые непринужденные и яркие эмоции. Именно так снимают крупные планы спортивных болельщиков, участников жанровых сценок в телевизионном цикле «Скрытая камера».

Соблазн пользоваться скрытой камерой был у журналистов всегда и остается по сей день. Без особых усилий со стороны автора этот метод

позволяет проникнуть глубже в суть явления, показать определенные черты человеческого характера.

Однако возникает законный этический вопрос: имеем ли мы право снимать скрытой камерой, без спроса и разрешения вторгаться в чужую частную жизнь?

Поклонникам данного метода нужно помнить всегда: использование скрытой камеры ограничено этическими барьерами. Автор должен обладать необходимым нравственным тактом, «абсолютным слухом» истинной человечности; рассматривая человека наедине с самим собой, можно превратиться в нескромного наблюдателя, подсматривающего в «замочную скважину».

Этическая проблема скрытой камеры видится по-другому, когда обличаются пороки человека. Но все равно использование приема допустимо только в том случае, если скрытое кинонаблюдение принесет пользу, а не вред. Авторам нужно серьезно взвесить все аргументы «за» и «против» и быть особенно щепетильными в определении своей позиции.

Скрытой камерой документалисты часто пользуются при съемках криминального материала. Это особое положение – съемка скрытой камерой «отрицательного героя», человека, не признающего правил морали, преступившего закон. (Кстати, напомним: несовершеннолетних преступников называть поименно и снимать крупным планом законом запрещено вообще, а уж скрытой камерой – тем более). Завуалированные съемки позволяют обнаружить скрытые мотивы поведения – вспомните передачи телевизионного цикла «Запретная зона»: камера устанавливается даже в квартирах людей, за которыми устанавливается слежка. Оправдано использование этого приема там, где действия и поступки человека направлены против общества: скажем, на съемках радений изуверских сект, при разоблачении мошенничества или шпионской деятельности. Но возможность такой съемки решают не авторы, не «киношники»; она должна быть подтверждена консультантами, компетентными органами, теми, кто может юридически обосновать правильность авторской позиции. В ином случае на авторов могут подать в суд, и они будут нести юридическую ответственность.

Вопросы и юридической, и, прежде всего, нравственной ответственности авторов при съемках методом скрытой камеры крайне важны.

Особо хочется остановиться на авторском отношении, авторской трактовке материала, снятого скрытно.

Как любой другой метод съемки, спрятанная от героя камера дает отражение какого-то одного момента действительности. Но фильм складывается из кадров и эпизодов, подаваемых в определенном монтаже, в сочетании планов, кадров и эпизодов по воле автора. Так что при всей видимости объективности скрытая камера – это еще не гарантия правдивого отражения события. Оно может быть подано как правдиво, так и искаженно, тут все зависит от точки зрения, гражданской зрелости, профессиональной честности автора. Сам прием съемки объективен, он не может быть нравственным или безнравственным. Важен результат действия, а он зависит от авторской позиции, от понимания ответственности за вторжение в человеческие судьбы.

«**Не навреди!**» – это требование врачебной профессиональной этики в полной мере относится и к кинодокументалистам. В погоне за сенсацией, яркими кадрами важно не уподобиться персонажу русской поговорки: «Ради красного слова не пожалеет мать-отца».

Привычная камера

Способы использования привычной камеры.



Этот прием называют по-разному: привычная камера, незаметная камера, деликатная камера. Рассмотрим несколько нюансов в работе этим методом.

1. Присутствие съемочной группы не влияет на качество получаемого материала, когда **событие настолько захватывает его участников, что их заинтересованность происходящим значительно превышает интерес к самому факту съемки.**

Человек может не замечать камеру, потому что глубоко задумался или находится в состоянии большого нервного потрясения; в экстремальных условиях человек всегда поглощен тем, что происходит с ним и его окружением. Его настолько занимает событие и его участие в нем, что любой вид съемки не оказывает на него впечатления, ему безразлично, снимают его или нет. Например, известна потрясающая по обнажен-

ности чувств фотография встречи ветеранов-защитников Брестской крепости. Здесь душевное волнение было столь сильным, что старым солдатам было не до фотографа.

2. Переживание человека можно фиксировать и тогда, когда **он не обращает внимания на камеру, привыкнув к самому факту съемки, постоянному присутствию съемочной группы**, как это зачастую бывает при съемках методом длительного наблюдения. В результате таких съемок может быть та особая раскованность в кадре, какая бывает при съемке скрытой камерой.

3. Привычную камеру применяют и в тех случаях, когда **маскируют сам момент съемки**. Персонажи будущего фильма ленинградского документалиста П. Мостового «Всего три урока» – дети! – поначалу проявляли к съемкам жгучий интерес. Но вот проходит 2–3 дня. В углу класса стоит камера: оператор смотрит в визир, примеряется, делает горизонтальную панораму камерой, наводит на фокус, меняет оптику, и... не снимает. **Он так долго имитировал съемочный процесс, что ученикам это надоело и они просто перестали его замечать.**



Жизнь класса вошла в привычную колею, ребята привыкли к присутствию съемочной группы и аппаратуры, начали вести себя непринужденно. И только тогда началась работа, в результате которой были получены кадры, полные достоверности. Начни группа снимать в первый день, столь откровенных, выразительных планов не удалось бы получить ни за что.

Итак, камера, установленная заранее, перестает мешать героям фильма, людям дали время привыкнуть к аппаратуре и съемочной группе. А если время поджимает и у авторов нет возможности долго «приручать», расковывать участников съемки? Тут выработалась своя методика.

4. Хороший результат обеспечивает такой простенький прием – **дать людям «пообщаться» с камерой**: отснять несколько кадров и позволить посмотреть их, самим подержать камеру в руках, заглянуть в ви-

зир, увидеть привычную обстановку через объектив. Люди расслабляются, начинаются шутки, звучат вопросы о работе оператора и т. д. – «лед тронулся, господа!» Можно потихоньку приступать к работе.

5. Еще лучший результат, практически беспроигрышный и много раз проверенный на практике, дает съемка, которая на профессиональном сленге почему-то называется «**снять на американку**». Ее суть в следующем. Видя, что люди зажаты, волнуются, а времени на «разогрев» нет, авторы (журналист, оператор), заранее договорившись, с горестным видом сообщают, что с камерой неладит, что-то «заело», «салатит», где-то нет контакта т. д. Журналист предлагает людям заняться своим делом, пока оператор приведет камеру в порядок. Оператор начинает «изображать» – проверяет камеру, периодически вздыхает, делает озабоченный вид, чешет затылок и пр. и пр. Герои отвлекаются от съемочной группы, становятся естественными, кадры получаются достоверными. Если необходимо взять интервью, журналист предлагает: пока оператор налаживает камеру, давайте порепетируем разговор, а потом запишем его. Люди очень охотно идут на «репетицию». Разговор получается живым, выразительным. Но тут нужно четко договориться с оператором о системе сигналов: какой фрагмент разговора вам нужен обязательно, какой можно пропустить, не снимать, а в это время перезарядить кассету, сменить оптику, сменить точку и т. д. У сработавшейся, спянной группы такой спектакль разыгрывается как по нотам. И когда главный материал отснят, группа благодарит изумленных героев съемки за хорошую работу: съемка закончена, осталось поднять детали.

6. Своеобразный вариант привычной камеры – **близкое знакомство с героем**. Свой фильм вы можете снимать в любом жанре, но тему или проблему вы будете раскрывать через человека. Он – ядро вашей киноленты. Приступая к работе с человеком, никогда не надо сразу начинать со съемки. **Личный контакт, взаимное выяснение вкусов, привязанностей облегчает съемочный процесс.** Режиссер-оператор М. Голдовская в своей книге «Человек крупным планом» делится личным опытом о том, как можно, не прибегая к скрытой камере, проникать в святая святых личности, делать достоянием зрителей самые сокровенные стороны человеческой души: «Для этого может быть с успехом использована абсолютно открытая камера. Просто нужно владеть искусством сделать ее привычной и незаметной – не в физическом, а в психологическом смысле». Подробнее об этом мы будем говорить позднее.

Метод реконструкции, восстановления событий



Дистанция между съемками и событием. Отношение к методу мастеров кино.

Метод восстановления событий у документалистов вызывает неоднозначные, противоречивые чувства, очень многие относятся к нему с недолимым предубеждением, считая его врагом подлинной экранной документалистики.

Основной признак метода – дистанция во времени между событием и созданием фильма. Событие произошло и кануло в Лету. Как рассказать о нем в документальном фильме? Это можно сделать в дикторском тексте – для газеты хорошо, для кино – не хватает видеоряда. Можно дать синхронные воспоминания участников или очевидцев события. Опять есть слово – нет картинки, получается радио. Есть ли у документалистов свои возможности показать событие, которое не было снято? В доводах скептиков есть резон: раз в кино документ – способ доказательства, то все, что невозможно вернуть из прошлого, нельзя сделать объектом съемок в настоящем. Событие ушло. Время необратимо. На помощь пришел метод реконструкции.

а) **Один из выходов – отраженный показ события.** Поскольку невозможно напрямую снять интересующие авторов факты, **авторы документы, вещи, обстановку, обстоятельства, которые сопутствуют факту.** Этот прием наиболее уместен при реконструкции повторяющихся действий, событий или обстоятельств.

Удивительный пример из истории отечественного документального кино. В 30-е гг. в СССР гремело имя шахтера-новатора Никиты Изотова, который сумел максимально эффективно организовать работу в забое и добывал рекордное количество угля за смену. Для съемок фильма об Изотове в шахтерский городок Горловку приехала съемочная группа во главе с режиссером Н. Кармазинским и оператором А. Богоровым. Однако в забое им снимать запретили: осветительные приборы могли вызвать взрыв рудничного газа. Поэтому в степи, на поверхности был сооружен... угольный пласт. Вот как об этом вспо-

минает в своей книге «Записки кинохроникера» оператор А. Богоров: «Художник Василий Камарденков из нескольких тонн угля, пустой породы и крепежных стоек построил настоящий забой. Уголь, скрепленный цементом, и своим внешним видом, и “качеством” полностью соответствовал естественному угольному пласту...

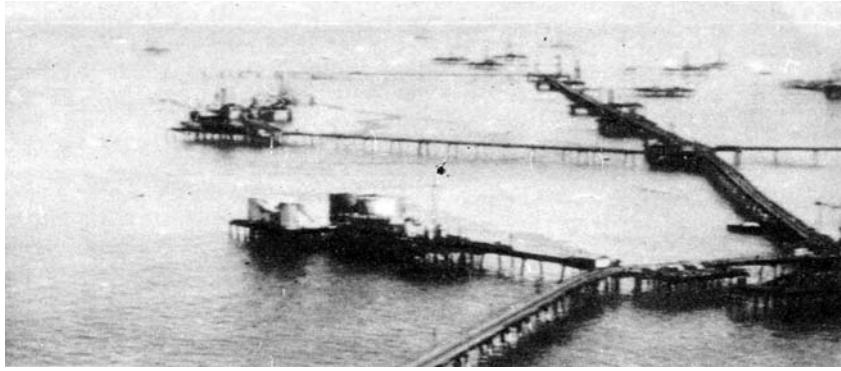
В декабрьские ночи (ведь в шахте всегда темно, и поэтому мы снимали ночью) Изотов, одетый только в спецовку, «рубил уголь», демонстрируя свой метод. Просмотрев эту картину, многие шахтеры Донбасса стали работать по-изотовски».*

б) Приемы, используемые при съемке эпизодов, восстанавливающих реальное событие, близки принципам игрового кино. Прежде всего, это – **инсценировка события, его имитация**. Вопрос: как сделать, чтобы, увидев имитацию, зритель не почувствовал себя обманутым? Для этого нужна тщательная подготовка. **Все компоненты события, повторенные перед камерой**, возможно, годы спустя, **должны точно соответствовать происходящему прежде**.

Структура события, его последовательность, люди, принимавшие в нем участие, одежда героев, предметы, их окружавшие – все должно быть таким же, как в дни реального события. И даже погода. Т. е., раз мы не в силах воспроизвести то, что происходило, **прибегая к инсценировке, к имитации, авторы должны показать, как это было, где это было, с кем это было**. Эмоциональная окраска будущего материала всегда находится в прямой зависимости от объема знаний о прошлом событии, которыми обладает автор. **Тщательное изучение ситуации перед съемкой – обязательное условие для того, чтобы материал, снятый методом реконструкции, находясь рядом с материалом, снятым методом репортажа или наблюдения, не проигрывал в естественности, искренности, достоверности**.

Классическим примером удачного сочетания эпизодов, снятых противоположными методами – репортажа и инсценировки – стали работы короля репортажа Р. Кармена, и, прежде всего фильмы «Повесть о нефтяниках Каспия» и «Пылающий остров». Секрет успеха раскрывает сам мастер: восстанавливаемый эпизод организован столь тщательно, что его снимают как репортаж.

* Богоров А. Записки кинохроникера. – Л.: Лениздат, 1973. – С. 14.



Эпизод из «Повести...» «Высадка»

Ко времени съемок этого эпизода группа уже не один месяц жила со своими героями на Нефтяных Камнях. Они много рассказывали о том незабываемом дне, когда все только начиналось и на каменистую грядку в море высадился первый десант, строивший свайный городок.

«Была проведена огромная подготовительная работа. Мы разыскали список тех, кто высаживался впервые на этом островке – они уже разбредлись по разным промыслам. Всех этих людей мы собрали и долго расспрашивали о том, как они были одеты, как выглядели бочки с водой, буксирная баржа, в какой день они высадились, какая была погода и т. д. И вот на высадку пошел тот же буксир, что и два года назад, под командованием того же капитана. Нашли похожую грядку. И люди настолько эмоционально зарядились, словно вновь перенесли в тот день, когда впервые высаживались на грядку. Мы снимали практически чистый репортаж: люди прыгали в ледяную воду, которая была им по пояс, передавали друг другу бочки с водой – т. е. все происходило так же, как и 2 года назад. Потом люди разожгли костер и сушили одежду, как тогда. Снимали резиновые сапоги и выливали из них воду. Все происходило предельно натурально, правдиво. Точно воспроизведенные обстоятельства заставили людей как бы вновь пережить прошлое. Но если бы их заставили играть, сказали бы: улыбнись, насторожись, прыгни в воду – это было бы уже не то.

Второй эпизод из второй серии фильма. Шторм ночью во время работы на буровой. Надо было создать обстановку с предельной достоверностью. Мы поставили мощный ветродуй, несколько пожарников из шлангов подавали водяную струю, так что ниспадала настоящая водяная стена, которая неслась этим ветродуем, а люди в это время работали на буровой. Обстановка была воспроизведена искусственно, но люди дейст-

вовали точно так же, как и тогда, в шторм. Они забыли о съемках, камере, работали в этих тяжелейших условиях неистово, как никакие актеры не смогли бы. И снова после того, как была создана необходимая обстановка, вступал в действие закон репортажа».*

в) Реконструкция, воспроизведение факта может выполняться и в условиях, когда нет участников и свидетелей, а есть только документальное подтверждение и описание ситуации. Это довольно частый вариант. В кадре не присутствуют люди, которые были на месте происшествия, но их давние поступки, их реакция на окружающее воспроизводится изобразительно, событие показывается **отраженно, с помощью актеров.** Пример из фильма Р. Кармена «Пылающий остров» – высадка бойцов отряда Ф. Кастро с маленького судна «Гранма», которое называли кубинской «Авророй». «В наше распоряжение дали “Гранму”, отряд бойцов народной армии. Они были одеты так же, как бойцы Фиделя, так же вооружены, имели те же ящики с патронами... На рассвете начали снимать. Люди прыгали за борт и по грудь в воде, держа в поднятых руках оружие, шли к берегу в легком предутреннем тумане».**

Эпизод был смонтирован из кадров, которые показывали детали, общие планы. Лица Кастро и его друзей мы не видим – лишь чавкающие по болоту ботинки бойцов. Документалисты в данном случае не претендовали на то, что они зафиксировали высадку методом хроникальной съемки. Они **создали образ происходящего.** При такой съемке синхронные реплики неуместны, зато звуковое сопровождение такого эпизода реальными шумами усиливает достоверность кадров.

Звук шагов по болотистому грунту. Тяжелое дыхание людей. Плеск волн. Треск ломающихся веток, шелест травы под ногами идущих... Именно такими шумами был озвучен этот эпизод. Подобная фонограмма сделала изображение более убедительным.

Широко, с великолепным художественным эффектом использовал метод восстановления событий выдающийся американский документалист Р. Флаэрти.

* Кармен Р. Л. Искусство репортажа. – М.: ВГИК, 1974. – С. 22–23.

** Там же. – С. 23.



Он делал это столь продуманно, оправданно и тактично, что многие исследователи до сих пор считают, что Флаэрти лишь фиксировал встречавшиеся ему эпизоды из жизни эскимосов («Нанук с севера») или таитянцев («Моана»), т. е. снимал методом репортажа и наблюдения.

Современные документалисты, особенно телевизионные, охотно пользуются методом реконструкции, восстановления факта. Достаточно вспомнить такие цикловые программы, снятые на видеопленку, как «Криминальная Россия», «Очная ставка», «Цена любви» и др.

Между тем, теоретики документального киноискусства говорят о том, что инсценировка факта не всегда допустима. Ю. Мартыненко, например, считает, что резко отрицательные результаты инсценировка дает, когда используется для имитации исторического факта. Общеизвестно: кадры штурма Зимнего, придуманные и отснятые С. Эйзенштейном в фильме «Октябрь», хранятся во многих фильмотеках мира как хроникальные, документальные кадры Октябрьской революции в России. Если имитация выдается за репортаж с места события, «...подрывается доверие к самой основе документального киноискусства, к факту. В некоторых документальных фильмах использовались кинокадры, на которых изображен Ф. Энгельс. В действительности таких киносъемок не проводилось, и это вызвало оправданные нарекания критики».*

С. Е. Медынский, оператор и педагог ВГИКа, более лоялен к этому методу: «Приемы, используемые при съемке эпизодов, восстанавливающих реальное событие, в известной мере близки принципам игрового кинематографа. Но это не должно пугать документалиста. Если документалист проник в суть происшедшего и, не исказив его черты, убедительно показал, где происходило событие, что могли видеть люди, участвующие в нем, как оно развивалось, то задачу по восстановлению прошедшего факта можно считать выполненной».**

* Мартыненко Ю. Документальное киноискусство. – М., 1979. – С. 16.

** Медынский С. Мастерство кинооператора хроникально-документальных фильмов. – М.: Искусство, 1984. – С. 168.

Провокация или организованная ситуация

Обострение жизненной ситуации. Провокация чувств.



Мы уже выяснили, что существуют разные методы съемок современного материала, отличающиеся по степени воздействия на него автора. Есть объективные, нейтральные методы съемок – прежде всего, репортаж и наблюдение. Это те методы, которые Й. Ивенс называл «совестью документального кино». Тут автор только фиксирует, он максимально объективен.

Авторское воздействие, вмешательство начинается с метода восстановления факта, когда в сценарной работе появляется имитация, инсценировка с привлечением актеров – актер в документальной ситуации. Сочетание игрового и документального материала особенно ярко проявляет себя в таком методе воплощения авторского замысла, как провокация или организованная ситуация.

Этот метод обладает огромной редкой возможностью выявления (проявления) характеров героев. По степени активности и остроты ситуации бывают разнообразны.

а) В замечательном фильме Виктора Олендера «Контакты» автор подходит с микрофоном к прохожим на улице со странной просьбой: «Поговорите со мной. У меня неприятности». Прохожие шарахаются от него, пожимают плечами, под разными предлогами уклоняются от разговора, отделиваются ничего не значащими репликами. Естественно, идет съемка скрытой камерой. **Подобные эпизоды – повод для заострения ситуации, для разговора о разных формах отношений между людьми. Тут ситуация провокации не выполняет самостоятельной функции, а играет вспомогательную роль.** Это вступительная часть к разговору о сложной проблеме одиночества в большом городе.

Подобная роль у провокации в фильме «Разрешите познакомиться» реж. Б. Боронина. Один из первых эпизодов фильма – наблюдение над людьми, реагирующими на объявление на стене о том, что молодая женщина (указан возраст, образование, количество детей) хотела бы познакомиться с мужчиной, чтобы вступить в брак. Объявление размещено

съемочной группой, чтобы снять реакцию прохожих на такое предложение – и на материале этой провокации поставить проблему.

Здесь также организованная ситуация служит лишь толчком, используется для завязки, а дальше сюжет развивается привычным путем – следуют эпизоды наблюдения обычной камерой и прямое интервью. Талантливый эстонский журналист Рейн Каремяэ с ситуацией «провокация» играл весело, остроумно, без разжевывания, обсуждения и «моралите». Таллинцы и любили, и побаивались его 10–15-минутную передачу «Какие мы, эстонцы?».

...Обычный городской день в Таллине. Группа веселых симпатичных молодых людей, явно студентов, направляется в альма-матер. На пути – Р. Каремяэ с камерой и вопросом: «Какие черты характера присущи нам, эстонцам? Какие вызывают симпатию?».

Ребята с жаром выдают джентльменский набор замечательных качеств: они любят свой народ и гордятся национальным характером. Идут дальше. На пути – шумный перекресток, где нет светофора, снуют машины и люди вперемешку. Бабуся, божий одуванчик, с огромными сумками пытается перейти дорогу, топчется, не решается...

Мужественные молодые люди, которые только что говорили о доброте, отзывчивости, уважении к старости и пр., спокойно проходят мимо, никому и в голову не приходит помочь перейти дорогу этой конкретной беспомощной старушке (актрисе, как Вы понимаете). Камера (скрытая, конечно) наблюдает. За кадром грустная, единственная фраза Каремяэ: «Так какие же мы, эстонцы?».

Он, журналист, любит свой город и свой народ, но его любовь требовательна. Ему хочется, чтобы эстонцы всегда были благородны, мужественны и отзывчивы. Вот он садится у входа в магазин на землю, прикрыв лицо руками. Камера бесстрастно показывает идущих мимо людей: спокойных, занятых разговорами, своими мыслями. Проходит довольно много времени, пока одна женщина не склоняется над сидящим человеком: «Вам плохо?». И тогда репортер встает и сообщает зрителям, что на этом самом, таком людном, оживленном месте стало плохо прохожему, и на него долго не обращали внимание. Звучит вопрос: «Какие же мы, эстонцы?».

Как видим, ситуация сыграна, показана – и далее никак не разворачивается, обрывается всякий раз одним и тем же вопросом. **Сама ситуа-**

ция провокации становится зеркалом, лакмусовой бумажкой: смотрите, какие мы.

б) Более полно используется этот метод, когда **намеренно создается острая ситуация, провоцирующая героев фильма на действие, поступок.**

По этому принципу был построен фильм «Если не я, то кто же» (сценарий Е. Загданского, реж. А. Микульский). Три провокационных ситуации. 1. Студенты все лето работали в строительном отряде, перед отъездом домой, в последний день, им объявляют: нужны 10 добровольцев, чтобы помочь опаздывающим соседям. 2. На теплоходе, везущем туристов из Германии, по внутреннему радио для команды передают призыв врача: нужно срочно сдать кожу для обжегшегося ребенка одного из туристов. 3. Инсценировалась уличная авария с пострадавшим, который потерял много крови; у прохожих срочно просили сдать кровь для раненого.

Никто потом никуда не ехал, не сдавал кожу или кровь. Авторам нужно было снять момент решения, поступка, а добровольцам объясняли, что необходимость в их помощи отпала. У них осторожно выясняли причины принятого решения. Ну, а если бы Вы попали в аналогичную ситуацию, как бы ответили на вопрос: «Что Вас побудило принять такое решение?» Поспрашивайте для интереса у своих знакомых, друзей, и увидите, что ответы будут похожими друг на друга. В этом и крылась одна из причин поражения фильма как произведения искусства. Ситуация провокации давала интереснейшую возможность показать эмоции героев, а одинаковость решения идеи во всех эпизодах сделала фильм однозначным, неподвижным по своей драматургии.

Значительно интереснее острую ситуацию провокации, подвигающую людей к поступку, принятию решения, продемонстрировали авторы телевизионной программы А. Пиманова «Человек и закон».

Ситуация: летний день, городской рынок. Много людей, на втором плане видна фигура милиционера, видимо, дежурного по рынку. В кадре появляется мужичок, серенько одетый, неприметный. Он оценивает ситуацию, останавливает прохожего мужчину примерно таким монологом:

– Мужик, хочешь заработать 50 баксов? Выручи меня. Я, честно скажу – шпион. За мной следят, я сам не могу это сделать. Выручи. Опустит вот этот спичечный коробок в урну за углом, и 50 баксов – твои.

Как же поступит наш гражданин? Увы! Берет коробок, идет за угол (там его, конечно же, ждет вторая скрытая камера), останавливается около урны, закуривает, оглядывается (конспиратор!), бросает коробок в урну, возвращается к благодарному «шпиону», получает 50 долларов и уходит.

Ситуация повторяется один к одному еще раз 3–4. Последнему вернувшемуся с выполненного задания гражданину журналист-актер-шпион, улыбаясь, задает вопрос:

– А совесть не мучает, что, мол, Родину продаешь?

Ответ:

– А что ее продавать? Она давно до меня продана и предана. Гони баксы.

Все! И больше – ни слова. Открытый финал. Мы наблюдали за ситуацией, за эмоциями «героев» передачи и один раз услышали обоснование поступка. А дальше, уважаемый зритель, думай сам, примеряй ситуацию на себя, решай, в каких отношениях ты с Родиной и собственной совестью.

Такой метод воплощения идеи ставит множество проблем перед авторами фильмов и, прежде всего, вопрос: имеем ли мы право на такие эксперименты с людьми, которые даже не знают целей фильма? В чем выход? Избегать слишком уж острых, этически «скользких» ситуаций? Прием требует максимального внимания к этической стороне проблемы, но зато и открывает такие возможности проявления эмоций и характеров на экране, которые прежде были недоступны неигровым жанром экрана. Можно или нельзя снимать, ставить в известность человека о подстроенной ситуации, в которой он добровольно принял участие, или не ставить – в решении этих вопросов необходимо руководствоваться интуицией, законами о профессиональной деятельности и профессиональной этике, глубоко и всесторонне обдумывать ситуацию в каждом конкретном случае.

в) Еще одна грань метода – **психологическая провокация; она изначально задумана и рассчитана на внезапный эмоциональный всплеск, выброс эмоций и чувств**. Классический пример в отечественной документалистике – фильм Лисаковича «Катюша». Авторы организовали своей героине Екатерине Михайловой (Деминой) встречу с ее фронтовой молодостью: эффект «психологической провокации» был вызван просмотром старой хроники, где снята Катюша и ее фронтовые товарищи, и реакцией героини на эти кадры. Ее снимали в темноте, в ин-

фрактальных лучах, она смеялась и плакала, была потрясена, ее характер раскрылся с подкупающей искренностью.

Приятные сюрпризы, которые мы устраиваем своим друзьям, близким людям – это те же ситуации внезапной провокации, когда человек раскрывается мгновенно из-за полной неожиданности. В 70-е гг. огромной популярностью у зрителей СССР пользовалась передача «От всей души». Ее ведущая В. Леонтьева даже стала лауреатом Ленинской премии. Ядром передачи были неожиданные встречи людей через десятки лет. Сейчас на психологической провокации построена программа первого канала «Жди меня». Авторы проделывают огромную подготовительную работу, разыскивая людей, устраивая встречи тех, кто уже и не чаял когда-нибудь увидится. В счастье, в смятении, в слезах – герои передач, в слезах – зрительный зал.

«Здесь жизнь сама заговорила вдруг...». Такому сопереживанию, такой искренности и открытости людей могут только завидовать организаторы и участники фальшивых постановочных шоу типа «Окна».

г) Примыкает к ситуации «психологическая провокация» метод «беспощадная камера» – формально примыкает, но по вызываемым чувствам зачастую бывает полной противоположностью вышеприведенным примерам.

Беспощадная камера

Острота авторской позиции. Высвечивание негатива.



«Беспощадная камера» загоняет своего, как правило, отрицательного героя в угол. Устраивается психологическая ловушка, о которой он не подозревает до последней минуты. Идет разоблачение в кадре, срывание благопристойной маски.

Яркий тому пример – фильм режиссера Ленинградской студии ТВ М. Литвякова «До свидания, мама». Идея в общих чертах: рассказать о матерях, отказавшихся от своих детей.



Съемочная группа во главе с автором проводит огромную подготовительную работу: в Доме ребенка узнают адрес матери, бросившей абсолютно здорового малыша и, встретившись с ней, развенчивают «кукушку». Нашли такого ребенка, узнали все, что хотели, о матери: молодая женщина, материально независимая, имеющая работу, жилье, родных (которые могли бы помочь «поднять» маленького). Она недавно устроилась на работу в крупном ленинградском заводе штукатуром-маляром. В это время ее бригада работала на отделке цеха. Автор добивается, чтобы бригаду перевели на работу в детский сад. И вот только теперь съемочная группа приезжает на объект, прихватив с собой большое зеркало. «Нас снимут в кино!» Все весело щебечут, прихорашиваются перед зеркалом, наводят красоту.



Оператор снимает и будущую героиню – в первую очередь. И вот все присели в кружок, и начинается задушевная беседа:

– Давайте познакомимся, немного о себе каждая – расскажите...

– Нравится ли Вам Ваша работа?

– Отделывать, украшать детский сад и заводской цех – есть ли для Вас в этом какая-то разница?

– Любите ли Вы детей?

– Есть ли у Вас самих дети?

Круг вопросов сужается, все ближе подбираюсь к «горлу кукушки». И вот петля захлестнулась. Теперь камера цепко держит ее крупный план, а журналист беспощаден и в вопросах, и в интонации самого разговора.

– А у Вас дети есть?

– Как нет?! Вы такого-то числа и месяца в роддоме №... родили крепкого, здорового сына, написали отказную и бросили его. Сейчас малыш в Доме ребенка среди сотни таких же несчастных, кого бросают мамы-кукушки.

Ропот окружающих. Длинная-длинная пауза, мертвое молчание. Гамма чувств на лице «героини»: от обаятельной улыбки → растерянность, краска заливает лицо.

– Почему?! У Вас есть своя квартира, есть работа. Зачем Вы его рожали, если не хотели быть матерью?

Героиня оправилась от растерянности, ощетинилась, ее ответы злы, нахальны, откровенно циничны.

Из приведенного примера хорошо видны специфические особенности метода «беспощадная камера». Съемки идут методом наблюдения, репортажа, привычной камеры, синхронно организованной ситуации. Но вот **степень воздействия автора на материал – максимальная**. Это один из самых активных методов работы. **Тут все решает авторская позиция – острая, непримиримая по отношению к определенным социальным, общественным явлениям жизни, чертам характера человека**. И эта позиция, концепция автора определяет и ракурс съемки, и освещение объекта, и композицию кадра, и крупность плана, и особое, пристальное внимание к деталям – обстановки, среды, одежды, манеры поведения и т. д. **Фильм, снятый методом «беспощадная камера», всегда авторский**: субъективное представление автора выходит на первый план, он не стремится дать объективную картину действительности, он не исследует проблему. Он страстно обличает, яростно защищает определенные моральные, нравственные, социальные ценности и столь же активно обличает зло. Подобные работы входят в серию так называемых «черных фильмов».

Ярким примером беспощадной камеры, обличающего авторского взгляда на мир служит нашумевший в 60-е гг. XX столетия фильм итальянского кинодокументалиста Гуалтьеро Якопетти «Собачий мир». Съемочная группа фильма побывала в четырех частях света: от Китая до США, от Рима до Новой Зеландии. Режиссер выбрал для картины самые отвратительные обычаи и нравы, царящие в мире. Он как бы окинул весь мир одним взглядом и показал, как многое в нем несправедливо, отвратительно, он сконцентрировал зло, обнажил перед человечеством его язвы. Приведем описание нескольких эпизодов, чтобы представить, о чем речь.

Фильм начинается с символического пролога. Вдоль ряда клеток идет человек. Он снят со спины – в кадре ноги и собака, которую он тянет за поводок. В клетках тоже собаки – злобные, рычащие. Человек до-

ходит до конца ряда, открывает клетку и бросает собаку в беснующуюся свору. Свалка. Визг. В клетке творится нечто невообразимое. Текст: «...Такова окружающая нас действительность. А долг репортажа – запечатлеть с неизменной беспристрастностью подлинную жизнь».

Новая Гвинея. В кадре женщина, диктор сообщает, что эта женщина - одна из многих кормилиц местного племени. У нее убили младенца, чтобы она могла вскормить грудью... поросенка перед праздником обжорства, который бывает раз в пять лет. Откормленных таким образом свиней убивают на глазах дубинами, жарят, пожирают вместе с внутренностями. Куски дымящегося мяса бросают в толпу. Люди ловят их отнимают друг у друга. Оргия обжорства...

Калейдоскоп праздничных обычаев. Тайвань – пожирают собак; Страсбург – откармливают гусей: за день им дают недельную порцию: всовывают в горло трубку и особой мельницей прокручивают пищу. Скрежет мельницы, выпученные глаза несчастной птицы, равнодушные рабочие.

Архипелаг Бисмарка. Специальной мучной пищей в клетках откармливают женщин. Красавицами здесь считаются дамы в 150 кг весом.

Америка. Институт гигиены. Туши женщин на тренажерах, которые, обливаясь потом, пытаются похудеть. Нью-Йоркское кафе. Холеные мужчины, красивые дамы из высшего общества. Гурманы, они смакуют мух, тараканов, жареных муравьев – погоня за острыми ощущениями.

В Сингапуре с живой змеи сдирают кожу в магазине и с поклоном вручают кулек покупательнице лакомства.

Атолл Бикини, где была взорвана американская атомная бомба. От радиации изменилось наследственность рыб: они ползают по земле, взбираются на деревья.

Гамбург. Улицы ночного города. Обитатели притонов: пьяницы, воры, проститутки. Кто-то лежит на тротуаре. Мужчину тошнит в подъезде. Пьяная старуха посреди улицы танцует сцену из классического балета. Уродливые жесты, приседания, падения - и светлая музыка, рожденная гением.

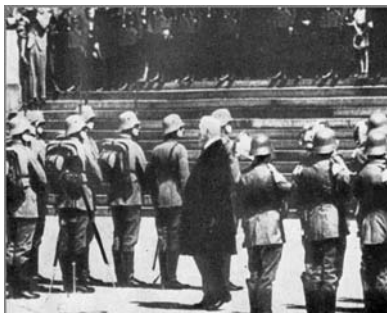
Португалия. Праздник «форнадо» – по улице бегут люди, за которыми гонятся быки, поднимающие их на рога, топчущие копытами, кровь, крик, стоны – для многих погоня за острыми ощущениями заканчивается трагедией, увечьем, смертью. И т. д. и т. д. На крупных планах,

со вкусом, натуралистично, беспощадно к объекту съемок снят каждый эпизод, каждая сцена. Одни кадры вызывают отвращение, другие – ужас, недоумение. Ни одной инсценировки, все – строго документально. Якопетти обнажил язвы жестокости, пороки, и эта критика – и протест, и призыв к социальным переменам. Это – ледяной душ, который на сознание действует сильнее, чем воспевание лучшего, что есть в этом несовершенном мире.

Конечно, перечисленные методы воплощения современного документального материала на экране не исчерпывают всего богатства возможностей авторского воздействия, авторской интерпретации материала в неигровом фильме. **Человек в жизни и в фильме реализует свой характер не только в поступке, действии, но и в слове, когда люди просто разговаривают на экране.** Но это бывает интересно и увлекательно, если автор сумел уловить, передать процесс их размышления, их внутреннюю, духовную жизнь, те драгоценные мгновения, когда персонажи раскрывают перед зрителем свои сокровенные мысли и чувства. **Это позволяет сделать метод интервью.** О механизме, методике проведения интервью, различных способах воздействия автора на человека в процессе разговора с ним мы будем говорить подробнее несколько ниже.

Широкое распространение, особенно на телевидении, получили в современной экранной документалистике **методы создания фильмов, использующие способность зрителя к сотворчеству.** Это, прежде всего, **метод обострения ситуации, метод киноисследования, метод эксперимента.**

Таковы наиболее характерные способы и приемы создания документальных произведений на современном материале. Одни из них (репортаж, метод наблюдения, привычная камера) откристаллизовались, приняли устойчивый завершенный вид; другие, в которых активно авторское начало, не столь бесспорны, тут продолжают поиски, их даль-



нейшее развитие. Однако, каким бы методом автор не добывал современный материал, перед ним всегда будет стоять задача, о которой еще в свое время писал С. Эйзенштейн: «При показе современного материала задача найти вообще перерастает в задачу найти наиболее характерное, найти в документальном материале именно те его метры, которые поднимаются до обобщения зафиксированного ими факта».

4.2. Архивная пленка в документальном фильме

Встреча с прошлым. Интерпретация хроники.

Видеоряд современного документального фильма может включать в себя не только современный документальный материал, снятый методами, о которых мы говорили выше. В фильм органично может войти и старая, архивная кино-видео пленка или, как принято говорить, киноархив.

В связи с этим уместно вспомнить формулу: **«Не зная прошлого, трудно понять и оценить настоящее»**. Время бежит стремительно, жизнь меняется на глазах, а хроника торопливо фиксирует на пленке текущие события, реальную жизнь современников, передает пульс и биение этой жизни, особенности эпохи, своего времени.

Архивная пленка – это всегда встреча с прошлым. Киноархив дает возможность сравнивать старое и новое, сегодняшняя жизнь благодаря этому осознается основательнее и острее, фильм становится более глубоким, многоплановым и емким. Архивный материал, включенный в современный фильм, является выразительным элементом фильма, способствует четкому воплощению авторского замысла, идеи фильма.

При работе автора с архивной пленкой возникает несколько вопросов по включению ее в фильм.

Первый важный вопрос: дозировка, количество архивной пленки в современном фильме. Все зависит от задачи, идеи фильма.

Если автор делает акцент на прошлое, если он стремится напомнить, как было – **хроника превалирует над современным материалом**, грубо говоря, в соотношении 2/3 к 1/3. (Современный материал вообще в фильме, как Вы понимаете, отсутствовать не может).

Если же **хроника – только отправная точка в авторском замысле**, если главное для автора – показать, как стало – в этом случае доминирует современная съемка с обратным соотношением.

Второй, пожалуй, даже более важный вопрос – интерпретация архивного материала, т. е. рассмотрение, толкование киноархивных кадров с точки зрения сегодняшнего дня, сегодняшнего мировоззрения.

Авторская воля, авторский взгляд целенаправленно организует и преобразует документальный архивный материал, включенный в фильм: предыдущими эпизодами фильма автор подготавливает зрителя к тому, чтобы кадры старой хроники воспринимались зрителем так, как того хочет автор.

Классический, яркий пример – использование документалистами всего мира (и прежде всего – советскими) фашистской кинохроники. Например: на материале одной и той же хроники смонтированы и нацистский фильм Лени Рифеншталь «Триумф воли» и антифашистская картина Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм».

Перемонтаж хроники, сочетание ее с новыми съемками – М. Ромм использует хронику, которая была призвана возвеличить «Тысячелетний рейх». Но юмор, разящая ирония, язвительный сарказм, умение находить в материале его противоположное содержание – вот приемы, которыми пользуется М. Ромм, превращая кинодокументы истории в трагический фарс, чудовищный гротеск. То, что с точки зрения нацистских операторов, авторов было возвышенным, в результате новой интерпретации, сдвига материала становится ничтожным. Ромм перетрактовывает материал средствами монтажа. Вот эпизод захоронения книги Гитлера «Майн кампф» в мавзолее. Режиссер применяет прием обратной проекции – и достигает впечатления, что мавзолей разрушается, и книга обратно оттуда извлекается, чем подчеркивается ее ничтожное содержание.

Прием сдвига применяется и в комментарии, причем здесь используются разные способы, например, способ дополнительной информации. Вот кадр: зал, наполненный военными. М. Ромм разъясняет: «Это заседание Академии наук. Мы искали хоть одного штатского среди них, и, увы, не нашли». Автор заставляет кадр работать против себя в сцене, когда на открытии автобана выступает Гитлер со страстной речью. М. Ромм говорит: «Посмотрите, как он себя сомовозбуждает. Давайте повторим этот кадр». Мы снова его видим, и значительное по замыслу фашистских авторов содержание оказывается ничтожным, смешным. С помощью слова Ромм заставляет работать подтекст кадра против текста.

Не только словом, но и интонацией своего авторского комментария Ромм часто меняет содержание кадра. Слова, которые Гитлер произносил как значительные, интонационно приобретают иной смысл, обнажая свое банальное содержание. И градация интонации разнообразна. Ирония и сарказм, когда речь – о фашистах. О Муссолини, репетирующем свои речи перед зеркалом: «Хорош, ну посмотрите, до чего же хорош!». О солдатах: «Веселые ребята шли по нашей земле. Такие симпатичные, красивые, воспитанные». Да, что и говорить: истинные арийцы! Они работали и от-



дыхали. Работа: убийства, пытки, когда они сжигают деревни, расстреливают и вешают, жгут книги; посылают в газовую камеру людей. Отдых: фотографирование на фоне виселицы, рядом с повешенными.

Иная интонация в страстном восклицании: «Святая нашего столетия!» – эта фраза приковывает внимание к кадру с обнаженной женщиной перед казнью.

Создание фильма, в основе которого лежит архивный материал, основано на открытии в уже известном материале истинного исторического содержания. Так, М. Ромм в «Обыкновенном фашизме» преодолевает односторонность того или иного изображения и «вытаскивает за ушко да на солнышко» «смысловое содержание» изображаемого, находит его тенденцию, которую и разворачивает.

Все эти примеры наглядно показывают, какое это мощное оружие-киноархив в руках документалиста, который монтажом, словом, интонацией может переориентировать материал, поставить новые, подчас противоположные акценты, заставить материал служить против тех идей, во имя которых он был отснят. М. Ромм просмотрел два миллиона метров фашистской официальной кинохроники, из которой и смонтировал свой великолепный антифашистский фильм.

А вот любопытное высказывание замечательного американского кинодокументалиста Йориса Ивенса, которое тоже нелишне принять во внимание. Ивенс вместе с американским режиссером Фрэнком Капра работал в войну над серией документальных фильмов «Почему мы сражаемся». Он

вспоминал: «Мы много думали над вопросом: как и в каком количестве можно использовать вражескую хронику. Вот это – в каком количестве – очень важно. **Используя чужие кинодокументы, особенно снятые с определенной целью, нужно соблюдать меру.** Иначе можно попасть в западню. Скажем, тогда, во время войны, нам было важно в своих фильмах не преуменьшить силу Гитлера – ведь враг был действительно страшен, но и не преувеличивать эту силу – чтобы не запугать публику. Это было очень важно, существенно важно» * (выделено мной. – Т. М.).

В наши дни, когда исламский фундаментализм повел террористическую войну с современным цивилизованным миром, вновь вопросы «дозы» и интерпретации в использовании вражеской хроники звучат своевременно и актуально. Достаточно вспомнить запрет на выдачу в эфир материалов телевизионной компании «Альджазира» во многих странах из-за опасения вызвать панику у людей перед мощной и организованной международной террористической организацией Алькаида во главе с миллиардером У. Бен-Ладеном.

Мы привели примеры глобального использования киноархива, когда первоисточник, документальное свидетельство времени становится необходимым фактором в осмыслении хода истории. Это историко-документальные фильмы, построенные на архивном киноматериале. Но закономерности использования архивной пленки, открытые большими мастерами, применимы и в менее масштабных, рядовых работах: в конце концов, все сводится к тому, что кинодокумент, как любой другой исходный материал, требует осмысления, взгляд на него должен быть свежим и современным. Кажется, не сложно: **пленка на тему плюс текст на тему – этот метод работы с архивным киноматериалом благодаря своей простоте быстро вошел в практику современных тележурналистов** – и столь же быстро доказал свою несостоятельность: бесконечным потоком идут похожие друг на друга откровенно иллюстративные ленты с закадровым голосом, старательно поясняющим то, что зритель видит на экране. Эта видеоинформация о прошлом бывает интересной и поучительной, но все равно чаще всего остается всего лишь информацией. В подобных работах нет преодоления исходного киноматериала, нет авторского размышления, нет современного, сегодняшнего диалога со зрителями, построенного на кадрах старых хроник.

* Интервью с Й. Ивенсом // Современный документальный фильм. – М., 1970. – С. 240.

Подобных ошибок не избежал автор сценария и режиссер Ким Долгин, создавший на Новосибирской студии телевизионный фильм «Хроника города Новосибирска». В свое время он демонстрировался на всесоюзном экране, в 2005 г. был повторен, когда Новосибирск отмечал свой 112 год рождения. Создатели фильма разыскали прекрасный киноматериал, раскрывающий этапы истории города – от провинциального захолустья до крупнейшего промышленного и культурного центра страны, столицы Сибири. Мы видим: улочки деревянного Новониколаевска; бородачи-строители из 20-х гг.; молодой командир-танкист на побывке перед войной; сооружение оперного театра; работа пленных немцев; сегодняшние будни Новосибирского Академгородка. Эпизоды смонтированы в точной хронологической последовательности, и каждый из них остался в своем первоначальном, нетронутом виде. Поскольку нет современной трактовки, свежего взгляда, то какой смысл было включать эти кадры в фильм, так бы и дали отдельно и самостоятельно: смотрите, так было. Механическое соединение киноархива и современного материала не дало публицистического сплава. Возникает ощущение, что душа автора осталась глуха к историческим кадрам, во всяком случае, эмоционально не откликнулась. Налицо эклектика выразительных средств, органической связи прошлого с настоящим не получилось. Нет глубокого сопоставления характера жизни, мироощущения людей «тогда» и «теперь». Вышла всего лишь экскурсия в прошлое города, плавно перетекающее в сегодняшний день.

Итак, современный комментарий – вот самый верный путь преобразования архивной пленки в сегодняшнюю публицистику, самый плодотворный подход к архивным кинодокументам.

К примерам, приведенным выше, хочется добавить еще один.

Еще в середине 60-х гг. по телевидению транслировался кинофильм «Страницы большого искусства» с комментарием Ираклия Андроникова (фильм этот был и у нас на кафедре, мы получили его в качестве подарка от обл. конторы кинопроката). В фильме были пестрые и разрозненные кадры старой кинохроники и комментарий Ираклия Андроникова, объединивший их в строгое, слитное целое. В фильме он рассуждает вслух, увлекая зрителей движением своей мысли и своих чувств. Хроника ожила: здесь и восхищение мастерами искусства, и забавные детали встреч Андроникова с героями фильма, и нотки горечи: искусство вечно, но вот жизнь его создателей и служителей – коротка. коммента-

рий помогает почувствовать аромат ушедших лет, ушедшего времени, с его помощью можно объединить разрозненные, разностильные кадры. Слово может восполнить то, что не попало в поле зрения кинохроникеров. В фильме есть автор со своим отношением к показанному, со своими размышлениями, своей манерой говорить, автор-современник, который и связывает прошлое и настоящее.

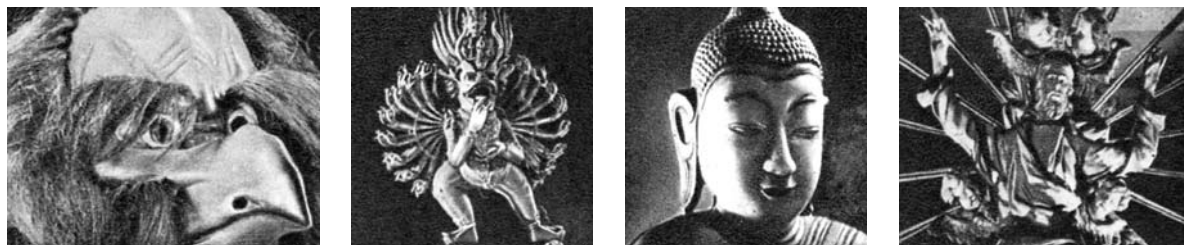
В фильмах, использующих киноархив, автор должен быть публицистом, который рассматривает архивные кадры с учетом сегодняшних знаний о прошлом, мыслящий глубоко и образно, способный отправить зрителя в увлекательное путешествие сквозь толщу времени, сквозь биографию героя, сквозь его судьбу. Это – путь художественного преобразования архивной пленки в публицистику.

И есть легкий, проторенный путь – приспособление киноархива «к случаю», чисто иллюстрированный подход без всяких преобразований, констатация факта: так было. На этой развилке каждый автор выбирает свою дорогу.

4.3. Иконографический материал в документальном фильме

Виды статического материала. Фотография в фильме.

Третьим элементом видеоряда документального фильма является иконографический материал. К нему относятся: графика, живописные полотна, фотографии, документы, официальные бумаги, письма, книги, чертежи, графики, т. е., это плоский, лишенный динамики, статичный материал, как бы изначально вступающий в противоречие с самой природой кинематографа – с его движением.



Кадры из фильма «Да здравствует Мексика!» С. Эйзенштейна

Неподвижный, взятый из архива или снятый специально для данного фильма, он должен быть включен в живую ткань движущегося изображения в фильме. Первостепенная задача сценариста – позаботиться о

том, чтобы эти в большинстве своем достаточно невыразительные по форме элементы не разрушили общую стилистику повествования.

Обычно автор сценария находит смысловую зависимость таких кадров с развивающимся действием и определяет место, где по сценарию, по замыслу изобразительный ряд требует ссылки на подлинный документ. Ведь если по форме иконографика подчас бледна и невыразительна, то по содержанию она может иметь убийственную силу. «Документ иногда кричит сильнее, чем самый лучший актер. Документ есть правда», – это признание М. И. Ромма – лучшая рекомендация для использования иконографического материала в фильме.

Иконографический материал стал равноправным элементом видеоряда в самых разных жанрах экранной документалистики. Широкое применение он нашел в учебных и научно-популярных фильмах, где зачастую становится главным, основополагающим.

Графика, живописные полотна, скульптура, памятники архитектуры, рукописи, письма, книги, фотографии стали предметом внимания и исследования в фильмах об искусстве, где статический изобразительный материал является единственным. Широкую популярность у зрителей получили такие искусствоведческие телевизионные циклы, как «В залах Эрмитажа», «История одного шедевра», «В мире прекрасного», «По музеям и выставочным залам». В фильмах по искусству иконографика тесно, органично связана с развитием мысли сценария: именно оно диктует расположение изображения, крупность плана, ракурс съемки, акцент на деталях, характер монтажных переходов. В рамках одного из этих циклов прошел по ТВ фильм французских документалистов о рисунках Пикассо. Главный герой этого фильма – сам рисунок Пикассо. Сущность рисунка – жизнь в линиях. Авторам удалось передать всю его экспрессию. «Бой быков». Он решен стремительным движением камеры, имитирующим бег быка по арене. Динамическое сопоставление монтажных планов, ритм линий, крупный план быка, готовящегося к удару, ритмические фигуры звукоряда – все вместе это производит сильное впечатление динамики и экспрессии.



Иллюзии органического движения сумел добиться в своем фильме «Окно, открытое в мир» ереванский режиссер А. Баратов: трудно поверить, что произведение полностью построено на фотографиях Международной выставки «Интерпрессфото». В лучших его эпизо-



дах информация о выставочных фотографиях совмещена с авторской точкой зрения.

Иконографический материал часто используется в очерках и фильмах-портретах. Фотографии, рисунки, чертежи, документы, официальные бумаги появляются в фильме в связи с конкретными действиями героя, обращение к иконографическому материалу вытекает именно из развивающегося действия.

Образцом построения кинематографического произведения целиком на статическом материале без всяких оговорок можно считать великолепный фильм «Первенцы свободы». Он посвящен восстанию декабристов на Сенатской площади в 1825 г. В кадре – бесконечная анфилада покоев, кабинетов и залов Зимнего дворца и квартиры заговорщиков; живописные и рисованные портреты декабристов, с одной стороны, царя и его сатрапов – с другой; гравюры, литографии и рисунки Петербурга той эпохи; стояние полков на площади; документы: указы царя, протоколы допросов, рукописи Конституции Пестеля, стихов Рыльева – сплошь статичный материал. Но конфликт власти и декабристов, их портретный спор-противостояние поданы настолько динамично и выразительно, что не чувствуешь этой статики, она оживает, снятая с движения, с наездами и отъездами, с укрупнениями и световыми эффектами, где даже освещение кадра стало драматургическим (и очень выразительным!) элементом сценария и фильма.

Сняв фотографию, письмо или документ в руках героя, на столе или на стене перед ним, автор получает возможность показать изображение или текст с точки зрения человека, присутствие которого обосновывает появление такого кадра на экране. Далее документ демонстрируется, укрупняется, на него делаются определенные акценты в зависимости от предварительно задуманной в сценарии ситуации и отношения героя к происходящему.

В связи с этим возникает вопрос: каков будет фон, на котором будут подаваться фотография, документ, чертеж? Конечно, фон может быть чистым, нейтральным, не мешающим восприятию главного содержания. Но это формальное, чисто информационное, утилитарное решение. А если пофантазировать? А если исходить из общей концепции фильма? Тогда всегда можно найти неожиданные варианты, которые придадут второстепенному компоненту – фону! – смысловую, эмоциональную, художественную

значимость, усилив тем самым общую выразительность иконографического материала. Так, например, в фильме «Весна приходит с Севера» согласно сценарию оператор В. Меньшов снимает фотографии первооткрывателей хибинских апатитов, прикрепив их к деревянной стене. Фактура досок, использованная в качестве фона, заработала на идею, напоминая о бараках, в которых ютились геологи Заполярья. Фон здесь не пассивен, он стал ярким элементом, воздействующим на зрителя.

Автор Л. Прокушева и оператор П. Русаков в своем фильме о Сергее Есенине известные снимки поэта помещают на такие фоны, которые характерны для стилового решения всей ленты. Березовая роща, убранство деревенской избы – вот фотографии, использованные в качестве фонов: ведь Есенин воспевал «березовую» Россию. Автор через такую подачу есенинских фотографий концентрирует свое понимание образа поэта, совместив в каждом случае два изображения: фотографию человека и среды, которая его окружала, которую он воспевал, но которая не была задокументирована на известных снимках Есенина.

Документ, как правило, информационно, содержательно насыщен. В нем всегда есть сюжетно важные участки, элементы, которые являются для сценариста поводом включить данное плоское, статичное изображение в ткань повествования.

Выделить сюжетно важный центр – первостепенная задача: световым лучом, раскадровкой, темпом панорам и наездов, длиной кадров и т. д. – все эти технические решения должны быть заложены в сценарии, чтобы потом, в спешке съемки, не снимать их как чисто информационный элемент, на «пробросе».

Но в первую очередь сценарист обязан **текстом подготовить** зрителя к восприятию документальной статики. Кстати, важнейшая часть текстового документа должна быть не только выразительно показана, но и обязательно озвучена, эмоционально прочитана, чтобы и зритель не «пробросил» его в своем сознании при восприятии (не разглядел: шрифт мелкий, экран далеко или бликовал и т. п.). «Продать» зрителю документ «подороже», поинтересней, позанимательней – при таком подходе к статичному материалу его появление в фильме становится принципиально иным, его взаимодействие с динамичными компонентами фильма помогает выявить внутренние связи в материале фильма, вскрыть суть снимаемого объекта, лучше раскрыть и понять судьбу героев.



Гризодубова



Раскова



Осипенко

Летчицы, героини Великой Отечественной войны

В документальных фильмах очень часто используются фотографии. Появление их в картине чаще всего вызвано отсутствием кино-материалов. Это характерно в особенности для картин мемуарного, исторического плана. С другой стороны, на фотографиях основаны целые фильмы – и фильмы замечательные! Например, целиком выстроен на фотографиях фильм Аньес Варда «Привет кубинцам» (Франция).

Репортажные фотографии легли в основу фильма американского документалиста Джеймса Стола «Сыновья и дочери Америки» о столкновении американской молодежи с полицией.

«Никакое воображение не может сравниться, по-моему, с фотографией!» – восклицает М. Ромм. При работе над «Обыкновенным фашизмом» он со своей съемочной группой отсмотрел десятки тысяч снимков в немецких фотоархивах. «Мы решили широко пользоваться фотоматериалом, опираясь на него наравне с киноплёнками. Мы убедились, что фотография на экране приобретает особую выразительность, она кинематографична как кинокадр. Иногда она выразительнее любого кадра. Выхваченность мгновения, его остановленность дает ей особую силу – она будит мысль и заставляет работать воображение».*

Чтобы из разрозненных фотографий создавать единое зрелище, необходима концепция, единый, общий стержень, цементирующий все взгляд.

Рассказывая о своей работе над «Обыкновенным фашизмом», М. Ромм писал, что внетекстовое, протокольное использование фотографии в документальном фильме редко дает высокий художественный результат: фотография в этом случае может поразить своим содержанием,

* Ромм М. Избранные произведения: в 3 т. – М., 1981. – Т. 2. – С. 310–311.

но, как правило, не превращается в элемент большой эмоциональной силы. Она должна быть включена в контекст, стать элементом композиционного решения произведения. Вот пример из его практики. Коридор музейного барака в Освенциме сплошь оклеен маленькими фотографиями, каждое лицо в трех ракурсах: фас, профиль, 3/4 – казенные полицейские снимки узников, под каждым – лагерный номер.

В одном лице – страх, в другом – ненависть, в третьем – тоска, в четвертом – безумие.

«Я 10 дней ходил и поглядывал на эти фотографии, не понимая, какое применение им найти, пока не обратил внимание на выражение глаз узников Освенцима. На всех этих глазах лежит печать смерти. И во всех глазах – мысль».* По этому признаку режиссер отобрал 50 фотографий, на основе которых в фильме возник эпизод «Глаза узников Освенцима».



История – одна из центральных тем экранной документалистики. После Второй мировой войны и по сей день во всем мире особую популярность приобрели хроникально-документальные проекты, охотно пользующиеся иконографическим историческим материалом.

Фотоархив в свои фильмы включали Р. Кармен, А. Гибрилович, С. Зеликин. В. Лисакович, автор знаменитого фильма «Катюша», так объяснял свои симпатии к фотографии: «Укрупняя фотографию, акцентируя на ней детали, можно добиться художественного эффекта. Самое сильное средство – это момент остановки движущегося изображения, стоп-кадр, останавливающий и сосредотачивающий внимание зрителя».**

Современные технологии подготовки сценария, видеоряда фильма широко используют при введении в фильм иконографического материала анимацию или компьютерные эффекты. Это прекрасные выразительные средства, легко и эффективно преодолевающие статическую неподвижность иконографии.

Блистательно и современно использовала разнообразный иконографический материал творческая группа телекомпании НТВ в серии документальных фильмов об истории Российской империи, подготовленных в связи с 300-летием правления Романовых.

* Советское фото. – 1966. – № 6. – С. 28.

** Интервью с В. Лисаковичем // Современный документальный фильм. – М., 1970. – С. 218.

Каждый фильм насыщен фотографиями, документами, рукописями, архивными киноматериалами, современными съемками исторических мест. Но анимация остроумно оживляет самый скучный и серьезный материал. Компьютерные эффекты позволяют ведущему сериала Леониду Парфенову свободно входить в кадры архивной кинохроники: он бродит в той исторической эпохе, среди тех исторических персонажей, о которых идет повествование. В результате ритмичного монтажа и нового подхода к традиционному материалу, прекрасного комментирования и обаяния Парфенова фильмы смотрятся на одном дыхании и получили признание у самой взыскательной публики.

Но проблемы и здесь остаются те же, с которыми сталкивались документалисты 60 лет назад: работа с архивными материалами, их изучение и интерпретация, авторские пристрастия.

Архивный материал может как преподнести автору приятный сюрприз, так и стать горькой пилюлей. При включении фотографий в фильм возникает опасность серьезной ошибки: фотография может быть предвзятой, со своим, авторским подтекстом, может сознательно исказить объект съемки, давать о нем заведомо неверное представление. Это может случиться как с историческим, так и с современным фотоматериалом. Американский кинодокументалист Алан Розенталь приводит такой убедительный пример: «Во время Второй мировой войны фашисты отсняли большой объем документального материала о поработанных ими народах. Эти съемки теперь используются в качестве объективного репортажа с места событий без учета стремления немецких операторов **создать негативный образ деградировавшей, рабски покорной нации**».* Напрашивается вывод: архивные фотоматериалы и другой иконографический материал – мощное оружие в руках кинодокументалиста, и введение их в ткань документального фильма может давать блестящие и эффективные результаты. Но они могут быть и неверно использованы или процитированы, могут исказить правду жизни и потому требуют внимательного отбора и серьезного подхода. Особенно не должно быть небрежного отношения к истории, впрочем, как и ко всякому материалу фильма.

* Розенталь А. Создание кино и видеофильмов от А до Я. – М., 2003. – С. 297.

Вопросы для самопроверки



1. Каковы этапы работы автора, реализующего формулу «пришел – увидел – отразил» в съемках методом репортажа?
2. Назовите разновидности метода наблюдения. В чем их суть, что они дают драматургии фильма?
3. Назовите плюсы и минусы метода скрытой камеры?
4. Как сделать камеру привычной для участников съемки?
5. Как можно реконструировать прошедшие события?
6. Как Вы относитесь к методу провокации? Почему?
7. Какова Ваша точка зрения по поводу метода беспощадной камеры и норм профессиональной этики?
8. Что дает использование архивной пленки в фильме?
9. Как Вы относитесь к интерпретации архивного видеоматериала в современном фильме? В чем сила и опасность интерпретации?
10. Что относится к иконографическому материалу?
11. Каковы формы и методы использования статического материала в различных жанрах кино?

Глава 5. ДРАМАТУРГИЯ ЗВУКОРЯДА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ

Элементы звукоряда

Изображение и звук – это не просто два самостоятельных элемента, из которых складывается произведение кино- и видеоискусства. Еще при создании сценария нужно учитывать, что они должны слиться в единый звуко-зрительный образ. Звуковая часть фильма складывается из 4-х элементов: музыка; шумы; тишина; слово.

Автор документального фильма должен использовать эти звуковые элементы как драматургический компонент, то есть место и характер съемок необходимо четко определить до съемок, уже в литературном сценарии фильма. Будет ли в данном эпизоде звучать слово,

музыка, естественные шумы или воцарится мертвая тишина – зависит от мысли, идеи, которую проводит автор в данном эпизоде и фильме в целом.

Каждый звуковой элемент фильма несет свою идейную, психологическую и эстетическую нагрузку, выполняет идейную и эмоциональную функции.

Если же подбирать звуковое решение к уже отснятому материалу, автору редко сопутствует творческая удача. Звукоряд в таком случае будет только подгоняться под изображение, он уже не выполняет прямого, активного участия в создании последовательно развивающихся, драматургически активных видеообразов.

С учетом вышеизложенного рассмотрим употребление звуковых компонентов в драматургии документального фильма, и прежде всего – их фиксирование в ремарках сценария.

5.1. Драматургия музыкального озвучивания



Музыкальная драматургия. Роль музыки в фильме: настроение; контрапункт; лейтмотив. Шумомузыка.

В арсенале образных средств документального фильма музыка занимает одно из главных мест. Глубоко заблуждается автор-документалист, который отправляет музыку на задворки, отводя ей подсобную, второстепенную роль: ему грозит реальная опасность создать унылое творение. Зато как будет вознагражден тот, кто по достоинству ценит ее всепобеждающую эмоциональную силу: **музыка способна вдохнуть энергию в самые анемично-слабые кадры. В фильме она выступает как психологический, эмоциональный стимулятор, способный одновременно поразить две цели: пробудить чувства зрителя и способствовать полноценному воплощению авторской мысли.**

Из всех звуковых эффектов музыка, как известно, первой появилась в кино еще в эпоху Великого Немого. Тапер усаживался перед экраном, играл на фортепиано – и музыкальный аккомпанемент вдыхал жизнь в немые изображения, психологически подготавливая зрителя к восприятию потока зрительных образов, помогал ему лучше понять ки-

нозрелище. Музыка придавала немым кадрам свою упорядоченность, яркость, помогала зрителям внутренне сосредоточиться на восприятии содержания, вовлекала их в самую суть немых изображений, приковывала все чувства человека к кадрам фильма.

С приходом звука в кино музыканты исчезли из кинотеатров, но тип музыки, предложенный ими, остался жить как составная часть фонограммы фильма. Однако полное, безусловное господство музыки исчезло: на экран ворвались реальные, естественные звуки жизни, т. е. естественные шумы; в фильм пришло слово в различных его проявлениях-разновидностях: монолог, диалог, закадровый текст. Музыка теперь стала сочетаться с другими элементами фонограммы.

Каковы же способы их сочетания? Какие функции закрепились за музыкой в современном сценарии и фильме? Их несколько, и сценарист должен умело вводить их в ткань сценария, тщательно продумывать вокально-шумо-музыкальную драматургию своего фильма.

Комментирующая музыка



Как и в эпоху немого кино, музыка по-прежнему может быть комментирующей, за ней сохраняется психологическая функция. **Музыка идет параллельно кадрам, она поддерживает настроение, значение и тенденции тех кадров, которые она сопровождает.**

Например, быстрый галоп хорошо иллюстрирует погоню, скоростную езду; мощные аккорды иллюстрируют приближение кульминационного момента действия, которое разворачивается на экране.

Параллельная, комментирующая музыка может быть настолько ярко выраженной, что она не служит аккомпанементом, а занимает ведущее положение. Существуют популярные мотивы, которые по традиции ассоциируются с определенными жизненными событиями, вызывают у зрителя стереотипную реакцию. Люди одной нации и одной эпохи невольно воспитываются окружающей их так называемой «бытовой» музыкой.

Так, например, огромное значение в наши дни имеют все виды маршей – от спортивных и военных до траурных. Несколько тактов, к примеру, свадебного марша Мендельсона уже сообщают зрителю об

изображаемом событии. Благодаря кино и телевидению людям привиты некоторые прямые, как бы **прикладные** ассоциации: едва ли найдется в стране взрослый человек, который, услышав мелодию знаменитого марша перед радио- и телерепортажем с футбольного матча, не поймет, что его ждет спортивное зрелище. Традиционные музыкальные шапки цикловых ТВ-программ «Сегодня», «Вести», «Спокойной ночи, малыши», киножурнала «Ералаш» и др. узнаваемы и зовут к экрану своего зрителя.

«При оформлении документального фильма стало своего рода традицией иллюстрировать торжественные встречи вагнеровским маршем из “Тангейзера”, – пишет выпускник Берлинской консерватории, звукооператор ЦТ и преподаватель ВГИКа Я. Е. Хорон. – Шестая симфония Чайковского, “Итальянское каприччио” и множество других классических произведений настолько “слиплись” с одними и теми же ситуациями хроникально-документального кино, что для большинства наших современников едва ли не утратили свое собственное сюжетно-образное значение: при их прослушивании тотчас перед внутренним взором возникают соответствующие, ставшие уже штампом, кинематографические эквиваленты.



Так случается не только с классикой. Экранный показ инкубатора, цыплят и аналогичных сюжетов птицеводства музыкальные редакторы... упорно оформляют лирическим скерцо А. Цфасмана “Весенний дождь”. Оно было написано для игрового фильма и образно раскрывало своей стремительностью, радостью кадры, в которых героиня, только что защитившая диплом, под проливным дождем мчалась на свидание. Теперь эта прелестная пьеса стала “цыплячьим скерцо”».*

Мораль: ищите собственное, не шаблонное музыкальное решение своего фильма.

В документальном фильме музыку часто используют как нейтральный звуковой фон, заполнитель пауз.

В данном случае за музыкой сохраняется привычная психологическая функция, она дается как иллюстрация кадров. И повторимся: точно подобранная музыка в этом случае может самый обычный, заурядный фильм сде-

* Хорон Я. Е. Музыка документального фильма. – М.: ВГИК, 1994. – С. 19.

лать ярким, выразительным и впечатляющим, придать кадрам более глубокое эмоциональное содержание, сделать фильм богаче. Подобное употребление музыки называют на профессиональном сленге «подложкой», т. е. музыка синхронно подкладывается под изображение по настроению и значению кадров: грустно, весело, задумчиво, торжественно и т. д.

Музыка по контрапункту

Выразительность кадров видеоряда музыка усиливает и в случае, когда она используется по контрапункту с изображением.



Представьте лицо спящего человека. Оно спокойно, безмятежно. И на крупном плане этого лица, которое до этого давалось либо на спокойной музыке, либо на паузе, меняется звуковая фонограмма: начинает звучать тревожная, пугающая мелодия, хотя видеоряд остается тем же.

При контрапунктном использовании музыки предвосхищает действие в кадре, идет впереди него, готовя зрителя к тому, что произойдет далее. Зигфрид Кракауэр приводит следующее мнение английского режиссера Копленда: «От одного диссоциирующего аккорда в должном месте весь зал может застыть от ужаса посреди сентиментальной сцены, а удачно рассчитанный пассаж, исполненный на духовом инструменте, способен превратить явно мрачный момент действия в нечто, вызывающее животный смех».*

Примем мнение маститого режиссера как руководство к действию.

Продумывая драматургическую роль музыки в своем фильме, автор должен помнить: параллельность, иллюстративность музыкального сопровождения предполагает непременно дублирование смысла зрительного ряда; контрапунктная трактовка позволяет возлагать на музыку любые функции и задачи.

В контрапункте с изображением музыка позволяет понять идеи, заложенные в сценарии; продолжает развитие мысли; усиливает момент кульминации; подготавливает к дальнейшему ходу действия.

* Кракауэр З. Природа фильма. – М., 1974. – С. 195–196.

Иллюстративная музыка эмоционально констатирует то, что есть; контрапунктная – движет фильм, его действие вперед. В подтверждение вышесказанного можно привести музыкальные решения цикла документальных фильмов на телеканале «Культура» «Музыка живой природы». Принципиальный интерес представляет, например, французский документальный фильм «Драконы с острова Комодо» (композитор Жорж Делерю, режиссер и оператор Жорж Бурделон). Как в большинстве фильмов этого цикла, здесь совершенно отсутствует текст, изображение постоянно сопровождается музыкой. Новелла о неудавшейся попытке охотников поймать дракона в специальный капкан построена только на изобразительном материале и музыке, которая досказывает то, чего не видно на экране, и часто предсказывает то, что должно появиться. Музыка настолько конкретно-образна, что действительно выражает и приближение дракона, и самые разнообразные поступки охотников, их промахи. Музыкальная драматургия фильма такова, что вся история захватывает и понятна зрителю без всякого пояснительного текста.

Случайная музыка

Случайную музыку фильму дарит сама жизнь. Вы что-то снимаете – и вдруг в потоке жизни возникает музыкальный момент: в объектив попадает уличный музыкант, самозабвенно играющий на гармошке (гитаре, баяне, скрипке). Это может быть музыка из репродуктора (у нас в центре Кемерова есть такой!), переносного радиоприемника, распахнутого окна дома – да мало ли откуда может появиться, зазвучать Ее Величество МУЗЫКА?!

И эта случайная музыка, появившаяся вдруг, неожиданно, незапланированно, оживляет и улицу, и кадры Вашего фильма, она может придать им новый смысл, как тайный жизненный код. Так случилось в жизни бродяги, героя О. Генри в новелле «Фараон и хорал».

«...На особенно тихом углу Сопи вдруг остановился. Здесь стояла старая церковь с остроконечной крышей. Сквозь фиолетовые стекла одного из ее окон струился мягкий свет. Очевидно, органист остался у своего инструмента, чтобы проиграть воскресный хорал, ибо до ушей Сопи донеслись сладкие звуки музыки, и он застыл, прижавшись к завиткам чугунной решетки.

Взошла луна, безмятежная, светлая; экипажей и прохожих было немного; под карнизами сонно чирикали воробьи—можно было подумать, что вы на сельском кладбище.

И хорал, который играл органист, приковал Сопи к чугунной решетке. Под влиянием музыки, лившейся из окна старой церкви, в душе Сопи произошла внезапная и чудесная перемена...».*

Представили себе эту уличную сцену с незапланированной музыкой? Вы можете, если это необходимо, **создать** эпизод с незапланированной музыкой. Случайная музыка хороша своей независимостью: она может прозвучать в любое время, в любом месте, быть любого содержания, стиля и направления. Но ее появление украшает фильм, вызывает к кадрам более глубокий интерес, делает драматургию фильма более разнообразной, эмоциональной и насыщенной смыслом.

Лейтмотивная мелодия



До сих пор, выстраивая звуковую драматургию фильма, Вы использовали разные мелодии для разных эпизодов своего фильма в зависимости от их смысла и настроения, подбирали музыку, исходя из конкретной художественной задачи определенного эпизода. Но каждый эпизод фильма работает на главную, общую художественную идею фильма в целом, т.е. на концепцию всего фильма. **Четко уяснив для себя главную идею фильма, автор может найти и ввести в фильм одну главную мелодию, которая пройдет через весь фильм, через разные его эпизоды – появится лейтмотивная мелодия.**

Такая мелодия имеет двойную функцию: с одной стороны, она выражает основное эмоциональное содержание фильма; с другой – и прежде всего! – она связана с идеей фильма, его главной мыслью.

Мы сейчас специально, искусственно препарлируем лейтмотивную мелодию на составляющие – **эмоции и идеи**. Ни в жизни, ни в искусстве не существует подобного деления на мысли и чувства: вот сейчас я думаю, а теперь буду чувствовать. Наши чувства и мысли тесно взаимосвязаны. Эмоции – это психологическая оценка тех явлений и фактов, кото-

* Генри О. Рассказы. – Киев, 1956. – С. 34.

рые отражены в фильме; его идея вызывает определенные эмоции и чувства. Музыка тем и хороша, что может волшебным образом объединить эмоции и чувства, потому что это яркое, образное, общепонятное выразительное средство одинаково сильно воздействует на разум и душу. Ваша задача – найти ту единственную мелодию, которая просится в Ваш фильм, чтобы стать в нем объединяющим стержнем.

Лейтмотивная мелодия является постоянным музыкальным фоном, она подчеркивает сюжетные значения кадров и вместе с тем побуждает глубже вникнуть в содержание идеи и зрительного ряда. Она то возникает, выходя на первый план, то затухает и уходит на фон, чтобы в нужный момент появиться вновь в нужном месте. Она то просто поддерживает изобразительную тему, то настойчиво ее подчеркивает.

Лейтмотивная мелодия находится в структурном единстве с содержанием фильма: она связывает воедино все части фильма, не дает ему распасться на составные части.

Лейтмотивная мелодия особенно ярко зазвучит в фильме, если Вы не поленитесь сделать специальную аранжировку: в определенных эпизодах она может звучать то в мажоре, то в миноре, может меняться ее темпоритм – идет импровизация на тему.

Лейтмотивная мелодия в документальном фильме – это всегда лаконичное музыкальное решение. Классическим примером может служить фильм Й. Ивенса «Сена встречает Париж».

В отечественной документалистике, например, фильм автора-режиссера А. Ованесовой «Необыкновенные встречи» построен на поиске выросших героев, у каждого – своя музыкальная тема.

1942 г. Война. Солдаты разбирают оружие. Девочка в пионерском галстуке играет на скрипке «Фантазию» Сарасате. Музыкальная тема в фильме возникает и исчезает... Проходят годы. Афиша. Малый зал консерватории: взрослая девушка со скрипкой, бывшая пионерка, исполняет продолжение того же произведения, но уже на новой ступени мастерства.

Интересно решен и финал фильма, где показаны все те, кого автору удалось найти. Люди смотрят на самих себя, снятых 15 лет назад. Звучит солирующий рояль, затем возникает оркестр – таким образом с помощью музыки достигается смысловое обобщение: возникает мысль о состоявшихся судьбах настоящих людей.

Песня



В музыкальном решении фильма не последнюю роль играет песня. Существует несколько различных функций песни в фильме.

Песня может быть введена в фильм как вставной номер, который никак не фигурирует в дальнейшем: ну не удержались Вы от соблазна поселить любимый шлягер в своем экранном творении. Однако, если он абсолютно никак не связан с общей музыкальной тематикой фильма, то может разрушить конструкцию фильма и принести скорее вред, чем пользу: чем ярче вставная песня сама по себе, тем сильнее она вырывается из общего музыкального контекста фильма, тем больше она «тянет одеяло на себя», отвлекая от художественной идеи фильма, уводит внимание зрителя в сторону.

Если же песня органично связана с предыдущим и последующим музыкальным материалом – она будет полноценным компонентом фильма. Тогда можно будет сказать: «Из фильма песни не выкинешь». Такая песня становится частью лейтмотивной музыкальной темы: это как бы лейтмотивная тема, вынесенная песней на поверхность действия. У Виктора Олендера в замечательном фильме «Контакты», посвященном проблеме одиночества, лейтмотивная песня–знаменитая «Арлекино» Р. Паулса в исполнении А. Пугачевой о трагедии публичного одиночества человека. Человек редко признается в своем одиночестве, чаще он прячет свою драму, скрывает ее за маской. Песня сконцентрировала в себе художественную идею фильма, вынесла ее на поверхность, обнажила и сделала это в доступной, общепонятной и одновременно выразительной, образной, экспрессивно-эмоциональной форме.

Лейтмотивная песня работает непосредственно на идею, на сюжет, на образ, она образует единое целое с изображением, на нее даже можно сделать специальный клип. Она воспринимается зрителем намного эмоциональней, гораздо реальней, чем инструментальная лейтмотивная мелодия, за счет словесного материала, содержащегося в ней, и хорошо запоминается.

Выпускница нашей кафедры фотовидеотворчества в качестве дипломной работы представила фильм «Безработный диплом» о проблемах трудоустройства выпускников вузов. Лейтмотивной, прошедшей через ключевые эпизоды фильма стала песня Е. Крылатова из кинофильма режиссера П. Арсенова «Гостья из будущего»: «Прекрасное далеко, не будь ко мне жестоко, жестоко не будь... Прекрасное далеко, я начинаю путь»... Слова звучали как молитва, как заклинание, пошли в студенческую жизнь, и эта песня стала чрезвычайно популярной у пятикурсников.

Попутно хочется обратить внимание на следующий, весьма важный момент: введение песни в ткань документального фильма.

Нельзя допускать **двойного словесного наложения на одно изображение**, т. е. звучит песня, затем уходит на фон, но слова звучат достаточно разборчиво, и вводится закадровый дикторский текст либо авторский комментарий. Слова песни и слова закадрового текста звучат одновременно. Увы! Дуэта не получится. Состязание с песней проиграет закадровый текст. Он плохо воспринимается, песня мешает ему, смысл текста доходит до зрителя с помехами. Не делайте их соперниками. Усвоим:

если есть песня – дайте ее послушать;

если нужен текст – уводите из зоны слышимости песню совсем, может остаться только ее инструментальная часть, проигрыш, либо ее вообще сменит новая мелодия, помогающая восприятию закадрового текста.

Шумомузыка

Синтез музыки и шума. Методы соединения.



Драматургически выразительным и полноценным является использование в фильме так называемой шумомузыки.

Шумомузыка – это своеобразный синтез, взаимодействие «чистой музыки» и естественных шумов, которые звучат в фонограмме одновременно.

В музыку вплетаются отдельные, мгновенные, шумовые, ударные элементы, присущие тому событию или явлению, которое фиксируется видеорядом. Это не механическое смешение музыки, шума и слова. Все должно быть подчинено драматургическому замыслу, органично рабо-

тать на идею. Шумы должны быть точно организованы тонально, ритмически, не диссонировав с музыкой, а дополняя ее.

В шумомузыке очень важен точный монтаж видеоряда, точная партитура: на каждый кадр изображения ложится именно своя, необходимая здесь шумомузыка. Буквально классическим примером использования шумомузыки стал цветной полнометражный французский документальный фильм «Встречи с дьяволом», отснятый двумя энтузиастами, исследователями вулканов Гаруном Тазиевым и Жаком Констаном.

Они объездили едва ли все вулканы мира, поднимались на их вершины, опускались в их огнедышащие кратеры. В фильме почти никаких событий нет, кроме, разумеется, извержения вулканов. Необходимые объяснения дает скупой дикторский текст, мультипликационные карты и схемы. Но в фокусе внимания – вулканические страсти. Великолепно отснятые и смонтированные, многочисленные и очень разные по ритму и насыщенности **извержения вулканов**, снятые без телеобъективов, в непосредственной близости с кратером, потоками лавы, кипящей магмы, под градом пемзы и шлака.

Прибавим к этому впечатляющему видеоряду присущие извержению естественные шумы: взрывы вулкана, тяжелый гул землетрясения, жуткое квакающее хлюпанье бурлящей лавы, прорывающейся сквозь застывшую «пенку»; град пемзы и пепла, рев пламени, брызги расплавленной магмы – все это дыхание вулкана. Естественные шумы его жизни были записаны, блестяще отобраны, безупречно синхронизированы с изображением, а затем тонально и ритмически четко переплетены с музыкой и воспринимаются в фильме как элементы единой музыкально-шумовой партитуры. Вместе они стали шумомузыкой.

Апогей фильма и его музыкально-звукового решения – финал. В видеоряде – симфония грозного торжества природы, «сил дьявола» над тщетными попытками человека подчинить себе стихию: идет длительное чередование кадров извержения вулкана, снятых ночью и потому особенно эффектных по цвету и композиции. Гигантские плевки извержения ритмически организованы в монтаже, которому соответствует столь же точный звуковой монтаж. В одном ритме со звуками извержения звучит музыка Вагнера – «Полет валькирий». Весь драматургический строй фильма, даже само название «Встречи с дьяволом» внушают зрителю мысль: все суэта

сует. Не помышляй, человек, восставать против неведомых, таинственных и вечных сил Вселенной, дьявол все равно сильнее тебя.

Но и в дикторском тексте, и в иных элементах логического порядка такого утверждения нет. Оно возникает в результате взаимодействия зрительных кадров неистовства вулкана и ликующей музыки о непобедимых валькириях – классический пример выражения идеи в звукозрительном образе. Музыка вынесла идею на поверхность, и в унисон с ней работали естественные шумы – «дыхание вулкана».

Не видели фильма, но он Вас зацепил? Не хотите поупражняться в создании драматургической шумоигры, повторить опыт талантливых французов? Скачайте из Интернета кадры извержения вулканов, послушайте вагнеровских «Валькирий», попробуйте соединить их вместе. Если долго мучиться, что-нибудь получится. Творчество – оно такое: без труда, без поиска даже простую рыбку не вытащишь, а что уж говорить о золотой... Дерзайте!

Вернемся к шумоигре. В сочетании музыки и шумов в фильме могут быть свои драматургические и идейные акценты. Например, звучит музыка (мелодия или песня) на определенном видеоряде. Затем музыка микшируется, в нее начинают вплетаться естественные шумы, они все больше выходят на первый план. Наконец, музыка вовсе не слышна, остаются только естественные шумы.

Какой авторский сценарный замысел реализуется в этом случае?

Музыка – это всегда обобщение, естественные шумы – всегда конкретны. **Переходя от музыки к шумам через шумоигру, автор переходит от общего – к частному, конкретному событию, явлению или факту.**

Например, звучит песня Е. Крылатова «Крылатые качели» из кинофильма «Приключения Электроника», пронизанная ощущением беззаботного, радостного детства, счастья, оптимизма. Постепенно в нее вплетаются конкретные звуки детской жизни, какого-то события или факта, о котором пойдет речь, продолжающего тему, заявленную в только что звучавшей мелодии. Фильм после музыкально-шумовой экспозиции начнет развиваться дальше на конкретном жизненном материале.

Может возникнуть противоположная ситуация в звуковой драматургии фильма: музыка вырастает из шумовой композиции либо из определенного шумового ритма (из перестука колес поезда, например, на ко-

тором уезжают герои; из раскатов морского прибоя или грома во время грозы; грохота завода, стройки; школьной жизни и т. д.). В этом случае после конкретного изображения какой-то документальной истории авторы музыкой, песней, завершающей рассказ, придают ему более глубокое, обобщающее значение.

Вы рассказывали о выпускниках, встретившись с ними на территории школы, познакомились с их планами на будущее. И в завершении рассказа в шуму школьной жизни вплетается мелодия тех самых «Крылатых качелей». В данном случае песня вытесняет шуму школьной жизни, от частной, конкретной истории, событий мы переходим к определенному обобщению, которому музыка придает эмоциональную силу и выразительность.

Музыка фильма – вся в целом и каждый ее фрагмент в отдельном эпизоде – будет прочно его цементировать, углублять, если она работает на драматургию, если она вошла в фильм как носитель определенной мысли, идеи, если она образна и по своей форме соответствует условиям места, времени, среде действия фильма.

Проверка идей – вот самый верный, точный, безотказный и никогда не обманывающий критерий употребления музыки.

Удачно найденная мелодия способна дать дополнительный импульс развитию авторской мысли, идеи, образа. Она может стать интонационным ключом, может влиять на стилистическое решение, на темпоритм повествования.

Именно в этом заключается драматургическая функция музыки, благодаря которой она становится мощным выразительным средством в образной структуре художественно-публицистических жанров, где полностью реализуется эмоциональное воздействие музыки, ее способность вызывать яркие ассоциативные представления.

Тесно, неразрывно связанная с драматургией фильма, музыка раскрывает внутренний смысл действия, эмоционально показывает зрителю то, что не выразилось в слове, доносит идеи и образы фильма до зрителя; способна охарактеризовать время, место событий и явлений в фильме, воссоздать их атмосферу. Яркий пример – песня «Вставай, страна огромная, вставай на смертный бой, с фашистской силой темною, с проклятою ордой».

С какой бы задачей ни входила музыка в документальный фильм, она всегда является органической частью целостного образа экранного произведения.

5.2. Формы использования естественных шумов

«Драматургия естественных шумов». Роль шумов в фильме. Шум как характеристика среды.



За годы своего развития документальное кино накопило богатый и разнообразный опыт по использованию в фильме естественных шумов.

Естественные шумы – это дыхание самой жизни на экране, это ее звуки: городской или деревенской улицы, заводского цеха, звон колокола, раскаты грома, пение птиц...

Казалось бы, их активно должны были использовать документалисты, когда появилось звуковое кино. Однако же нет! Они приветствовали музыку, а не шумы. Кинематографистам казалось, что мир не «звукогеничен», что шумы – это звуковой шлак. Об этом дружно предупреждали, предостерегали Д. Вертова и отечественные, и зарубежные коллеги, когда он на заре звукового кино, в 30-е гг., решил сблизить фильм с реальной жизнью и ввел в свой документальный фильм «Симфония Донбасса» естественные шумы. Впервые тогда кинооператор вышел в реальный мир не только с кинокамерой, но и с микрофоном. Скептики иронизировали: зрители услышат на экране «кошачий концерт».

Но Вертов, с помощью ученых приспособив несовершенную тогда технику, записывал звуки не в павильоне, а на натуре, в жизни. **Ему нужно было документальное звучание, чтобы сплавить звук и изображение в единый художественный образ.**

И ему это с блеском удалось. Кстати, среди тех, то поздравил нашего новатора Дзигу Вертова с победой, был и великий Чаплин, который долго и упорно сопротивлялся вторжению звука в мир Великого Немого – кинематографа.

Итак, с легкой руки документалиста Д. Вертова реальная жизнь, наполненная звуками, стала завоевывать кинематографический плацдарм. Основное направление этого процесса было связано с развитием у документалистов слухового мышления, слуховой драматургии.

Чтобы естественные шумы из звукового шлака превратить в важнейшее выразительное средство, необходимо, прежде всего, ясно пред-

ставлять себе природу звука, его эмоциональные (психологические) и эстетические (художественные) возможности.

Как сама жизнь, звуки по своей природе многообразны и неоднозначны: одни присущи живой природе, другие породила цивилизация; одни нам понятны и знакомы, другие – terra inkognita; одни мы фиксируем, вторые – не слышим, на третьи не обращаем внимания. З. Кракауэр в своей замечательной книге «Природа фильма» предлагает расположить шумы по шкале, начиная с неопределяемых (непонятных, незнакомых), и заканчивая определяемыми.

К неопределяемым можно отнести некоторые **ночные шумы, которые зачастую анонимны**, и мы понятия не имеем, откуда они возникают. Таблицу неопределяемых шумов и связанных с этим жизненных ситуаций каждый человек может составить, исходя из собственного опыта пребывания в тайге, в горах, в джунглях, в тропиках и т. д.

На противоположном конце шкалы – **шумы известного нам источника, независимо от того, видим мы его в данный момент или нет**. Если мы слышим лай, нам ясно, что его издает собака. Любой знакомый шум рождает в нашем воображении ассоциацию, зрительный образ его источника, мы мысленно можем нарисовать картину происходящего.

Т. е. определяемые шумы уже сами по себе образ, в то время как у неопределяемого шума конкретного образа для нас нет.

Исходя из этого, мы, как и в музыке, можем выстраивать определенную слуховую драматургию.

1. Синхронное, иллюстративное, констатирующее использование естественных шумов.

Если шум и его источник синхронно появляются в кадре – это **иллюстративное использование звука**. Зрителю не дается возможность отвлечься от изображения: слышим лай и видим в кадре собаку. Синхронные шумы особенно часто и охотно используются в репортажных фильмах и съемках. Именно репортаж тяготеет к абсолютной натуральности в своем звуковом решении. Синхронные шумы способны придать экранному зрительному образу любую эмоционально-экспрессивную окраску – от лирической до гротесковой. **Естественный шум, подчиненный изобразительному ряду, усиливает его смысловое значение, делает визуальный образ более емким и выразительным.** Например, Вы снимаете фильм-

портрет. Герой – ученый, его хобби – кулинария. Вы показываете, как он мастерски нарезает овощи. Мы слышим стук ножа, в кадре – нож, руки, овощи и виртуозная нарезка на фантастической скорости. Перед нами – подлинное мастерство, синхронная съемка нарезки морковки и естественный шум этого процесса создали выразительный образ в кадре.

2. Асинхронные шумы, контрапунктное использование естественных шумов



Естественные шумы можно и не подкреплять кадрами изображения: как только мы узнаем их, в памяти возникает соответствующий зрительный образ – и нет надобности его показывать.

Это качество определяемых шумов привело к контрапунктному их использованию. Возникает более сложная звуковая, слуховая драматургия сценария. Вспомним песню воен-

ных лет «Темная ночь»:

Темная ночь. Только пули **свистят** по степи.

Только ветер **гудит** в проводах,

Тускло звезды мерцают

Боец в окопе или блиндаже слышит звуки, но не видит изображения их источника – и нет никакой надобности его показывать, звуки войны опытному бойцу хорошо известны. На крупном плане бойца с закрытыми глазами дадите Вы эти звуки или найдете другое решение – звуковая драматургия эпизода будет выполнять психологическую, эмоциональную и дополнительно смысловую, идейную функцию. Как боец воспринимает звуки войны: спокойно (привык), пугается (новичок), с юмором (местный В. Теркин). Здесь асинхронный звук предвосхищает действие в кадре.

Асинхронные шумы ценны своими символическими возможностями. Вы делаете остро публицистический документальный фильм. Сопровождение чиновников – прозаседавшихся (по Маяковскому). Слов много, дела – ни с места. Вы изображение этого скучного мероприятия можете превратить в острую сатиру, дать зрителю развлечься забавной аналогией. Озвучивание различных частей совещания то рыком тигра, то чириканьем воробья – это создание образа методом

типологизации, сравнения. Фактически то, что Вы пытаетесь внушить звуками, могло быть с успехом выражено словами, чиновничьими монологами либо Вашей филиппикой. В данном случае Вы создаете символический, более обобщенный, более эмоциональный и схематичный образ, в котором открыто и остро выражена авторская позиция по отношению к происходящему. Здесь сравнение строится на понятийном подтексте.

Асинхронные шумы могут выстраиваться параллельно действию, разворачивающемуся в кадре. На российском ТВ несколько лет шла документальная программа Виталия Манского в жанре реального кино «Откройте, милиция». Дежурные одного московского отделения милиции выезжали на конфликты, скандалы, происходящие в семьях, в любую погоду. В съемках частенько давались параллельные кадры: на улице буря, непогода, в квартире – аналогичная ситуация. В звуки скандала вплетался грохот непогоды или вовсе заменял их. Разъяренные люди, в параллель – разъяренная погода.

Асинхронные шумы бури, непогоды на улице могут даваться на контрасте с кадрами тихой семейной жизни. Здесь символика может прочитываться двояко, в зависимости от того, как Вы, автор, повернете драматургию своего документального фильма: либо сделаете акцент на мысли: мой дом – моя крепость, и никакие внешние бури не страшны крепкой семье; либо наоборот, кадры бури на улице словно предупреждают, предвосхищают события, подготавливают зрителя к тому, что над обителью любви и мира сгущаются тучи.

Замысел символического контрапункта реализуется только в том случае, если связь с кадрами изображения прочитывается, понимается ясно. Нужно признать, **что документалисты довольно редко обращаются к символизму контрапунктных звуков.** А зря! Это делает драматургию более острой, психологически выразительной, чего документальному фильму часто не хватает. Этим приемом удачно пользовался Виктор Аллендер в своем прекрасном документальном фильме о человеческом одиночестве «Контакты». Как Вы воспримете кадр: звон разбиваемого стекла параллельно с изображением человека, утратившего свое счастье и вспоминающего о нем?

Лейтмотивный шум

Связь шума с идеей эпизода фильма.



Как и музыка, мелодия или песня, естественный шум может пройти через весь документальный фильм, неся лейтмотивную, смысловую и эмоциональную нагрузку. Примеров можно привести множество. Допустим, героиня – психолог телефона доверия или дежурный в отделении милиции, аварийной службы, где **телефонные звонки** – главное содержание работы персонажа Вашего фильма.

И наоборот: ожидание героем необходимого, нужного звонка, других – ненужных – много, одного-единственного – нет (вспомним клип Муравьевой «Позвони мне, позвони»).

Как замечательно, методом спровоцированной ситуации, можно построить весь сценарий на слуховой драматургии, проведя через фильм слуховой кадр-символ: звук подъезжающей машины, пение птицы, сигнал точного времени и т. д. Этот звук может стать центром драматургии фильма, его сценарным ходом и объединить все эпизоды фильма в единое целое. Источник звука то появляется в кадре, то заявляет о себе асинхронно или опосредованно – какие богатые возможности таит в себе слуховая драматургия! Кстати, едва ли не первым опытом лейтмотивного звукового решения стал в 20-е гг. художественный фильм Фрица Ланга «М» (начальная буква немецкого слова «мёрдер» – убийца). Убийца девочки имеет привычку насвистывать широко известный мотив из «Пер Гюнта» Грига. Свист звучит в фонограмме, не сопровождающей изображение убийцы. Вместо него в кадре витрины магазинов, многолюдные улицы, слепой нищий, который помнит, что уже слышал этот зловещий свист. Убийца бродит по улицам города. Свист то звучит громко, то тонет в городском шуме. Красивое решение. А почему бы не поэкспериментировать с документальным материалом, и не обязательно криминальной направленности?

Шум-клип

Шум как концертный номер.



Естественный шум может, как и песня, прозвучать в фильме как самостоятельный номер, условно назовем его «шум-клип». Источником такого шума может быть персонаж вашего фильма, но он может прозвучать и как «случайный».

К примеру, Ваш герой великолепно бьет чечетку, степ или он – мастер художественного свиста. Вы ведь не упустите возможность включить эпизод с исполнением номера в свой фильм и постараетесь подать исполнение повывразительнее, создать определенный образ разнообразными средствами: разноплановой съемкой, показывая источник звука то синхронно, то контрапунктно, включая определенные детали, лица зрителей-слушателей (их реакцию), вводя реверберационную запись звука. Вы создали клип.

Таким «концертным» номером может стать пение соловья или малиновки по весне, ссора воробьев, клекот журавлей, голубиное воркование, гул приближающегося и уходящего вдаль поезда. Вспомните знаменитую «поездную» симфонию, созданную Гансом Абелем в фильме «Колесо». Чего стоит один только показ колеса – от его стремительного, неуловимого глазом движения до полной усталой остановки. Прибавьте к этому еще и звук движения и задыхающегося от бега человека. Море возможностей в звуковой драматургии, когда Вы озабочены не только фиксацией факта, события или явления, но созданием образа того, что стало предметом Вашего пристального внимания.

Случайный естественный шум может войти в Ваш фильм нежданно-негаданно при съемке среды, нейтральных планов, но он может быть и специально «запланированным экспромтом». Он входит в фильм через радио, телевизор, организованную сценку. При этом включение его должно быть оправдано если не напрямую смыслово, идейно, то уж эмоционально, психологически, эстетически – обязательно.

Шум как характеристика среды

Атмосфера реальной жизни. Звуковая доминанта. Крупный план шума.

Богатые возможности естественных шумов ярко проявляются в характеристике среды для создания определенной атмосферы места и времени действия.



Шумы – это тот «магнит», который «притягивает» внимание зрителя к видеоряду, обостряет его восприятие кадров.

Мастерство автора – в его умении слышать звучащий мир, обобщать наиболее яркие, говорящие его характеристики, сочетать их между собой и с изображением. **Опытные сценаристы рекомендуют документальный фильм начинать с эпизода, наполненного естественными звуками, т. е. с первых кадров окунуть зрителя в атмосферу реальной жизни, в которой действуют персонажи фильма.** Это создает большую достоверность и естественность экранного действия. Роберт Флаэрти, к примеру, вообще неохотно доверял высказывание сколько-нибудь значительной мысли словам, зато весьма высоко ценил характеризующие звуки. Он сетовал: «Жаль, что я не мог использовать шумы для фильма “Нанук”. Чтобы дать полное ощущение Крайнего Севера, нужны и свист ветра, и вой собак».*

Роль естественных шумов в характеристике среды переоценить трудно. Именно шумы способны создать и передать ту эмоциональную атмосферу, которая воздействует на чувства зрителя, обостряя их восприимчивость. Представьте себе несколько жизненных ситуаций, картинок, сопутствующую им атмосферу и вызываемые ими чувства.

- ...Дождь монотонно барабанит по крыше...
- ...Веселое чириканье воробьев...
- ...Завывание волка в степи...Вой ветра...
- ...Трели соловья или пение малиновки по весне...
- ...Тяжелые звуки набата...
- ...Перезвон церковных колоколов в тишине утренней улицы...

* Кракауэр Э. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. – М., 1974. – С. 178.

Эти звуки характеризуют разную среду, создают атмосферу и пробуждают в человеке соответствующий психологический, чувственный отклик: дремотную расслабленность, бодрость, жизнерадостность; страх и тревогу; ощущение беды и готовности к действию; лирическое настроение, влюбленность; ощущение покоя и умиротворения.

Психологически мы слышим не все шумы в реальной жизни, наше сознание обращает внимание на одни звуки и игнорирует другие.

Всеволод Пудовкин в статье «Асинхронность как принцип звукового кино» приводит следующий пример в подтверждение нашей звуковой избирательности. Мы слышим крик о помощи, доносящийся с улицы, выглядываем в окно и видим автомашины и автобусы. Однако мы не слышим шума уличного движения, сознание не фиксирует его, так как в ушах продолжает звучать испугавший нас крик. Вот такую **звуковую доминанту в фильме (и в сознании) называют крупным планом звука**. Понятие это в кинематографический обиход ввел С. Эйзенштейн и тем самым дал нам в руки мощный рычаг драматургического использования звука. Как замечательно можно воспользоваться в фильме каким-либо естественным звуком, вводя его от общего дальнего плана (едва слышного в тишине или среди других звуков), усиливая, приближая к зрителю (слушателю): общий, средний, крупный! **Крупный план звука – это когда он становится доминирующим, господствующим, солирующим, играющим в эпизоде главную драматургическую роль**. В шумах, характеризующих среду, всегда будет важный для фильма доминирующий звук.

Яркий тому пример мы можем найти у Ги де Мопассана в «Миллом друге». Жорж Дюруа ждет ночью в фиакре Сюзанну, которая условилась с ним бежать в полночь.

Где-то **вдали** пробило 12, потом еще раз – ближе, потом **где-то на двух часах сразу** и, наконец, опять совсем **далеко**. «Конечно, все погибло, она не придет!»

Мопассан заставил нас пережить это ощущение полуночи тем, что пробило 12 часов в разных местах, на разных часах. Эти единичные 12 ударов сложились в общее ощущение полуночной тревоги. Здесь образы тончайшего монтажного и драматургического письма, где «12 часов» в звуке выписаны целой серией планов: где-то вдали, ближе, далеко. Бой часов звучит с разных расстояний. Таким образом, создан эмоцио-

нальный образ важной, решающей для героя полуночи, а вовсе не информация о «ноль» часов.

Драматургически сильное использование крупного плана естественных шумов блестяще и неожиданно продемонстрировал Жак Эпштейн, а своем фильме «Буря». Он сделал замедленную запись шума сильного шторма. Беспорядочные завывания бури разложились при этом на отдельные элементы, которые зазвучали отчетливо и выразительно: великолепные кадры бушующего океана озвучили выкрики, вопли, клочкот, визги, хохот, стоны, взрывы – дьявольская какофония, «эмоции» разъяренного океана.

Шумы – это звуковое проявление окружающей нас жизни. Особенно благотворно влияют на человека естественные звуки живой природы. Вспомните строчки Федора Тютчева, который так мастерски мог воссоздать в стихах звуковую картину мира:

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний, первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом...

Французский композитор Жан Мишель выпустил альбом «Дождь и гром». По всему миру собирал он звуки живой природы, потом соединил их с электронной музыкой и получил удивительный сплав, о котором критики писали: он подарил людям звуковой озон. Отношения между шумами и музыкой сложились довольно гармоничные, о чем мы писали в разделе «Шумомузыка». Куда сложнее они взаимодействовали с речью, словом.

Рене Клер утверждал, что знатоки кинематографа предпочитают шумы, поскольку они по своей природе принадлежат к тому же миру, что и пластические образы, и как материальные явления они создают реальность менее губительную для экрана, чем та, что воспроизводится сплошными разговорами.*

Предпочтение шумам отдавали (и отдают) многие специалисты, чему в немалой степени поспособствовал в свое время такой безусловный мировой авторитет, как С. М. Эйзенштейн. В своем докладе в Сорбонском университете в 1930 г. он сказал: «Я считаю, что стопроцентно

* Клер Р. Размышления о киноискусстве. – М., 1958. – С. 121–122.

говорящая картина – чепуха. А вот звуковое кино очень интересно, и у него большое будущее».*

Сегодня это будущее господствует на кино – и телеэкранах, стало нормой, приняв на равных в свой союз и слово.

Слышать звучащий мир! – вот одна из главных заповедей автора-кинодокументалиста. Слышать – драматургически осмыслить и выразительно использовать в своем фильме.

5.3. Драматургия молчания, тишины

Драматургия молчания. Ситуации органической немоты.



Молчание, пауза, тишина... Ти-ши-на... она за-таилась в самом звуковом строе этого слова. А вспомним разговорные ее варианты, когда мы «шикаем», «шипим»: «Ша! Тише!» В нашем мире, грохочущем, переполненном звуками, которые царствуют в нем и заполняют жизнь, невидимая и неслышная, осторожно по краешку, незаметно идет Тишина. Стоит ее «товарищам» по фонограмме устать, замолчать – и она тут как тут. Невидимая – и всегда разная, осязаемая нами. Напряженная тишина. Жуткая. Дремотная. Расслабляющая. Благодатная тишина. **Тишина, пауза – это равноценный компонент, элемент жизни и потому равноценный компонент и в звуковом решении документального фильма.**

По словам одного режиссера, «при умелом использовании молчание может быть громче всяких звуков». Вспомним латинскую мудрость: «Cut tacent, clamant» – «Когда молчат, кричат» («Безмолвствуя, они вопиют»). Наконец, высокую оценку молчанию дает и отечественная народная пословица: «Молчание – золото».

Главное предназначение тишины в фильме – создавать психологическую, эмоциональную атмосферу. Здесь может возникнуть несколько вариантов вторжения в кадр тишины на смену звукам – музыке, слову, природным или производственным шумам.

1. Атмосфера покоя, умиротворения или тревоги и напряжения.

* Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 1. – С. 553.

...Мать убаюкивает ребенка, тихонько напевая ему песенку, либо говорит ему что-то ласковое, нежное... уснул... тишина... покой...

...Вы записываете в полумраке ночи разговор двух героев фильма. Постепенно слова становятся более невнятными, бессвязными и, наконец, замолкают. Воцаряется тишина...

...Девушка возвращается домой поздно вечером одна. Звонко цокают по асфальту каблучки. Вдруг раздается резкий разбойничий свист. Девушка мгновенно останавливается, замирает в тревоге. Тишина. Ни звука. Скинув туфли, она бесшумной тенью скользит по улице...

В этих примерах предшествовавшие тишине звуки подготовили эмоциональный фон ее восприятия, придали ей определенную окраску.

2. Особую роль играет пауза, молчание во время записи синхрона, интервью либо беседы. Вы задали собеседнику вопрос, который заставил его задуматься. Он молчит. Здесь Вы можете повести себя двояко: либо тут же придти к нему на помощь, задав наводящий вопрос и тем самым погасив паузу, либо, наоборот, молчать, ждать ответа. При монтаже затянувшуюся паузу можно убрать. Но если Вы ее оставите, то она внесет в фильм дополнительную окраску, создаст определенное эмоциональное напряжение, заставит зрителя обратить особое внимание на разговор, поведение собеседника. **У паузы в разговоре есть удивительное качество: она вынуждает собеседника быть более откровенным, он полностью выдает информацию, даже если до того и не собирался говорить об этом.** В журналистской практике описывается такой казус, автором которого был, кажется, опытный английский тележурналист. Введя зрителя в тему разговора со своим собеседником, он задал ему один-единственный вопрос – и замолчал до конца передачи. Собеседник ответил, журналист молчал, внимательно и слегка вопрошающе глядя на своего vis-a-vis, словно ждал продолжение ответа. И тот продолжил, сказав даже то, чего говорить, не хотел. После передачи разгневанный собеседник журналиста подал на него в суд, немало повеселив судей обвинением в иске: «Он молчал всю передачу и тем самым вынудил меня сказать то, чего я говорить не хотел».

При спокойном разговоре пауза – это доброжелательное раздумье, возможность уточнения, подведения итогов или смена темы.

В проблемном, остром интервью пауза создает дополнительное напряжение, и чем дольше длится пауза, тем больше нарастает,

ожидание, чем же все закончится, чем разрядится молчание. Это относится как к паузе в разговоре, так и к паузе, тишине в жизненной ситуации.

Автор должен выразительно, эмоционально решить две вещи: как войти в паузу, как ее добиться (какие эмоции при этом у зрителя и персонажа вызвать), и как выйти из паузы, т. е. продумать, что за тишиной последует – какие действия, какие слова, какие шумы.

3. В качестве эффектного элемента звукоряда тишина, пауза воспринимается в ситуации органической немоты, тишины.

а) Вы снимаете глубоко в пещере, куда не проникают никакие звуки извне (это может быть подземелье, подвал, бомбоубежище), человек отрезан от внешнего мира. Там царит «тишина, подобная смерти». Создайте образ этой таинственности, тревоги, неизвестности, полной изоляции: голос, как в бочке, глухо отдается эхом и долгая, вязкая пауза. Камера-одиночка. Штрафной изолятор. «Губа», как говорят солдаты.

б) Ваш герой живет в стране немых или глухонемых. Кстати, в практике мировой документалистики есть примеры фильмов, где герои-глухие люди: фильм поляка Ежи Зярника «В кругу тишины», например. Снимая подобный фильм, Вы стараетесь донести до зрителя мироощущение глухого человека – выключаете звук, погружаясь в мир полной тишины. Люди, машины движутся, жестикулируют, но не издают ни звука; от неслышного ветра колышутся деревья; беззвучно плачет ребенок; лает собака; играет музыкант; какое-то действие происходит на экране телевизора. Вы погружаете зрителя в органичный мир немого человека, чтобы он на минуту представил себе жизнь в беззвучном мире – и потом резко, неожиданно возвращаете его в мир звуков.

в) Еще один пример органичной немоты, тишины – подводный мир, волшебный мир океанских глубин, с которым нас познакомил замечательный океанолог и документалист Жак-Ив Кусто. Он изобрел глубинный батискаф, в котором оператор и ученый опускались в морские глубины и могли наблюдать и снимать жизнь морских обитателей. Так родились и обошли экраны всего мира документальные фильмы «Мир тишины», «В мире безмолвия».

г) Как ни странно, к миру органичной немоты относятся и жизненные эпизоды работы в грохочущем цехе завода, в загазованном цехе химического производства, где люди находятся в противогазах. В подоб-

ных условиях человек оказывается в ситуации, про которую говорят: «Разевает птичка рот, да не слышно, что поет». Здесь царит язык жестов, а не слов. Фильм в данном случае наполнен естественным шумом производства, т. е. звук как таковой есть, а вот в речи героя – пауза. Это молчание помогает глубже раскрыть условия работы героя фильма.

Таким образом, мы видим, что понятия «тишина» и «пауза» не всегда адекватны понятию «тишина в кадре». Различные жизненные ситуации, обстоятельства, в которых находится герой фильма, то погружают его в полную тишину, то наступает выжидательная пауза, а то он вынужден погрузиться в молчание, перейти на жесты. Если автор сумеет драматургически точно продумать использование паузы, молчания и тишины, придать им остроту и психологизм, тогда «тишина будет звучать в фильме громче всяких звуков».

5.4. Слово в фильме

Формы использования слова в фильме.



Мы переходим к последнему элементу звукоряда фильма – слову. Человеческая речь... Как богат, неповторим и разнообразен язык человеческого общения, как много буквально в считанные мгновенья может речь человека рассказать о нем, его духовном мире.

«Шалишь, парниша!» – кокетничала Эллочка-людоедка, героиня Ильфа и Петрова в бессмертных «12 стульях», в словарном запасе которой было аж 30 слов, или около того.

«Позвольте-с вам не позволить-с!» – это уже гоголевский пройдоха Чичиков галантно рассыпается перед дамами.

Или вот такая исчерпывающая, уже авторская характеристика прописной красавицы: «Она открыла рот – и глупость хлынула водопадом».

Уже на этих примерах видно, что **при всем разнообразии словесного материала его можно разбить на две группы: текст от автора и текст персонажа**. А поскольку мы имеем дело с фильмом, то словесный материал можно разбить на две группы: закадровый текст фильма и выступление персонажей фильма в кадре. Рассмотрим их.

Закадровый текст

Формы закадрового текста, их специфика.



На профессиональном языке это звучит как «текст на пленку». **Это текст, объясняющий, дополняющий, исследующий, иллюстрирующий кино- или видеоряд фильма.** Он может быть написан профессиональным журналистом, автором фильма, и повествование будет вестись в третьем лице; но кадры могут быть прокомментированы, объяснены, дополнены героем фильма, тогда повествование будет вестись в первом лице, от имени героя. Но в любом случае, это должен быть выразительный текст, язык повествования – яркий, образный, литературный.

Как напутствие авторам нелишне тут напомнить слова И. С. Тургенева: «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий ты один мне был поддержкой и опорой, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык».

«Слова ощущать как плодовой сок!» – призывал авторов замечательный поэт Эдуард Багрицкий.

Исследователи подсчитали: в арсенале А. С. Пушкина было более 10 тысяч слов; в материалах журналистов крупной современной газеты использовано суммарно не более 500 слов, а в мелких изданиях – и того меньше. Бедностью лексики, сугубой функциональностью текста страдают и большинство документальных фильмов – и это одна из причин их скучности, банальности и непопулярности у зрителя. В текстах зачастую нет изюминки, того, что делало бы их привлекательными.

Качество – вот одно из основополагающих требований к закадровому тексту документального фильма. Литературное качество...

Существуют две разновидности закадрового текста: а) дикторский текст; б) авторский комментарий.

а) Дикторский текст более официальный, более отстраненный от автора, в нем более объективно подается материал. В фильме с дикторским текстом делается упор на информационную насыщенность, достоверность, литературную подачу материала.

Это тексты очерков, новостей, информационных и обзорных фильмов. Как правило, сюжет в таких фильмах развивается по хронологии, по информационно-описательной драматургии; в них четко просматривается традиционная понятийно-логическая схема: после этого, значит, вследствие этого. В последние годы традиционная документалистика рушится, трещит по всем швам. Если учесть, что на все в мире существует своя мода, свой спрос, то окажется, что документальное кино – не исключение. Дикторский текст устарел, и поэтому в фильмах его становится все меньше, как и вообще закадрового текста. **На арене документалистики все больше появляется публицистических фильмов, документальных жанров, требующих четкой авторской позиции наряду с образным решением материала – многократно расширяется плацдарм авторского комментария, ибо наступила эра авторского кино и авторского ТВ. Такова реальность.**

б) Закадровый текст всегда носит отпечаток личности создающего его человека – его интеллекта, литературных вкусов, стиля письма. Даже если автор пишет дикторский текст, его текст будет узнаваем, будь то профессионал либо любитель.

В авторском комментарии личность автора проступает особенно четко. Прежде всего, позицию автора видно по тематике либо проблеме, рассматриваемой в фильме; этому также способствует открытая публицистичность, отстаивание близкой автору идеи. Перефразируя Козьму Пруткова, можно утверждать, что в данном случае журналист-публицист «подобен флюсу»: он, стремясь к объективности, не усядется между двух стульев. Его стул – это его мировоззрение, его твердая позиция, которую он защищает. В этом его «флюс», его односторонность.

Но это не значит, что в угоду своему мировоззрению журналист будет искажать факты или вовсе игнорировать их. Это, как говорится, «мы уже проходили». Вспомним 50-е гг. и документалистику тех лет. «кибернетика – это буржуазная лженаука», – утверждала Большая советская энциклопедия устами советских ученых, и дружный хор журналистов подхватывал эту идею в своих работах.

Думающая машина? Какая чушь! Этого не может быть, потому что не может быть никогда! Та же история была и с генетикой.

Никогда не говори никогда, дорогой начинающий автор-публицист, чтобы потом, когда-нибудь не было стыдно за себя. Но как быть со своим убеждением, твердой авторской позицией? «Humanum errare est» – «человеку свойственно ошибаться». С мудрой латинской крылатой фразой, подтвержденной веками, не поспоришь.

Но, отстаивая свою точку зрения, автору необходимо дать слово и оппоненту, чтобы зритель мог познакомиться и с противоположной точкой зрения и понять, против чего выступает автор, что он защищает, что он исповедует. Классикой отечественного документального кино стал фильм М. И. Ромма «Обыкновенный фашизм». Закадровый – авторский текст Михаила Ильича комментирует немецкую кинохронику, документальные кадры, которые немецкие кинодокументалисты снимали для себя, во имя фашистской идеи, во славу фюрера, третьего рейха и немецкого солдата. Парады, шествия, выступления Гитлера и других «вождей» нацизма; горящие города и деревни, узники концлагерей, казни, лица истинных арийцев, завоевателей мира. Зритель видит и слышит оппонента автора – фашизм во всех его проявлениях – и комментарии автора, ненавидящего нацизм и фашизм всеми силами души нормального человека. Комментарий обратил кадры фашистской кинохроники против самого фашизма, разоблачил его сущность.

Не нарушать правды фактов в своем авторском закадровом тексте – вот граница авторского вмешательства в материал, мера этого вмешательства и интерпретации, мера авторской объективной оценки. Необходимо идти дорогой правды!

Отстаивая свою точку зрения, автор стремится в чем-то убедить зрителя, что-то ему доказать, чтобы сделать своим сторонником. Он делает это глубоко заинтересовано, страстно, эмоционально. Но его эмоциональность тесно связана с содержанием кадра, подчинена ему. Комментарий Ромма то насмешлив, то ироничен, то полон сарказма – его эмоциональность глубоко интеллигентна, сдержанна. Вот эпизод фильма: под бравурные звуки немецкого марша с автоматами наперевес идут колонны молодых, здоровых солдат. За кадром тихий, спокойный, с легкой горечью голос комментатора: «...Веселые ребята шли по нашей земле. Такие симпатичные, красивые, воспитанные. Они работали (пауза, в кадре – поджоги деревень,

убийства) и отдыхали (фотографируются на фоне повешенных). Отдыхали и работали...». И от этих простых слов, обыденных на фоне обыденности фашистских деяний – мороз по коже. Зритель эмоционально заражен, а, как говаривал великий Вольтер, «искусство входит в нас вратами чувств». **В авторском комментарии огромную роль играет стилистика текста, весь образный строй материала: интонация общения со зрителями, такие литературные приемы, как гипербола, метафора, гротеск, сравнение, ритм фразы, темп повествования, гибкость голоса, лаконизм текста.** Яркий пример – текст В. Вишневского в фильме Э. Шуб «Испания». Кадры Мадрида. Голос комментатора за кадром: «Смотрите! Смотрите внимательно! Вы увидите то, что никогда не простит фашистам народ Испании, не забудут честные люди мира». Далее идут кадры фашистских злодеяний безо всякого текста в течение 10 минут! Комментария нет, но эмоционально зритель подготовлен к восприятию видеоряда.

Гражданская, нравственная позиция, объективность в подходе к материалу, достоверность фактов, убедительность и аргументированность доказательств, эмоциональная подача материала, образный строй закадрового текста – все вместе взятое, сконцентрированное в фильме в целом и в закадровом комментарии в частности, позволяет «глаголом жечь сердца людей» (Пушкин!) и качественно, выразительно реализовывать свой замысел, добиваться успеха у зрителя.

Закадровый текст может быть не только журналистским или авторским, он может быть и от лица героя фильма. Например, фильм «Марино счастье» (автор Л. Квинихидзе). Героиня фильма – официантка ленинградского ресторана, которая рассказала автору о своем житье-бытье, а тот, в свою очередь, весь рассказ записал на диктофон. Фильм подкупал искренностью интонации в тексте, достоверностью фактов, выразительным строем речи героини.

Здесь обозначены только общие контуры, особенности двух разновидностей закадрового текста документальных фильмов. К вопросу о закадровом тексте мы еще раз вернемся, когда речь пойдет о работе над сценарием фильма.

Речь героев фильма

Диалогические жанры. Аспекты ведения разговора. Методика интервью.



Речь персонажа – это проводник в его духовный мир. В фильме она может быть представлена в нескольких формах: монолог героя, интервью, диалог либо беседа.

Задача автора заключается в том, чтобы герой в кадре выглядел естественно, раскованно, чтобы его речь в любой ее форме помогла глубже понять характер героя, его внутренний мир и личность. Автору необходимо подготовить человека к съемкам и записи разговора с ним. Для этого ему самому нужно подготовиться по четырем позициям, которые помогут добиться успеха.

Что это за позиции или аспекты разговора? **Эмоциональный, поведенческий, информационный, экологический.**

Прежде всего, необходимо определить, в каком разговорном жанре будет вестись беседа.

а) **Монолог** – это самораскрытие героя. В фильме не будет наводящих или уточняющих вопросов, они останутся за кадром.

б) **Интервью** – это целенаправленная беседа автора с героем в форме «ВОПРОС-ОТВЕТ».

в) **Диалог** – также целенаправленная беседа, но в ней уже принимают участие не только автор и герой, но и еще один собеседником, и он, как правило, придерживается альтернативной точки зрения. Между героем и вторым собеседником начинается дискуссия, противоречие; журналист направляет нить разговора, обостряя ситуацию, примиряя позиции и т. д. в зависимости от задачи разговора.

г) **Беседа** – разговор 2–3 человек в форме обмена мнениями, в котором все участники – равноценные собеседники, каждый волен высказывать свое мнение, в том числе и журналист, который в рассмотренных выше жанрах может лишь задавать вопросы и направлять разговор в нужное русло.

Итак, определившись с жанром, выясните: какую информацию и в каком виде хотите ее получить.

Информационный аспект разговора – наиважнейший, именно во имя получения информации ведется разговор. Итак:

а) цель разговора; б) вопросы, на которые необходимо получить ответы.

Поведенческий аспект. Кино – это, прежде всего, картинка, видеоряд. Вам важно не только то, что герой говорит, но и то, как он говорит, ведет себя в кадре. Журналист должен продумать, спланировать свои действия в кадре и предусмотреть поведение героя при этом.

Эмоциональный аспект тесно связан с поведенческим. Он определяет, каково эмоциональное состояние героя во время разговора, какие чувства и эмоции вызовут Ваши вопросы, Ваше поведение: Вы доброжелательны или сдержанны, холодны. Здесь работает принцип: «как аукнется, так и откликнется».

Экологический аспект – это обстановка, в которой будет происходить разговор: официальный кабинет, дома на кухне, у костра на природе и т. д. – в зависимости от задачи эпизода и фильма в целом.

Эти четыре аспекта неразрывно связаны, оказывают друг на друга влияние, а в результате в кадре мы видим образ человека: мыслящего, веселого, злого, озабоченного и т. д.

Говоря о жанрах документального кино, мы еще не раз вернемся к вопросам как закадрового текста, так и речи героя в кадре.

Но в какой бы форме речь героя ни была представлена, в любом случае, в основе ее будет лежать интервью! И здесь уместно будет сказать, что интервью можно проводить по четырем методикам:

1. Созидание собеседника, когда всем строем вопросов ведущий помогает человеку вести разговор, подталкивает к ответу, сочувствует ему и не создает затруднительных ситуаций.

2. Отрицание собеседника: агрессивная манера разговора. Ведущий холоден, отстранен, вопросы колючие, персонаж вынужден оправдываться, его ответы ведущего не устраивают, он воспринимает их насмешливо, недоверчиво, стремится загнать собеседника в угол.

3. Созидание себя: спокойное безэмоциональное интервью, задача – получить какую-либо информацию, а не эмоции и стиль поведения на экране. Методика довольно популярна в современной кинематографии.

4. Отрицание себя: самораскрытие (истинное или ложное) журналиста в кадре. Чтобы вытащить информацию из собеседника, о которой

тот предпочитает не говорить, журналист идет ва-банк: приводит пример из собственной жизни или жизни своих близких аналогичный тому, о чем герой не хочет говорить. Ведущий приглашает его на откровенность как будто говоря: «Смелей! Я сам такой или почти такой. Видишь, я говорю об этом вполне спокойно».

И еще одно замечание общего порядка. Наряду с интервью все более популярной в современной кинодокументалистике становится беседа, особенно при съемках методом реального кино, когда автор неотлучно находится возле своего героя, который уже привык к съемкам, почти не замечает аппаратуру, не знает, когда Вы его снимаете, а когда нет. Внутренний цензор от постоянного присутствия камеры уснул, человек становится самим собой.

Замечательные результаты по убедительности, достоверности поведения и эмоций дает разговор героя с кем-то еще из его окружения, а не только с журналистом. Вот пример – шутка.

Представьте: Вы снимаете гоголевскую героиню (методом реального кино, разумеется), которая собирается на бал (вечеринку, дискотеку). Входит ее мамаша, и между ними происходит разговор, в котором звучит реплика:

- Маменька, а мне для какого декольте шею мыть: для большого или малого?

На этом гоголевском примере хорошо видно, чем отличается интервью с журналистом от разговора с близким окружением: естественность, личностность, доверительность, глубина самораскрытия. Вот поэтому современные документалисты стремятся снять «разговор врасплох» героя с кем-то из «своих» либо организуют подобный: договариваясь, чтобы друг или родственник, сослуживец как бы между прочим побеседовал с героем на интересующую автора тему. Поскольку герой не подозревает подобной «подставы», разговор получается вполне реальным, естественным.

Мы рассмотрели элементы, составляющие видеоряд и звукоряд фильма. Это те кирпичики, из которых можно построить уютный дом или величественную высотку. Если кирпичи были качественными, а строитель умным, талантливым, дом простоит долго и будет радовать людей своим совершенством.

Но ни один, даже самый талантливый строитель не будет начинать работу, если четко не представляет, что он хочет построить, каким будет его творение. В его воображении рождается замысел, который затем на-

бросками ляжет на бумагу, и, наконец, чертеж конструкции увенчает его кропотливую работу. Все! Дом готов, осталось его только построить!!

«Фильм готов! Осталось его только снять!» – воскликнул знаменитый режиссер Рене Клер, проделав титаническую работу по его подготовке, по кадру расписав его на бумаге.

Но работа художника, творца – это особая «стройка». Да, все начинается с замысла. Определим жанр будущего фильма. Сделаем наброски будущей конструкции фильма – составим его синопсис как заявку, первоначальный план будущего сценария. Разработаем сценарий, его конструкцию. И, воплощая замысел в жизнь, начинаем создавать те самые кирпичики, из которых будем выстраивать свой фильм. Кирпичики делаем и дом строим одновременно! И никакому другому дому наши кирпичики не подойдут. Однако хватит архитектурных аналогий. Мы делаем документальное кино – слепок времени, эпохи, страны, наших современников. «Per aspera ad astra» – тернистый путь ведет к звездам! Но без труда не вытащишь и рыбку из пруда, не говоря уже о фильме! А он начинается с замысла, со сценария и его разработки. Он начинается с драматургии.

Вопросы для самопроверки



- 1. Из каких элементов состоит звукоряд фильма?*
- 2. В чем специфика комментирующей музыки?*
- 3. В чем движущая сила контрапунктной музыки?*
- 4. Что дает фильму случайная музыка? Шлягер?*
- 5. Что такое лейтмотивная музыка?*
- 6. Специфика использования в фильме шумомузыки.*
- 7. Приведите примеры опознаваемых и неопознаваемых естественных шумов.*
- 8. Приведите примеры асинхронных шумов.*
- 9. В чем драматургия лейтмотивного шума?*
- 10. Как вы понимаете выражение «крупный план звука»?*
- 11. Какова драматургическая роль паузы, молчания?*
- 12. Формы закадрового текста, их специфика.*
- 13. Какие аспекты разговора необходимо учитывать автору, планирующему интервью с героем?*
- 14. Методики проведения интервью, их характерные черты.*

Глава 6. ТИПЫ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЯ

Картину решает драматургия.

М. Ромм

Взаимосвязь сюжета и жанра

Вопросы сюжета, его строения и развития относятся к самым важным в драматургии документального фильма.

В основе всякого документального фильма лежит определенный сюжет. Что же такое сюжет?

Сюжет – это ход повествования, способ развития, развертывания темы, которая лежит в основе фильма, а тема – это предмет изображения. В обобщенном виде таким предметом изображения в фильме, т. е. его темой, может быть событие, характер человека, авторские мысли и чувства. В любом произведении, будь то художественный фильм или документальный, главным будет – вокруг чего оно строится, к чему тяготеет: к событию, характеру или строю мыслей и чувств автора. Один сюжет будет посвящен истории события, тому, как оно разворачивалось; второй расскажет о человеческой судьбе, эволюции характера героя, его истории; в основу третьего будут положены размышления автора, его мысли и чувства, в сюжете будут развиваться именно они. Мы видим, что **тип сюжета будет меняться, прежде всего, в зависимости от темы, от предмета изображения.** Сюжет в современном искусствознании понимают как форму художественной организации произведения, которое выстраивается вокруг четко обрисованного характера, системы событий или авторского размышления, чувствования.

В зависимости от этого будут меняться жанр произведения и тип драматургического решения, способ, каким будет выстраиваться сюжет фильма. Тут действуют общие законы драматургии, как в художественном фильме, так и в документальном, разумеется, с учетом специфики каждого. Рассмотрим те типы драматургии, с помощью которых реализуется развитие темы и складывается сюжет документального фильма.

6.1. Информационно-описательный тип

Хронология повествования. Традиционный подход к материалу.

Это самая распространенная типологическая структура сюжетостроения, с нее начиналось документальное кино. Уже в самом названии заключена специфика данного типа: 1) его информационная насыщенность дает ответ на вопросы кто, что, где, когда, т. е. присутствует точная характеристика времени, места, действия, персонажей; 2) построение материала по логической схеме; последовательная, продуманная расстановка эпизодов по принципу «после этого – вследствие этого»; 3) поиск прочных взаимосвязей между эпизодами; 4) обязательное требование – новизна, объективность, достоверность информации, дающая ответы не только на вопросы кто, что, где, когда, но и на вопросы зачем, почему.

Этот тип драматургии широко востребован в документальном кино, ибо без точной и достоверной информации, какая же это документалистика?

Прежде всего, информационно-описательная драматургия является базой, основой информационно-хроникального кино и реализуется в жанрах репортажа, киножурнала, альманаха, обзорного фильма, кинодневника, видового фильма, фильма-путешествия.



Репортажная съемка в фильме «Горячее дыхание» реж. А. Слесаренко

Авторы образно-документального кино тоже используют этот тип драматургии, взяв за основу сюжетостроения хронологически последовательное развитие темы. Это развитие во времени, когда показываются те изменения, тот рост, которые происходят с объектами изображения в определенных временных границах.

В основе темы может быть как отдельное событие в его развитии, так и цепь событий; как история отдельного характера, судьбы человека, так и нескольких. Это, прежде всего, фильмы исторические, историко-биографические, фильмы-портреты, построенные по информационно-описательному типу.

Хронология – наиболее простая и естественная логика повествования, но можно ориентироваться и на пространственное развитие (разные места действия). Главное – найти последовательность, которая создает ощущение роста, движения. Чаще всего это бывает построение по принципу «вчера – сегодня – завтра», от простого – к сложному, от частного – к общему, от известного – к неизвестному, от проблемы – к решению, от причины – к следствию.

Самое важное в такой драматургии – добиться впечатления неизбежного прихода к определенному финалу.

Хронологическая последовательность – не только самая старинная форма повествования, она и сейчас используется наиболее часто, так как удовлетворяет присущее человеку желание узнать, что будет дальше. При знакомстве с одаренным ребенком всегда любопытно увидеть, каким он вырастет. Зрителю интересно, что произойдет с неопытной, выросшей исключительно в кругу своей семьи девушкой, которая делает первые шаги в своей жизни и т. д.

6.2. Драматургия действия

Действие как характеристика персонажа. Кризисная структура. Незаурядность поступков.

Это самый любимый и зрителем, и самим кинематографом драматургический тип. Здесь действуют сильные личности, есть борьба, есть конфликт, неожиданные повороты судьбы, полные драматизма.

Репетиция до изнеможения.



И. Моисеев с ансамблем «Березка» в фильме «Вечное движение» реж. М. Меркель

Здесь действие выступает как сгусток активности и энергии личности, через действие, событие просматривается характер героя: смелость, великодушие, трудолюбие, корысть, самопожертвование.

В драматургии действия жизнь героя дается на изломе, в неожиданных обстоятельствах. **В основе такой драматургии всегда лежит история конкретной человеческой жизни, полной незаурядных, необычных событий и поступков.** Герой ставится или оказывается в трудном, кризисном положении, или какое-то событие круто меняет его жизнь. Человек утверждает себя в поступке, в котором он раскрывается как личность, обнажаются какие-то важные, определяющие характер черты. **Здесь действие – главная характеристика персонажа.**

Драматургия действия делает главную ставку на событие в жизни человека, именно переломное событие – главная ударная сила сюжета. Это фильмы, которые строятся на основе конфликта: портреты, проблемные, исследования, психологическая драма.

Драматический конфликт, как известно, имеет завязку, нарастание борьбы, перипетии, кульминацию и развязку. Эта схема в ее общем виде может быть приемлемой и при характеристике конфликта, положенного в основу документального фильма (особенно в жанре психологической драмы).

«Эти структурные элементы настолько просты и очевидны, что мы можем видеть их почти во всяком произведении. Однако не во всяком произведении мы будем наблюдать обязательный набор всех элементов сюжета, причем в их строгой последовательности. Нередки и отступления от общих правил – обусловленное замыслом художника перемещение этих элементов или даже “пропуск” некоторых из них», – это замечательное и очень важное для практической работы над сценарием документального фильма наблюдение первым среди отечественных документалистов сделал профессор ВГИКа Ю. Я. Мартыненко еще в 1973 г.*

Драматургия действия остро строит действие и сюжет, часто сразу начиная с кульминации, затем идет развитие действия – новые события, которые приводят к развязке. Интересный пример из фильма двух знаменитых режиссеров «реального кино» Дона Пеннебекера и Ричарда Ликока «Стул». Фильм рассказывает о пяти днях из жизни негра Пола, приговоренного к смертной казни. На момент съемки он, видимо, реабилитирован, но не знает об этом и ожидает приведения приговора в исполнение. Адвокат предпринимает последнюю попытку подать апелляцию и добиться смягчения приговора. Церковь выступает за помилование, негр находится в своей камере, надзиратель проверяет исправ-

* Введение в теорию документального кино. – М.: ВГИК, 1973. – С. 15.

ность электрического стула. Напряжение фильму придает ожидание окончательного решения. Ожидание достигает пика в день принятия решения. Смертная казнь отменена, и Пола переводят в другую тюрьму. **Эта так называемая «кризисная структура» – типичный драматический и литературный прием – отлично срабатывает в драматургии действия.**

Для драматургии действия конфликтная, кризисная жизненная ситуация, конфликтная история героя – обязательна! Повышенный градус сюжетного накала, напряженность действия, взволнованность, а не будничность интонации составляют специфику тех проявлений личности, ее действий, которые отбирает и культивирует поэтика подобного сюжета.

Структура действенного сюжета (при многочисленных отклонениях и вариациях) складывается как единая система действий и противодействий, враждующих или противостоящих друг другу сторон, образуя четкую и ясную конструкцию. В том же «Стуле» человек осужден. Адвокат просит о помиловании – прокурор настаивает на смертной казни; действие одного вызывает противодействие другого – есть две противостоящие друг другу стороны. Противостоять, находиться в конфликте могут человек и природа, человек и человек, конфликтно бывает само течение человеческих чувств и размышлений – это внутренний конфликт. Вспомним классический пример с Гамлетом и его монологом: быть или не быть? Или Раскольникова с его мучительным размышлением: могу или не могу, тварь ли я дрожащая или право имею?

Конфликт мы наблюдаем всюду, где есть развитие, но острый, напряженный конфликт возникает там, где есть противоборство антагонистических, непримиримых сил, где открыто сталкиваются противостоящие характеры или чувства.

В драматургии действия события следуют одно за другим в причинно-временной последовательности. Прочно связанные между собой прямой событийной связью, эти события образуют некую законченную историю. Остросюжетный фильм обладает огромным потенциалом художественного и эмоционального воздействия на зрителя, и было бы большой ошибкой со стороны авторов не замечать этого, пренебрегать им, не искать путей, как решить тему своего фильма через супердейственный сюжет.

6.3. Драматургия сопоставлений

Цепь новелл со своими героями. Драма фактов. Виды сопоставлений.

Уже само название этого типа драматургического решения документального материала может озадачить: а разве в драматургии действия не было сопоставлений, разве не они были движущей силой сюжета? Поэтому сразу обратите внимание на главное отличие этих двух способов развития сюжета.

а) В драматургии действия все эпизоды связывает собой главный герой, в сюжете разворачивается единая цепь событий, связанных между собой причинно-временной либо причинно-следственной связью.

В драматургии сопоставлений фильм состоит из цепи новелл, эпизодов, не связанных между собой единым героем, их связывает, объединяет только общая тема. У каждой новеллы свой герой. В фильме идет сквозное развитие этой темы, которая пронизывает все элементы сюжетного повествования.

б) В фильме с действенным сюжетом все участники событий обычно бывают **прямо связаны с главным героем** и принимают непосредственное участие в его судьбе. Они либо помогают герою достичь своей цели, либо препятствуют ему.

В драматургии сопоставлений у каждого эпизода свой герой, со своей историей, он вводится в фильм только потому, что связан с темой фильма.

Ярким примером может служить фильм «Семь шагов за горизонт». Тема фильма: удивительные возможности человека, которым наука зачастую не может пока найти объяснений. Семь человек, никак не связанных друг с другом, демонстрируют свои возможности: девушка прочитывает текст с завязанными глазами; мужчина ведет машину по сложному маршруту вслепую – «устную» информацию ему передает женщина, едва прикасаясь рукой; под гипнозом человек говорит на языке (английском, японском), который никогда не учил и не слышал и т. д.

В таких фильмах нет нарастания драматических событий, связанных в единую последовательную цепь. Эпизоды можно спокойно, без ущерба для логики повествования поменять местами, в фильме сопоставляются истории разных людей, идет сцепление далеких друг от друга

звеньев сюжета, и это обеспечивает последовательное и непрерывное развитие авторского замысла – показать человеческие возможности. Вспомните программу на телевидении «Минута славы», где, по сути, многие люди также демонстрируют свои феноменальные возможности: трехлетний мальчик со скоростью компьютера умножает, складывает, извлекает корень и т. д. – манипулирует с шестизначными цифрами; мужчина с гибкостью змеи завязывает себя в «узел», складываясь в крохотный ящик и т. д. – везде в центре – развитие авторской мысли в сопоставлении разных событий, ситуаций, персонажей.

Драматургия сопоставлений может приобретать и другие формы. Вот одна из них, ее еще иногда называют «драмой фактов».

Здесь на первый план выходит специфика подбора материала по содержанию: материал подается не в реальной последовательности, а сталкиваются полярные, крайние его точки, промежуточные звенья опускаются.

Линии «вчера – сегодня», «было – стало» даются не в процессе постепенного перехода из одного состояния в другое, **не в развитии, а в готовом виде, в результате.**

По драматургии сопоставлений могут создаваться фильмы в жанре «двойной портрет». Два героя, работающие в одной сфере, но с диаметрально противоположными взглядами: это не борьба людей между собой, а борьба идей. Один американский документалист снял научно-популярный фильм о насекомых с четкой авторской позицией: мир насекомых враждебен человеку, насекомые – враги, несущие болезни, смерть: укусы тарантулов смертельны, гнус в тайге может «загрызть» человека до смерти и т. д.

Советский кинематографист Васильков не согласился с такой односторонней точкой зрения и снял фильм, подобрав другой материал, показав других насекомых: красота бабочек, полезность «божьих коронок», муравьев и пчел и т. д.

По драматургии сопоставлений совместно с американскими документалистами была создана серия фильмов, показанных по телевидению в 2007 г. под общим названием «Борьба за космос».

В центре фильмов – работа научных коллективов в СССР под руководством Сергея Павловича Королева, в США – под началом бывшего фашистского конструктора ракет, немца Вернера фон Брауна. Научное

единоборство двух личностей: Королев – Браун. Они столкнулись в одной точке: строительство и вывод космического корабля с человеком на борту. Браун строил «Аполлон», Королев – «Восток».

Рассказ об этой борьбе «за время» (кто вперед – СССР или США), параллельное сопоставление драматических перипетий этой невидимой борьбы создали мощный эмоциональный эффект, принесший фильмам огромный зрительских успех.

Но сопоставляться могут не только материалы, связанные друг с другом только авторским замыслом, не только крайние, полярные точки материала, когда налицо «драма фактов»; не только судьбы идей, двух альтернативных героев, их разных жизней. В драматургии данного типа может быть и **сопоставление частного бытия и эпохи, показана судьба конкретного человека на фоне событий общественной жизни в данное время, которые происходят в стране и в мире.**

Сейчас судьба индивидуального человека мощно вовлечена в круговорот исторических событий, эпоха стала оставлять более осязаемый след на отдельной личности: бывает очень много самых различных и противоречивых наслоений. Личность не всегда может отразиться в поступке столь прямо, как в зеркале.

Сценарист стремится к гибкому сопоставлению индивидуальной жизни с общественными событиями в ее широком взаимодействии с миром и историей.

Конец XX – начало XXI в. в нашей стране ознаменовались глобальными событиями: развал СССР, война в Чечне, приватизация, ограбившая народ, рождение «дикого» капитализма, расслоение общества, развал экономики, безработица, рост преступности, особенно молодежной... В круговороте этих событий, после небогатой, но стабильной жизни при социализме люди, брошенные государством на произвол судьбы, пытались выжить, кто как мог, искали себя в новой жизни, в новом, незнакомом государстве.

В период перелома частная судьба человека может сливаться с общей жизнью страны либо противостоять ей. Для отражения эпохи, для лучшего понимания поступков и характера героя сценарист вводит **кадры хроники**, работающие на идею фильма, помогающие **сопоставить жизнь реального человека со своим временем**, показать, на фоне каких событий развивалась и развивается жизнь конкретных людей.

Т. е. здесь возможно не только сопоставление жизни одного человека с событиями в стране, но на фоне общественной жизни возможно сопоставление пути конкретного человека с судьбами людей, которые его непосредственно окружают. К примеру, развал СССР привел к ликвидации совхозов и колхозов, люди получили паи, а дальше – живите, кто как может. Одни паи продали, другие пропили, деревня «запилась». А один-два человека организовали фермерское хозяйство и сумели встать на ноги. Вот и получится драматургия двойного сопоставления: эпоха – люди, потерявшиеся в ней – победители, которые сумели аккумулировать в себе энергию нового времени.

В таком фильме будет много деталей, случайных персонажей, эпизодических героев, которые появились и исчезли. Могут быть сны, воспоминания, фантазии, размышления, лирические отступления – все их будет объединять сквозная тема, общая драматургия.

6.4. Драматургия статических конфликтов

Контраст как принцип. Монтаж аттракционов С. Эйзенштейна.

На первый взгляд, она похожа на драматургию сопоставлений, как бы примыкает к ней, но это чисто внешнее сходство. **Драматургия статических конфликтов – это драматургия контрастов, построение сценария по принципу контраста во всем – в содержании, методе съемок, озвучивании, монтаже.**

Кино вообще не любит усыпляющего однообразия, избегает его, старается в ткань фильма максимально вносить разнообразие: один эпизод снят в павильоне, другой – на натуре; в одном – действует толпа, рядом – эпизод, где герой в одиночестве; в одном действие происходит днем, в соседнем – ночью; один эпизод озвучен естественными шумами, в фонограмме соседнего – музыка; молчание, тишина приходит на смену грохоту.

Рядом ставятся эпизоды **контрастные, они находятся не в активном действенном конфликте друг с другом, а в «пассивном», статичном.** Принцип разнообразия – родовой признак данного вида драматургии, его творческое кредо.

Услугами драматургии статических конфликтов охотно пользуются все без исключения виды драматургий, но, пожалуй, наиболее часто принцип разнообразия бывает востребован в информационно-описательной драматургии. В ее арсенале нет таких острых средств, как у драматургии действия (конфликты, жизнь героя на изломе), драматургии сопоставлений (неординарные сюжеты, острые столкновения). Спокойное повествование в хронологической последовательности, без пропусков промежуточных звеньев (как это делается в «драме фактов») – тут принцип разнообразия необходим как воздух, он как бы обостряет материал, придает ему эмоциональную окраску.

Выстраивая сценарий фильма по драматургии статических конфликтов, необходимо особенно тщательно подходить к его структуре, конструкции: сначала нужно точно рассчитать цель и смысл фильма, его воздействие на зрителя (т. е. его художественную идею), потом, исходя из этого, решить, что показывать зрителю и какие выбирать средства, приводя их в определенную систему воздействия – смысловую, эмоциональную, психологическую.

Тут просто сама просится в фильм эйзенштейновская структура «монтажа аттракционов», суть которой можно условно свести к двум положениям:

1) полная свобода оперировать с сюжетом, его эпизодами, исходя из идейного замысла;

2) **внутри эпизода сочетать любые выразительные средства, работающие на воплощение идеи, раскрытие темы** данного эпизода как части фильма.

В драматургии статических конфликтов лучше всего делать фильмы-размышления, документальные эссе, где авторская мысль, свободная и независимая, «гуляет по материалу», может приобретать любые формы, пользоваться любыми выразительными средствами. Здесь также могут быть сны, воспоминания, рисунки, фотографии, компьютерная графика, мультипликации, фрагменты фильмов – но все должно быть скомпоновано по принципу разнообразия. В этой стилистике создал дипломный фильм «Мечта» выпускник кафедры фотовидеотворчества КемГУКИ Алексей Константинов; его сценарий можно найти в данной работе.

6.5. Драматургия жизненного потока

«Жизнь врасплох» в «Манифесте» Д. Вертова. Практика отечественного и зарубежного кино. Принципы метода.

Мы уже говорили о том, что современное искусство одержимо манерой документализма.

«Мне хочется, чтобы люди на экране жили с простотой, точностью и естественностью, с какой живет человек, не знающий, что его снимают, как живут на экране природа, ветер, вода, животные, лес», - эти слова принадлежат Михаилу Ромму. Но под ними могли бы подписаться большинство кинематографистов, потому что **стремление снять с себя грим чрезмерной условности, вернуть экранному произведению правдивость жизненного документа стало одной из самых характерных черт всего мирового киноискусства. Этим устремлениям максимально отвечает сюжетная форма документального, почти протокольного изображения на экране процессов реальной жизни – драматургия жизненного потока.**

Каменный век кинодраматургии кончился, – она обладает сегодня оружием мощным, тонким, мудрым, сложным и всеобъемлющим, – писал драматург Е. Габрилович. У нас все больше появляется сценариев, где отсутствуют даже отдаленные признаки кинематографической структуры, сюжета».

На экране – течение жизни, где нет сложной сюжетной сетки, фабульно связывающей одну сцену фильма с другой, где все как бы оторвано друг от друга, разъединено, где герой шествует по экранному времени и пространству, соприкасаясь, то с одним, то с другим событием.

Основоположником драматургии кино, в основе которого – жизненный поток, стал наш замечательный документалист Дзига Вертов. Направление это получило название **«реальное кино»** или **«киноправда»**. Вертов с 1922 г. стал **снимать «жизнь врасплох»**, жизнь как она есть, не вмешиваясь в нее, провозгласив этот принцип позднее в своем «Манифесте», реализовав его в выпусках журнала «Кино-глаз».

Принципы вертовского «Манифеста» подхватили документалисты по всему миру; многочисленные последователи разрабатывали стилистику «прямого кино», двигали ее дальше.

а) группа «Свободное кино», Англия.

В Англии группа «Свободное кино» во главе с Линдсеем Андерсоном (в нее входили также Карел Рейс, Тони Ричардсон, Лоренца Мазетти и др.) главной задачей «прямого кино» считали **изображение жизни простых людей в разных ее проявлениях**: на улицах, рынках, в работе, на танцах в парках. Именно опозитизированное, согретое любовью и уважением изображение человека из народа, человека труда стало программным для эстетических взглядов молодых талантливых кинематографистов. Свой опыт они обобщили в «Манифесте»:

1. Вера в свободу, важность индивидуализма и значение повседневного!

2. Работая методом «жизнь врасплох», мы снимаем обыденность. Однако, повседневному и обыденному нужна перспектива, чтобы сохранить свое значение. Есть граница, за пределами которой повторение превращается в скучное однообразие.* В этом – серьезная опасность метода, и о ней нужно помнить автору.

б) Нью-Йоркская школа, США.

В Нью-Йоркскую школу реального кино в США вошли Л. Рогозин, Ричард Ликок, Роберт Дрю. Эти талантливые документалисты продолжили разработку концепции съемок в драматургии жизненного потока.

1. Съемка жизни врасплох – съемка в реальной среде.

2. Съемки без предварительного сценария или его плана. Поиск свободной формы. «Мы начали работу с чувством полной свободы, и потому легко нашли форму своего фильма: это неконтролируемое кино. Все, что происходит, не имеет ограничений, – снимать все главное!».**

3. Подлинный фильм – это то, что происходит на месте действия и во время действия. Отступление от этого правила может привести к большим разочарованиям, как это случилось в практике Р. Ликока.

* Правда кино и киноправда. – М., 1967. – С. 25.

** Там же. – С. 53–54.

Всю жизнь он мечтал снять похороны ребенка, считая, что здесь можно запечатлеть истинные чувства и эмоции людей, охваченных горем. Во время работы в Южной Америке возможность таких съемок ему представилась. То, что он увидел, его ужаснуло: неразбериха на кладбище, все смеялись, дети играли в салочки, из гроба вытаскивали гвозди – чего добру зря пропадать, в земле гнить! Потрясенный Ликок не стал снимать, слишком безнравственным, невозможным показалось ему увиденное. Позднее он проклинал себя: тогда, на кладбище, он увидел реальную жизнь, какой она была, а не собственное представление о ней.

Идти нужно от жизни, ее событий, какими бы удивительными или нереальными они Вам ни показались!

4. Важен выбор события для съемок и метод его воплощения, мало что-то показать, надо это выразить, создать образ, передать ощущение присутствия на месте действия.

5. Уважение к людям, которых снимаешь, даже если это обитатели трущоб. Моральная позиция автора сказывается на отношении людей к нему и съемкам.

6. Съемка естественных диалогов, монологов: разговор, а не интервью с журналистом.

7. Съемка шумов. Необходимо не только видеть, но и слышать то, что происходит.

8. Дать возможность человеку оставаться самим собой, выявить особенности характера, выразить их на экране. Лицо – символ характера. Оно выражает не только индивидуальность, но и черты той социальной группы, к которой человек принадлежит.

9. В фильмах «прямого кино» логическую основу сюжета составляют не комментарий, не литературный скелет, а само изображение и звук. Если фильм идет 30 минут, а комментарий – 2, то фильм хорош, а если 15 – фильм никуда не годится.

10. Абсолютное отрицание традиционных форм документалистики. Р. Дрю писал: «Большинство документальных фильмов – фальшивка. Я репортер, и я не верю им. Я вижу тех, кто их ставил, вижу людей, ожидающих указаний. Эти фильмы не настоящие, они безнадежно фальшивы. Всем им свойственно что-то кукольное за не-

сколькими великими исключениями, многие из них принадлежат Рикки (Ликоку) или Бобу Флаэрти».*

в) «Группа 30», Франция

В нее вошли молодые документалисты: Марсель Ишак, Жак-Ив Кусто, Бертран Блие, Аньес Варда, Жан Руш, Марко Рюсполи, Франсуа Рейшенбах и др. Кинокритик и искусствовед Марсель Мартен изложил основные принципы метода киноправды в их понимании.

1. Свободная драматургия фильма. Не ставить своей задачей «рассказать историю». Снимать поток жизни с ее слабыми и сильными сторонами.

2. Искренний правдивый документ не может исходить из заранее составленного сценария. И наоборот: задуманная канва сценария должна быть гибкой, чтобы жизнь могла изменить ее или даже войти в конфликт с предполагаемым сценарием. Идти только от жизни, ее течения.

3. Отказ от студии, от павильонных съемок. Только на натуре, в реальной среде персонажей.

4. **Главнейшее:** честность авторов определяет честность документа. «Наше ремесло требует уважения к себе, к людям – и справедливости».** Любовь к людям, к кино должна быть искренней. Цель киноправды – достичь объективности через активное и открытое исследование правды, т. е. своим уважением к человеку, любовью к нему заставить людей сбросить маску, обнажить правду.

Любовь, уважение, искренность, а не их имитация, подделка.

5. Не вводить актеров, подсадных уток. Люди играют сами себя.

6. Активное присутствие камеры. Не скрывать камеру от снимаемого объекта и даже от зрителя. Не бояться их контакта.

7. Импровизированные съемки. Оставлять большое место импровизации, возникновению неожиданного.

В случае необходимости – воссоздать событие, которое не могли зафиксировать непосредственно (т. е. они допускают реконструкцию факта!!!).

* Правда кино и киноправда. – М., 1967. – С. 59.

** Правда кино и киноправда. – М., 1967. – С. 59.

8. Идеальна работа, если за бытовыми сценками виден характер и чувствуется социальный аспект. Если этого нет, метод «интимного кино» подвергается беспощадной критике.

9. Опасность метода киноправды – в мелочности, сведении всего повествования до мелкого личного быта, когда за деревьями леса не видать, т. е. характера человека, идеи фильма.

10. При отсутствии сценария должен быть четкий замысел, концепция фильма. Необходимо продумать до конца, какова будет идея фильма.

Режиссер Марио Рюсполи к изложенному выше кредо киноправды добавляет еще три, на его взгляд, важных момента, которые отличают прямое кино или киноправду от документальной кинопродукции в целом.

1. Способ проведения наблюдений. **Стремление схватить сущность в самих снимаемых явлениях жизни, общества, человека, не переделывая их, а такими, какими они предстают перед камерой.**

2. Синхрон на месте съемок. Язык дается как для выражения чувств, мыслей, так и для их маскировки. Чаще маскируются, когда нужно отвечать на поставленные вопросы – от человека ждут определенного ответа, и он начинает подыгрывать.

Нужно стремиться заменить прямое интервью выжидательным наблюдением без вопросов – не готовить вопросники. Пусть герои говорят, что хотят. Это – поиски подлинной безыскусственной речи. Это – правда!

Дополним Рюсполи. **Если нужно дать направление разговору – прибегнуть к помощи человека из той же среды, из близкого окружения снимаемого персонажа, хорошо его знающего, он может предложить как бы, между прочим, тему разговора. Это будет ценная и результативная помощь.**

Но вернемся к М. Рюсполи.

3. Новый стиль работы. Его суть в том, что все, кто будет причастен к съемкам фильма, должны работать, как один человек, думать одновременно об одном и том же.

Гореть одним огнем, одним вдохновением – быть командой единомышленников.*

В стилистике драматургии жизненного потока работали и работают документалисты многих стран (итальянцы со времен неореализма). Отечественные документалисты после 30-х гг. надолго забыли о киноправде и вспомнили о реальном кино только в эпоху перестройки. Возрождению его на российском экране во многом способствовал, прежде всего, кинорежиссер-документалист Виталий Манский: он в течение полутора лет вел на ТВ цикл передач «Документальный экран – прямое кино», создал циклы документальных фильмов «Откройте, милиция!», «ТАТУ в Поднебесной». В «прямом кино» сделали многие свои фильмы Александр Зиненко, Светлана Быченко и др.

Программой сценаристов, исповедующих стилистику разгримированного кино, можно считать слова Густава Флобера, который в свое время писал: «Прежде думали, что сахар можно добывать только из сахарного тростника. Теперь его извлекают, чуть ли не из любого вещества. То же касается и поэзии. Будем извлекать ее из чего угодно, так как она везде и повсюду».**

Действительно, авторы «прямого кино» стремятся отыскать образную выразительность в самом, казалось бы, невыигрышном, повседневном, бытовом и малопривлекательном жизненном материале, зачастую снимая простых людей, жизнь которых небогата на выразительные события, в кадре киноправдивистов – обыденность.

К специфике драматургии жизненного потока, кроме этого, можно отнести следующее:

1. Авторы киноправды **концентрируют свое внимание на самых интимных сторонах жизни личности, тщательно, подробно фиксируя оболочку ее повседневного существования.** Отражается внешняя, видимая сторона жизни, ее первичный слой, непосредственно окружающий героя; **воспроизводится сфера его контактов, связей, столкновений.**

* Правда кино и киноправда. – М., 1967. – С. 133–135.

** Правда кино и киноправда. – М., 1967. – С. 133–135.

С документальной точностью на экране передаются реальные проявления человеческой натуры – никакой театральной нарочитости, наигрыша.

2. В фильмах прямого «кино всегда» много подробностей, деталей, частных в характеристике быта, среды, состояния героев, которые сами по себе уже несут образную нагрузку – нагрузка на детали!

3. Отсутствие предварительного сценария, определенного плана, структуры. Авторы «киноправды» исследуют жизнь, не связанные ни событием или жестким сюжетом, ни списком действующих лиц.

4. Непосредственное отслеживание развития сюжета в реальном времени, поэтому объем съемок огромен: в 40–50 раз больше, чем будет взято в фильм, т. е. соотношение отснятого материала к полезному 40–50:1.

5. Отсутствие подсказок, режиссуры, переговоров между съемочной группой и героем во время съемок.

6. Минимальный комментарий или его полное отсутствие.

7. **Создание и структурирование фильма непосредственно на монтажном столе.** Это тем более сложно, что необходимо найти связь разрозненных эпизодов, их внутреннюю логику.

Такой подход к документальному материалу стал новым словом в кинематографе, во всем документальном кино мире его восприняли с восторгом на фоне прежних предсказуемых, традиционных фильмов.

И сегодня документальные ленты, снятые в стиле киноправды в 60-е, 70-е, 80-е гг., с удовольствием смотрят зрители во всем мире. Отечественный документальный экран не может похвалиться богатым архивом «киноправды», но интерес к ней возрастает.

Мы столь подробно останавливаемся на драматургии жизненного потока по двум важным, на наш взгляд, причинам:

1. Прежде всего, потому, что это – возвращение к строгой документалистике после долгих лет преимущественных съемок в документалистике методами игрового кино – постановочным методом и методом реконструкции факта, когда люди играли в документальное кино.

2. Во всех странах (и наша – не исключение) к реальному кино в первую очередь тянутся молодые документалисты, с одной стороны, в силу свойственной молодежи жажды правды, честного отражения жизненных ситуаций. Один студент сказал: «Это неуправляемое ки-

но. Оно более гуманно. Оно проникает прямо в суть вещей, сохраняя реализм и прямоту».

Но есть и другая вполне объективная причина популярности киноправды – гораздо меньший объем работы: не надо проводить исследование, писать сценарий, составлять дикторский текст, делать предварительное планирование. Можно сразу приступать к съемкам. Если что не так – в монтажной можно выправить, выкинуть и лепить дальше из того, что есть.

Отсутствие концепции, подхода – огромная опасность этого метода, о чем и предупреждали его первопроходцы. Основное противоречие драматургии жизненного потока, метода киноправды – вопрос, когда включать камеру, если не известно, что произойдет в следующую минуту, когда нет явных драматических ситуаций?

В отечественных исследованиях современного документального кино автору не встречалось разработок по методике киноправды, рекомендации же американского кинорежиссера Алана Розенталя заслуживают того, чтобы к нему прислушаться и взять на вооружение. Он советует:

«Что делать, если вы снимаете жизнь простых людей, где нет явных драматических коллизий? Старайтесь руководствоваться тремя правилами. Во-первых, выбирайте сцены, раскрывающие в действии или разговоре личность, характер и мировоззрение героев. Естественный вывод: нужно чувствовать происходящее, внимательно слушать и смотреть.

Во-вторых, сцена должна чем-то завершаться: спором, взрывом эмоций, отрицанием, встречей. Даже если сцена не развивается, найдите в ней что-либо значительное: настроение или чувство.

В-третьих, со временем, просматривая рабочий материал, постарайтесь найти в нем закономерность и определить лучшее время съемок: за ужином, когда накопившееся за день раздражение членов семьи начинает выходить наружу; поздно вечером, когда дети спят, а муж с женой остаются наедине со своим разваливающимся браком.

Ключ к удачной съемке – предчувствие. Режиссер должен развивать нюх, чтобы угадывать ход развития событий и быть к этому готовым».*

* Розенталь А. Создание кино и видеоматериалов от А до Я. – М., 2003. – С. 260.

Рекомендации американского киномастера адресованы, как видите, режиссеру; в отечественной кинопрактике все вышесказанное – прерогатива автора, ответственного за сценарную разработку, отбор материала для съемок.

Розенталь предупреждает: прежде, чем начать работать в технике киноправды, надо знать основные аргументы противников этого направления документалистики.

1. Упрощенность и безыдейность, скольжение по поверхности темы.

2. Выбор персонажей – основа фильма. Суть претензий в том, что для создания фильма в стиле киноправды не требуется особого таланта. Все, что нужно – правильно выбрать героя или тему – и фильм в кармане.

3. Портреты поверхностны. Критики считают, что «настоящего человека» раскрыть не может ни один метод, что при любой технике съемки герой одинаково настороженно относится к камере.

Вопросы для самопроверки



1. *Что такое сюжет?*
2. *В каких жанрах востребована информационно-описательная драматургия и почему?*
3. *Как композиционно выстраивается сюжет фильма в драматургии действия?*
4. *Что такое «кризисная структура»?*
5. *Назовите специфические черты драматургии сопоставлений.*
6. *В каких формах мы можем встретить драматургию сопоставлений в документальных фильмах?*
7. *Что такое «пассивный конфликт» в драматургии статических конфликтов?*
8. *В чем специфика «прямого кино»?*
9. *Назовите самые уязвимые места драматургии жизненного потока.*

Раздел III

СЦЕНАРИЙ – ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ФИЛЬМА

Глава 7. Становление и развитие сценария фильма

Глава 8. Литературный сценарий фильма, его элементы

Глава 7. СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СЦЕНАРИЯ ФИЛЬМА

*Ad augusta per angusta –
К высоким целям через
большие трудности.
Латинская мудрость*

7.1. На пути к сценарию фильма



Стать кинолюбителем, почувствовать себя оператором можно через час после того, как ты взял в руки видеокамеру – техника сейчас настолько умна и современна, что сама поможет новичку отснять какую-нибудь простенькую сценку, незамысловатый сюжет, определенный набор кадров. Но вот чтобы сделать интересную качественную документальную картину, нужны предметные знания, трудные поиски, напряжение души, ума, интеллекта. Нужна огромная работа мысли.

Основоположник отечественного документального кино Дзига Вертов напутствовал своих последователей: «Видеть и слышать жизнь, подмечать ее изгибы и переломы, улавливать хруст старых костей быта под прессом революции... Фиксировать и организовывать отдельные характерные жизненные явления в целое, в экстракт, в вывод... – это задача колоссального значения».*

Видеть и слышать жизнь... В документальной ленте приходится спрессовывать огромное количество фактов, жизненных связей и чувств. Из многих дней и часов реального времени на экране останутся считанные минуты. И чтобы не нарушить правду жизни, не разрушить подлинные живые связи, **нужно уметь сконцентрировать их**, убрав случайное и умело соединив оставшиеся куски в единое целое, в то, что мы зовем фильмом.

Концентрация материала фильма происходит в его сценарии.

Прежде, чем рассматривать вопрос о сценарной работе в документальном фильме, давайте посмотрим, какой путь в кинематографе проде-

* Д. Вертов в воспоминаниях современников. – М., 1976. – С. 3.

лал сценарий, какие этапы развития он прошел – тогда яснее будут видны и просчеты, которые, как атавизм, как рудименты, проявляются в современных сценариях, когда авторы в разработке нового материала наступают на старые грабли.

Итак, сценарий.

Под сценарием принято понимать литературное произведение, предназначенное для съемок по нему фильма. Или другими словами – это форма отношения между написанным словом и его экранным эквивалентом.

Сегодня сочетания слов «литературное произведение» и «предназначенное для съемки» воспринимаются как нечто естественное, само собой разумеющееся. Но так было далеко не всегда. Еще долго после появления кинематографа его кинодраматургию нельзя было признать ни разновидностью литературы, ни даже просто самостоятельной областью кинематографической работы.

Первым создателем фильма был оператор. Кино родилось как зрелище. Оператор снимал движущийся поезд, игроков за карточным столом, толпу на улице и т. д. и т. п. Картинки реальной жизни, первые кадры документального кино – это было чудо. О большем и не помышляли.

Потом был сделан новый шаг – к игровому кинематографу. В кино пришел актер, а вместе с ним и режиссер. Вот тогда и появилась потребность в сценарии. Поначалу от автора требовалось только изложение сюжета. В качестве сценаристов на первых порах выступали, как правило, сами актеры и режиссеры, сплошь и рядом не обладавшие литературным талантом, но уже слегка знакомые с изобразительными возможностями нового искусства.

Потакая вкусам невзыскательной публики, авторы экранизировали поначалу романсы, народные песни, анекдоты, фарсы, лубочные картинки. Зритель с восторгом и интересом воспринимал и люмьеровское «Прибытие поезда на вокзал», и эдисоновского «Чихающего джентльмена», и такие безымянные творения, как «Ванька-ключник», «Ухарь-купец», «Молчи, грусть, молчи!».

Шутка журнала «Вестник кинематографии», 1917 г., № 1:

«Кто пишет для экрана:

1. Бродячие инородцы.
2. Последователи нетерпимых к новшествам религиозных сект.

3. Абсолютно безграмотные.
4. Дети до 10-летнего возраста.
5. Писатели с почетными именами (за очень немногим исключением)».*

Рассмотрим этапы и формы развития сценария на пути от лубочных картинок до полновесного литературного произведения.

7.2. Железный сценарий

Специфические особенности «номерного» сценария. Темачи. Отношения мастеров-кинорежиссеров и писателей.



Первоначальный сценарий представлял собой последовательную запись кусков, сцен, подлежащих съемке. Вот дословная запись одного из немногих дошедших до нас сценариев начала XX в. – фильма «Ухарь-купец»:

«1. Приезд купца. 2. Хоровод. Пляска. В центре – Агаша. 3. Купец угощает парней и девок. 4. Крупно: дарит Агаше бусы. 5. Крупно: купец и Агаша. Ночь. Лунный мираж. Первый поцелуй. 6. Утро. Агаша идет домой. Побои отца. Упреки матери. 7. Отъезд купца на тройке. 8. Агаша угощает парней и девок и пьет сама. Пляска». ** Все.

Мы видим, что это всего лишь эмбрион сценария, он написан в манере деловой записки, где дается перечень подлежащих съемке кадров, иногда с указанием планов и с конспективным изложением их содержания. Такой сценарий существовал как «внутренний документ», нужный только оператору, он давал только канву, ориентировочную грубую наметку действия.

В историю такой сценарий вошел под названием «номерной», его называли еще «железным», потому что, пронумеровав сцены, автор в конце накладывал резолюцию: «Снимать как написано!» – никаких изменений, никаких импровизаций, короче – «железно!» Слова эти приписывают американскому режиссеру Т. Инсу, который впоследствии стал королем вестерна и был первым, кто ввел в практику режиссерский сценарий.

* Крючечников Н. Сценарии и сценаристы дореволюционного кино. – М., 1971. – С. 38.

** Вопросы драматургии кино. – М., 1976. – С. 3.

Итак, режиссер и автор Т. Инс обожал железный сценарий, а наш режиссер и автор С. Эйзенштейн номерной сценарий подвергал жесточайшей насмешке: «Номерной сценарий вносит в кинематографию столько же оживления, как номера на пятках утопленников в обстановку морга».*

Вот еще один сценарный опус в подтверждение этих слов – душе-раздирающая драма «Черное дело».

«Часть 1.1. Вид деревни. Лес на пригорке.

Из-за леса выходит солнце.

2. Насест. Петух кричит: «Ку-ка-ре-ку».

3. Рожок в руках пастуха.

3а. Прошка дудит в рожок.

3б. Деревенская улица. Идет стадо. За стадом Прошка. Щелкает бичом. Стадо движется на аппарат. Пыль закрывает экран.

Надпись: В деревне Дубровка начинался трудовой день.

...9. Кровать. На кровати Арина, Лешка.

Арина просыпается, слушает. Бежит к окну. Смотрит.

9а. Телега с пьяным подъезжает к дому Рябухина.

9б. Арина бежит к кровати, расталкивает и будит Лешку.

Надпись: Муж приехал.

10. Лешка быстро соскакивает с кровати».**

Так же лаконично, сухо, нигде не оживляя героев хотя бы краткой характеристикой, не раскрывая мотивов поведения людей, их внутреннего состояния, изложен весь этот сценарий.

Подобное «рахитичное расписание кадров» (опять же Эйзенштейн!) определенная часть сценаристов пыталась узаконить, канонизировать, мотивируя тем, что **в железном сценарии есть точность, и он создает визуальный монтажный образ будущего фильма, поскольку описывает его кадр за кадром с величайшей подробностью и в строгой последовательности.** По сути дела, как замечал Пудовкин, он копировал монтажные листы режиссера. Да, в железном сценарии была точность визуальности, но полностью отсутствовала образность. Эта форма оправдывала отсутствие у автора непосредственных впечатлений от

* Эйзенштейн С. М. О сценарии // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 297.

** Туркин В. К. Сюжет и композиция сценария. – М., 1934. – С. 10–11.

жизни. Поскольку от автора требовалось только изложение сюжета как такового, такие предельно краткие сочинения назывались темами, а сами авторы – темачами. По свидетельству крупного сценариста 20-х гг. XX в., основоположника теории кинодраматургии В. Туркина, словечко это – темачи – бытовало вплоть до 30-х гг. прошлого столетия.

Позднее наряду с краткими набросками тем стали появляться более подробные **планы фильмов**, расписывающие их по сценам, которые получили название сценариусов, или **сценариев**.

Само слово взято из итальянского языка: scenario – описание, последовательность сценического действия.

Один из первых историков отечественного кино Б. Лихачев разыскал в архиве сценариус первого русского фильма. Это сценарий В. М. Гончарова «Стенька Разин» или «Понизовая вольница». Кто же он, самый первый автор, сценарный первопроходец?

В. М. Гончаров поначалу был железнодорожным чиновником, служил помощником начальника глухого полустанка. Увлеченный кино, он бросает службу и едет в Париж, где в киноателье Патэ изучает режиссуру и операторское мастерство.



Кадр из фильма «Стенька Разин» или «Понизовая вольница»

Вернувшись в Россию, он в 1908 г. предлагает свои услуги владельцу кинофирмы А. Дранкову. Так родился «Стенька Разин». Вот отрывки этого сценария.

«Картина 1. Две большие и несколько малых лодок плывут по реке. В большой лодке на первом плане Степан Разин, три есаула, персидская княжна и разбойники. На остальных лодках плывут все разбойники.

Картина 4. Надпись: ревность заговорила.

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

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

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

Действие происходит при лунном освещении».*

Перед нами – примитивная, ремесленная по драматургии и режиссуре пантомима на сюжет популярной песни о С. Разине «Из-за острова на стрежень».

Здесь чуть подробнее описание действия, обстановки, т. е. налицо элементы развернутой ремарки.

Написав сценариус, Гончаров обратился в общество драматических писателей и композиторов с требованием охранять его права на это «произведение». Это была первая попытка объявить сценарий продуктом литературного творчества. Она выглядела нелепой дерзостью и потерпела полное и безоговорочное фиаско.

От литературы это «произведение» было бесконечно далеко, написано небрежно, без элементов образности, стилистически безграмотно – за подобное «сочинение» любой гимназист, изучающий словесность, получил бы двойку!

Работы темачей и пробные сценариусы вызывали только насмешку, сценаристов не признавала ни одна писательская организация. И поделом! Пожалуй, ни в одной литературной области ремесленничество и откровенная халтура не находили столь широкого распространения.

Вообще, к сценарию как таковому уже в те времена отношение было неоднозначным и у самих «киношников». Многие авторы считали, что писать что-то вовсе не обязательно, держали сценарий в своей памяти (знакомая ситуация?).

Широко бытовало мнение, что кино может спокойно обходиться без литературы. Режиссер и оператор – вот творцы фильма! Отрицать литературу в кино считалось признаком хорошего тона. «Писать сценарий – все равно, что звать акушерку в брачную ночь!» – эта саркастическая шутка принадлежит великолепному писателю Исааку Бабелю. И представьте, он сказал это в то время, когда писал своего знаменитого «Беню Крика» (помните его «Одесские рассказы»?), по которому был снят фильм.

* Крючечников Н. Сценарии и сценаристы дореволюционного кино. – М., 1971. – С. 9–10.

Так начиналось «сценарное строительство», объединение литературы и кино давалось нелегко, сценарное мастерство рождалось в муках и насмешках.

К этому времени, по остроумному замечанию И. Вайсфельда, кинодраматургия «уже существовала, но все еще оставалась непризнанной, она как будто допускалась к званому обеду, но часто ее оставляли в дверях».*

Она была еще Золушкой – замарашкой. И если кинодраматургию часто и оставляли в дверях, то она того и заслуживала, вызывая самые серьезные нарекания и насмешки.

20-е гг. XX в. проходили под знаком становления кинодраматургии как нового вида литературы, который утверждался в борьбе двух крайних точек.

Информация к размышлению или руководство к действию.

Выдержки из учебного пособия по составлению сценариев, сочиненного итальянским «профессором кинематографии» Гальтьеро Фабри, 1913 г.:

В драматических сюжетах не давай никогда более одного убийства – пусть в конце порок будет наказан, а добродетель торжествует (истоки «хеппи энда!»).

Пусть твой сценарий по синтезу не будет вмещать в себя тысячу второстепенных фактов. Слишком длинные сцены действуют, как заклинатель змей: они очаровывают, но усыпляют.

Не делай диалогов – актер их сам сделает – будь уверен. Довольствуйся только самыми краткими указаниями.

Иди прямо к цели, поставляя свой сценарий. Делай, как полководец, – укрепи здесь, наблюдай там, отнесись внимательно и осторожно и **не забывай советоваться со своим адъютантом, имя которому – здравый смысл.****

* И. Вайсфельд: Мастерство кинодраматурга. – М., 1961. – С. 178.

** Крючечников Н. Сценарии и сценаристы дореволюционного кино. – М., 1971. – С. 16.

«Кинематографу суждено будет расширить наше представление о действии до новых, непревзойденных пределов... Нет пределов для авторской воли, творящей действие, обогатилось воображение – и вот нарождаются какие-то новые кинемо-драматурги, еще неведомые таланты и гении...

Чудесный кинемо! Если высшая и святая цель искусства – создавать общение между людьми и их одинокими душами, то какую огромную, невообразимую, социально-психологическую задачу суждено осуществить этому художественному апашу современности! Что рядом с ним вдохновение, телеграф и телефон, сама печать. Портативный, укладывающийся в коробочку – он по всему миру рассылается по почте, как обыкновенная газета», – пророчески писал Л. Андреев.*

Нарождающийся новый вид литературы – сценарий фильма – утверждался в борьбе двух крайних точек.

Один край – номерной, железный сценарий. Однако известно, что чаще всего одна крайность порождает другую (на смену «макси» пришло «мини»!). Естественной реакцией на «железный сценарий» было появление его антипода, сценария, получившего название «эмоционального».

7.3. Эмоциональный сценарий

Сценарий как повод к творчеству. Поддержка режиссеров. Противоборство сценарных форм. Роль надписи. Зарождение ремарки.



Творческий маятник качнулся в противоположную сторону. Мощное ускорение и поддержку новому отношению к сценарию фильма оказывали С. Эйзенштейн и В. Пудовкин.

Режиссеры убедительно критикуют взгляд на сценарий как на сухой технический перечень будущих кадров фильма, описание того, что предстоит увидеть.

Номерной сценарий сковывал режиссуру. Новаторы искали новых путей. Они выдвигают требование **эмоционального** сценария, который был

* Андреев Л. Письма о театре // Андреев Л. Полное собрание сочинений. – СПб., 1913. – Т. 8. – С. 316.

бы не **основой визуального решения фильма**, как железный сценарий, а был бы только **поводом к творчеству**. Задача сценариста заключалась в том, чтобы создать эмоциональный образ будущего фильма, остальное было за режиссером. Он реализует этот образ в кинематографии средствами кино.

С. Эйзенштейн первым связал свое имя с эмоциональным сценарием, для него **сценарий вместо шпаргалки, которую должен скопировать режиссер, стал средством эмоциональной «подзарядки» и эмоционального «заражения» режиссера – единственного автора фильма**. В 1921 г. в статье «О форме сценария» он страстно отстаивает новую сценарную форму, буквально слагает ей гимн: «Сценарий – это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождении зрительных образов.

Сценарий – это колодка, удерживающая форму ботинка на время, пока в него не вступит живая нога.

Сценарий – это бутылка, купленная только для того, чтобы взорваться пробке и пеной хлынуть темпераменту вина в жадные глотки воспринимающих.

Сценарий – это шифр. Шифр, передаваемый одним темпераментом другому».*

Остановимся, передохнем, осмыслим этот поток афоризмов. И, осмысливая, познакомимся с образцом «эмоционального» сценария, написанного совершенно в манере «стенограммы эмоционального порыва».

«Глава 1. “Люди и небо”

1914 год ...

Июль...

Засуха...

Спаленные зноем поля ...

Деревья... Смертельная тревога...

– **Неурожай... Голод... Смерть...**

Поля... поля... поля...

Иссохшие ...

Поникшие ...

...

Крестьянский ход с чудотворными иконами...

* Эйзенштейн С. М. О форме сценария // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 297.

Молебн...
Тревожные, понурые люди молят небо о ниспослании дождя...
– **Урожая... Хлеба... Жизни...**
...
И вдруг...
Кто-то
Что-то
– Увидел...
Обернулся... крикнул...
– На горизонте, клубясь и темнея,
Облачко,
Облако
– Туча
ТУЧА
– Черная, сочная,
Полная влаги.
– **Дождь. Хлеб. Жизнь.**
Кинулись к «чудотворной»... мужики, бабы...
Старики, старухи, дети...
Целуя,
Плача:
...Заступница
Матушка...
– **Дождь. Хлеб. Жизнь! Жизнь!!!**
Надвинулась ...
Черная...
Грозовая...
Закрыло солнце...
Тихо...
Благоговейно ждут люди милости неба.
Трах!
– Прорезала небо огненная змея...
Вздروгнули кони...
Поднялись руки людей, «творя знамение креста».
Трах!
Трах!!!

Тяжко накренился дуб-великан, пораженный небесным огнем.
Задымила, закурилась, загорелась иссохшая древесина.
Взметнулось пламя, лизнуло кровлю.

Зажгло

– вторую

– третью

– пятую

– десятую.

– запылало, закружилось огненное место...

...ненасытное... всепожирающее...

И, покрывая стоны людей и животных, мощным потоком хлынул дождь...

Урожай... Хлеб... Жизнь...

<...>

Избитые, иссеченные, размытые, погибшие

Поля...

Дорога. Тяжкая, вязкая, размокшая дорога». * И т. д.

«Стенограмма эмоционального порыва» налицо.

Хорошо видно, что в эмоциональном сценарии (ЭС), как и в номерном, по-прежнему нет полноценной драматургии. Сценарий относится к плохой литературе, напыщенной, бледной по содержанию и стилю, без живых образов. Это всего лишь полуфабрикат, непригодный для кино постановки не меньше (если не больше), чем традиционный в те времена номерной сценарий. Такой сценарий доставлял режиссеру всего лишь **литературоподобное «сырье»** для будущего фильма.

Именно **этим-то** и пленил ЭС такого великого режиссера, как Сергей Михайлович Эйзенштейн (он охотно работал с таким одиозным «эмоциональным» сценаристом, как А. Ржешевский). И вновь – слово Мастеру, которого в 20-е гг. называли «крестным отцом эмоционального сценария»:

«Сценарий ставит **эмоциональные требования**, его зрительное разрешение дает режиссер.

Сценарий вправе ставить его своим языком. Ибо чем полнее будет выражено его намерение, тем более совершенным будет словесное обозначение. И, стало быть, тем специфичнее литературно. **И это будет материал для подлинного режиссерского разрешения»** (выделено мною. –

* Цит. по: Туркин В. К. Сюжет и композиция сценария. – М., 1937. – С. 13–15.

Т. М.). Далее Эйзенштейн приводит конкретное режиссерское решение авторской фразы на примере кадров фильма «Броненосец “Потемкин”».

«Фраза сценариста: “В воздухе повисла мертвая тишина”. У режиссера: неподвижные крупные планы. Тихое мрачное качание носа броненосца. Вздрагивание Андреевского флага. Прыжок дельфина. Низкий полет чаек.

А у зрителя эмоциональная спазма в горле, то же волнение, подкапывающее к горлу, которые охватывали автора за письменным столом и автора фильма за монтажным столом или под палящим солнцем на съемке. Вот почему мы против обычной формы номерного сценария»*

У ЭС нет перечня событий, дается только отношение к ним, сами же события описываются в общих чертах. Как и в номерном, здесь нет подлинной литературности, а есть незначительное драматическое содержание, прикрытое ложным пафосом, отсутствие подлинно образного решения, избыток эпитетов, слов и лозунгов, не имеющих прямой связи с текстом сценария.

Прибавим к этому еще и отсутствие определенных временных и хронологических границ действия.

Создателем теории эмоционального сценария был Александр Ржешевский, в отрывке его сценария «26 комиссаров» отчетливо просматриваются все изъяны новой сценарной формы:

«Величественный голый обрыв. И на голом обрыве какая-то изумительная, красивая сосна. И недалеко от обрыва – вы знаете, какие бывают, – русская изба. И недалеко от избы над обрывом, под тяжелыми тучами на ветре рвущем, над бесконечной водой, большой рекой, может быть, синим морем... застыл человек.



А. Ржешевский. Кадры из фильма «26 комиссаров» реж. Н. Шангелая

* Эйзенштейн С. М. О форме сценария // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 298.

Ветер, ветер, на всем белом свете...

И видим, как на том же страшном обрыве, недалеко от той же – вы знаете, какой – русской избы под тяжелыми тучами, на ветре рвущем, над бесконечной водой, большой рекой, может быть, синим морем...

- долго
- страшно
- иступленно
- сложив руки рупором
- плакал, захлебывался, что-то долго говорил человек...
- и отчаянно кричал...

РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК!!!

- Кричал
- с обрыва
- через большую воду
- на другой берег реки,
- по которому на аппарат, бешено, перли тучей какие-то всадники...
- налетели на аппарат. Смяли.
- Уходили от аппарата.
- В их сторону долго говорил, плакал человек,
- кричал,
- как бы их спрашивая...

- ...Мой отец родной умирает, спрашивает, что задумали и есть ли на примете другая жизнь, или мне так же, как отцу – будет жить страшно!».*

Чем приведенный отрывок отличается от протокольной записи железного сценария? Стремлением к эмоциональной характеристике через описание, эпитеты, наречия: величественный, голый, бесконечный, страшный, долго, иступленно, отчаянно и т. д.

Для сценариев Ржешевского характерно стремление заразить режиссера своим отношением к материалу, оригинальностью своей манеры повествования, своей композицией в решении темы. Не случайно его творчеством всерьез интересовались Эйзенштейн, Пудовкин, Шенгелая. Ржешевский одним из первых попытался в сценарии связывать эпизоды не последовательным ходом прямого действия, а общим ходом мысли – его работы по праву выделяются из массы сценариев второй половины 20-х гг. XX в.

* История советского кино. – М., 1969. – Т. 1. – С. 464.

Под гипноз эмоций его сценариев попали и сняли фильмы «Простой случай» В. Пудовкин; «Бежин луг» С. Эйзенштейн; «26 комиссаров» Н. Шенгелая. И все эти фильмы постигли творческие неудачи. Прочеты нового метода, о которых мы говорили выше, не могли скрыть никакие эмоции.

Незначительность драматического содержания, прикрытая ложным пафосом, неверные авторские позиции – прямой путь к ошибкам и провалу фильма как раньше, так и сейчас.

Нежизненность и бесперспективность эмоционального сценария, несмотря на поддержку мэтров кино, стала очевидной довольно быстро. При этом, чем очевиднее становилась литературная и кинематографическая несостоятельность ЭС, тем шире стало практиковаться в сценарных отделах чтение авторами своих сценариев вслух. У подобных сценариев была своя стилистика: пафос, приподнятая интонация, лжеактерское разыгрывание сцен чтецом.



Известен случай, когда сценарист во время чтения батальной сцены положил на стол директора киностудии револьвер... Другой автор, войдя в роль, так рыдал, что председатель участливо остановил его и робко спросил: «Нельзя ли не плакать?» На что получил неожиданно трезвый ответ: «Нет, нельзя! Вещь настолько гениальная, что не плакать невозможно».

Таким образом, на противоположных концах сценарной практики противоборствовали две неполноценные формы сценария:

1. Номерной, технологический сценарий как проект, план картины. Он неполноценен, прежде всего, **литературно**: он не использует искусство слова, в нем схема-план так и остается схемой, планом без какого-либо художественного воплощения.

Номерной сценарий был только зрительной, визуальной основой фильма.

2. Эмоциональный сценарий неполноценен кинематографически, слово используется здесь без ясной ориентировки на киножанр, на последующую реализацию его на экране. Здесь много словесного шлама и очень мало производственно полезного материала. Сценарий был только поводом, толчком для фантазии режиссера.

Можем ли мы сегодня утверждать, что две эти первые формы сценария изжили себя, навсегда канули в Лету, особенно если речь идет о съемках документального кино?

Пользоваться схематичным планом, держать «сценарий» в голове либо составлять номерной сценарий (и то в лучшем случае) – типично для многих студенческих работ. Отсутствие глубокой сценарной разработки, съемка «с колес» оборачивается для студента работой поверхностной и банальной.

Эмоциональный сценарий тоже довольно часто возвращаются из небытия. Вот отрывок из сценария курсового фильма о яхтсменах студента кафедры фотовидеотворчества. «Артур Грей, подняв над палубой солнце алых парусов, повел мальчишек в страну Гренландию. В необычайный мир волн, несущих на гребне отточенный силуэт бригантины и черный абрис флибустьеров. В мир людей, уходящих в полет силой души и связанных между собой неосязаемыми нитями сочувствия в единую общность, поднятую над будничными ураганами, как Бит-Бой, приносящий счастье».

Автор явно нарушил завет М. Ломоносова, обращенный к начинающим авторам: «Красотою слога не затмевать смысла».

Однако вернемся к истории сценария.

При всей разнице двух типов драматургии фильмов у них есть и общие признаки, на которые хочется обратить внимание.

Из материалов, изложенных выше, из всех приведенных примеров четко видно: в немом кино, в эпоху железного и эмоционального сценария в сценарной разработке получили развитие два элемента: 1) описательный элемент, который принято называть ремаркой; 2) надписи.

Ремарка в обоих типах сценария была «ахиллесовой пятой»: ее уязвимость в железном сценарии заключалась в отсутствии как раз самой описательности, автор пронумеровывал последовательность действия, мало заботясь о характеристике действия, персонажей, места и времени, что и позволило С. Эйзенштейну назвать эту сценарную практику «рахитичным расписанием кадров».

В эмоциональном сценарии, напротив, описательная часть обстановки действия была представлена, и притом максимально экспрессивно, но носила абстрактный, отвлеченный характер, в ней не было конкретности, точности; характеристика персонажей отсутствовала вообще. Вся конкретика была в руках и воображении режиссера.

А вот **надписи в стилистике сценария и фильма играли огромную роль**. Слова вторгались в немой сценарий не только косвенно, через экранное действие, но и непосредственно, через саму надпись: слова были **неслышимыми**, но **видимыми** и стали первым наглядным свидетельством связи немого кино с литературой.

Функции надписей в немом кино были многосторонни. Это были пояснения действия (роль ремарки); диалоги между персонажами; надпись выступала как деталь кадра: объявления, лозунги, вывески; и, наконец, как прямое выражение авторского отношения к происходящему, своеобразный комментарий к событиям на экране. Из этого перечисления видно, что надпись в фильме тех лет выполняла практически все те функции, которые несут сегодня слова в звуковом фильме. И еще на одном очень важном моменте необходимо зафиксировать внимание. Надписи в фильме давались не отстраненно от видеоряда – стилистике самого написания слова на экране придавалось особое значение. Надписи **дополняли, обогащали пластический образ, они были связаны с изображением**, стремились создать единый монолитный **звучо-зрительный образ**.

Само чередование надписей с изображением придавало смысл и эмоциональную силу монтажу, подчеркивало накал действия, его ритм и темп.

Вспомним, как экспрессивно, **драматично** поданы надписи в фильме «Броненосец “Потемкин”» С. Эйзенштейна (сценарий он разработывал вместе с Н. Агаджановой). Надписи даются то на общем плане, то на среднем, то вдруг максимально приближаются к зрителю, занимая пол-экрана. Чередование с изображением, видеорядом придавало им дополнительную силу и создавало особую эмоциональную атмосферу, единый монолитный образ.

В надписях уже просматривался и творческий почерк автора, через них на экран приходила литературная традиция – культура слова, определяя стилистику фильма в целом. Так что близость литературы и кино определилась еще в годы «кинонемоты», и списанные со счетов истории «предки» современного сценария во многом предопределили его настоящее. Драматургия фильма не стояла на месте, но прошли годы, прежде чем сценарий принял современные формы и стал, наконец, полноценной основой и содержанием фильма.

Две первые сценарные формы не изжили себя бесследно, каждый из этих типов сценария органически вошел в обиход современной кинодраматургии, преодолев крайности, которые были ему свойственны. От своих предшественников литературный сценарий воспринял то ценное, что было в них.

Свои «железные» свойства сценарий проявляет в логике, последовательности развития действия, разработке характеров и в диалоге; умная «эмоциональная» работа со словом помогает автору создавать конкретно-чувственное представление о будущем экранном действии и персонажах. Человек, не владеющий словом, воображением, не напишет хороший сценарий. А между тем: «Провал картины или ее успех – это в первую голову провал или успех сценария» и «Нельзя поставить хорошую картину по плохому сценарию».

Прислушайтесь к этим словам, они принадлежат замечательному режиссеру, талантливо проявившему себя и в игровом, и в документальном кино, – Михаилу Ильичу Ромму. Отсылаю вас к первому тому его избранных произведений, к его размышлениям «О кинодраматургии».*

Как говорится, не разом Москва строилась. Жизнь шла вперед, кинематограф, любимое дитя XX в., рос с умопомрачительной скоростью. Появлялись все новые жанры, потребовались сценарии с большим числом действующих лиц, понадобилось изображение усложненных человеческих отношений, проникновение в духовный мир личности, более тонкий психологический рисунок, большая выразительность и разнообразие характеров.

Сценарий постепенно переставал быть безличным и безымянным. Уже в 20-е гг. XX в. появилась целая плеяда сценаристов-профессионалов. Это, прежде всего, Валентин Туркин, замечательный сценарист, создатель науки о кинодраматургии. Он первым стал разрабатывать основы закономерностей драматургии в кино, был основоположником кинодраматургического образования, возглавлял кафедру кинодраматургии во ВГИКе.

Нотан Зархи – блестящий сценарист немого кино, жизнь которого трагически оборвалась в автомобильной катастрофе в 1935 г. Он был основателем сценарного факультета во ВГИКе.

* Ромм М. И. Избранные произведения: в 3 т. – М., 1981. – Т. 1. – С. 333–373.

К основоположникам отечественной кинодраматургии следует отнести также Е. Виноградскую, В. Шкловского, Б. Леонидова, А. Довженко, Л. Трауберга и др.

Огромное влияние на развитие кинодраматургии документального кинотворчества оказали творческие поиски в 20-е гг. XX в. лучших отечественных кинодокументалистов: поэтические поэмы Д. Вертова, эпические кинополотна Э. Шуб, замечательные работы М. Кауфмана, В. Турина, И. Копалина.

Однако по-настоящему сценарий как литературная форма и литературный жанр сложился только в 30-е гг. XX в. Он возник вместе со **звуковым кино**, с развитием специфических особенностей киноязыка.

Звуковое кино потребовало появления не только **литературности** (это было и в немом кино), но и **литературного образа**. Сценарий стал **содержанием** фильма. Е. Габрилович писал: «Каменный век кинодраматургии кончился. Она обладает сегодня оружием мощным, точным, мудрым, сложным и всеобъемлющим».*

И этим мощным оружием кинодраматургии – литературным сценарием – по мере сил и таланта пользуются авторы как игровых, так и документальных фильмов.

Вопросы для самопроверки



1. *Что такое сценарий?*
2. *Почему номерной сценарий еще называют железным?*
3. *Чем принципиально эмоциональный сценарий отличается от железного?*
4. *Назовите характерные признаки эмоционального сценария.*

5. *Кто считается первым сценаристом в России? Кого из знаменитых сценаристов немого кино Вы знаете?*

6. *Как относились крупные отечественные режиссеры к эмоциональным сценариям?*

7. *В чем заключаются недостатки первых сценарных форм?*

* Вопросы драматургии кино. – М., 1976. – С. 5.

Глава 8. ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ ФИЛЬМА, ЕГО ЭЛЕМЕНТЫ

Фундаментом картины является сценарий.

*Он решает успех дела, он определяет
идейный и художественный результат.*

М. Ромм

Информация к размышлению



«...Вопрос о сценарии документального фильма – один из самых дискуссионных. На первый взгляд кажется, как можно реальной жизни приписывать развитие по определенной драматургической схеме?

Наличие творческого замысла (осознанного, зафиксированного на бумаге, или неосознанного) при съемке документального фильма просто неизбежно, – вспомним, что даже плохой архитектор, по мысли Маркса, отличается от пчелы тем, что предварительно мысленно выстраивает свое сооружение. Из этого замысла впоследствии может вырасти образное решение».*

*Ю. Я. Мартыненко, педагог, сценарист,
режиссер*

«...Не надо думать, что сценарий – это набор объектов съемки. Основная задача сценария – отразить сущность того или иного события с той или иной стороны жизни».**

И. Стреков, киновед, сценарист

«...В документальном кино, разумеется, нельзя приступить к работе над фильмом, не имея замысла будущей картины, с достаточной подробностью и убедительностью изложенного на бумаге».***

К. Симонов, поэт, писатель

* Документальное киноискусство. – М., 1979. – С. 35.

** Документальный фильм. – М., 1980. – С. 56.

*** Искусство кино. – 1975. – № 7. – С. 176.

Драматургия кино – самая трудная литературная форма из всех когда-либо существовавших. До появления кино драматурги могли писать так, как им позволяет мастерство и талант, не считаясь с техническими трудностями сценического воплощения пьесы.

Сценарист же должен, прежде всего, видеть то, что он пишет. Чтобы написать зримый сценарий, автору необходимо видеть фильм. Если в сценарии картины жизни не предстают в экранной форме, то это не киносценарий, это – незаконченная работа. «Слепой» сценарий не станет фильмом, он останется сценарием для чтения, а не для воплощения на экране.

Недаром же говорят: **сценарий – это фильм на бумаге**.

Вместе с тем, сценарист должен отчетливо понимать, какими кинематографическими средствами будет выражено написанное им, и даже более того: он должен в своем сценарии предусматривать, диктовать эти средства. Сценарист, как и вся съемочная творческая группа, связан с технологическим производством, его возможностями, вынужден считаться с многочисленными и строгими ограничениями: свет, цвет, павильон, натура, мороз или жара, спецэффекты, съемочная и монтажная аппаратура, микрофоны и звукозапись и пр. – множество самых разных вещей, связанных со спецификой экранного, технически зависимого искусства.

Без этого стать сценаристом кино невозможно. Но, прежде всего, настоящим сценаристом невозможно стать без глубокого постижения жизни, осмысления ее процессов. Затем они будут автором переработаны и соединены в конструкцию из определенных элементов, из которых и состоит литературный сценарий звукового фильма. Этих элементов – четыре:

- 1) надписи;
- 2) действенно-изобразительная часть, или ремарка;
- 3) диалоги;
- 4) закадровый текст.

Рассмотрим их подробнее.

8.1. Надписи в фильме

Роль надписи в фильме, ее функции, формы появления в фильме.

В звуковом сценарии роль надписи кардинально уменьшилась, прежде всего, по сути, утратилась ее драматургическая роль; экспрес-

сивной подачи надписи, как это было в Броненосце «Потемкин»», в современных фильмах не наблюдается.

Были и остаются вступительные титры фильма: название картины, авторы – создатели ленты, сценарист, режиссер, звукорежиссер и т. д.; в художественном фильме – перечень действующих лиц и их исполнителей.

Надписи в фильме могут подаваться в чистом виде, но могут и вплетаться в ткань фильма со своеобразным музыкальным и зрительным оформлением. Они могут органично войти в экспозицию фильма, создавая с первых кадров своеобразное настроение, своего рода запев, зачин. Они намечают определенную стилевую и эмоциональную интонацию и сценария, и картины в целом.

Обратите внимание, что в комедиях, развлекательных программах ТВ, мультфильмах начальные титры подаются не так, как в драмах, кинопопсах, проблемных фильмах, документальных программах и очерках, приключенческих фильмах или криминальных хрониках современной России – везде свой стиль подачи надписей.

В современном звуковом сценарии и фильме надписи могут нести информационную функцию, обозначая время, место действия, либо использоваться для того, чтобы подчеркнуть отдельные элементы развития сюжета.

Встречается (хотя, к счастью, не очень часто) чрезмерное увлечение у автора сценария информационной функцией надписи, и тогда фильм превращается в экранную «избу-читальню». Повальное увлечение «информацией к размышлению» началось после фильма «Семнадцать мгновений весны». Профессионалы и любители кино и на ТВ стали печатать на экране целыми абзацами информацию, которая могла бы стать закадровым дикторским текстом.

Да, вербальная, словесная информация может использоваться в видеоряде фильма, если это необходимо для развития действия, сюжета: записка, отрывок письма, документ, эпиграф, цитата, ссылка на первоисточник. Особенно часто этого требует сценарий документального фильма. Но при всей значимости надписей в сценарии звукового фильма они все-таки центральной роли не играют, только подсобную.

8.2. Ремарка

Ремарка как образная характеристика фильма. Формы подачи ремарки в сценарии. Элементы ремарки. Драматургическая роль детали. Стилистика ремарки.



Ремарка – слово французское, оно переводится как «замечание, примечание». В развитой форме литературного сценария ремарке принадлежит ведущая роль, она охватывает все стороны кинокартины в их взаимодействии со словом (диалогом, интервью, закадровым текстом).

Ремарка – это образная словесная характеристика фильма. В ремарке автор описывает все: действие, которое должно произойти, время, место действия, окружающую обстановку, пейзаж, портрет; характер, костюм персонажа, манеру его поведения, особенность речи и пр. и пр. В ремарке автор разрабатывает также и звуковую сторону будущего фильма.

Т. е. ремарка – это действенно-изобразительная описательная часть литературного сценария.

К ремарке предъявляется несколько основных требований.

Прежде всего, ремарка должна быть точной и содержать ответы на вопросы: Кто? Что? Где? Когда?

Где, когда происходит действие? Кто в нем участвует? Что совершается, что происходит? **Каковы связи** данного действия, данного эпизода с предыдущим и последующим? **Отвечая на эти вопросы, ремарка и превращается в сценарий, в его разъяснительную, описательную часть.**



Кадры из фильма Г. Чухрая «Баллада о солдате»

Вот пример ремарки – начало сценария художественного фильма «Баллада о солдате» (сценарий – В. Ежов, режиссер – Г. Чухрай), описание обстановки, в которой разворачивается первый эпизод – танковый бой.

Ветер гуляет по вздыбленной исковерканной земле, воеет, запутавшись в колючей проволоке, гонит по полю черные космы дыма. Это фронт. Передний край.

В одиноком окопчике – курносый паренек в форме солдата. Он с волнением всматривается вдаль. Оттуда, нарастая, слышится зловеющий шум моторов. Рядом с пареньком – пожилой солдат, он кричит в трубку.*

Уже из этого краткого отрывка хорошо видно, что язык ремарки сценария обладает определенными, присущими ему **стилистическими качествами и признаками**. Эта лаконичная литературная запись обладает своей художественной цельностью, имеет собственную образность.

Образное описание, образность – неотъемлемое органическое свойство языка ремарки.

Описательная часть литературного сценария **документального фильма** также обладает всеми признаками ремарки, описывая действие, обстановку, персонажей будущего фильма.

Подтверждение тому – отрывок из сценария Э. Дубровского для документального очеркового фильма «Чужие в городе?» (режиссер В. Пидпальный).

Первый эпизод – «**Знакомство**». Он следует после пролога, в котором ставится проблема фильма.

«Они собираются в глубине голого, с жалкими прутиками только посаженных деревьев двора. На детской площадке еще играют малыши, и мамы спешат забрать детишек от опасного соседства. Теперь на площадке властвуют подростки: они кувыркаются на детских низеньких турниках, лезут на качели, из которых давно выросли, пытаются бороться в тесной коробке с песком. Скучно!

Они уже вышли из детства, но не вступили во взрослую жизнь с ее тревогами и заботами, которые не дают скучать.

Кто они? Никуда не спешащие, стоящие в парадных и дворах, непонятные нам и нежелающие понимать нас – кто они?

Витя – красивый белокурый парень. Серые навывкате глаза смотрят на всех чуть презрительно и надменно. “В сентябре будет 17, учусь в

* Ежов В. И., Чухрай Г. Н. Баллада о солдате: киносценарий. – М., 1960.

9 классе вечерней. Сейчас нигде не работаю. И вообще, летом лучше не работать – летом отдыхать хорошо”.

Толя, по прозвищу Миня, – высокий, худощавый, несколько вертлявый юноша. Лицо нервное, подвижное. Взгляд насмешливый, но где-то в глубине неуверенный. “Мне 19 лет. Часовщик. Месяц назад меня назначили бригадиром”.

Сашок, коренастый, крепкий. Говорит мало, но на серьезные темы. Уважаем за твердость характера и физическую силу. “Слесарь. Работа нормальная. Заработок тоже. Школу бросил – надоело. И без образования живут”.

Славка, самый младший. Узкогрудый, задиристый паренек, напоминающий ободранного петушка. Играет под блатного. “Уже 15 лет. В школе, конечно, учусь. В 8-м. Отметки? Очень надо спину ломать. Учителя только подхалимов любят”.

Сережа, по прозвищу Гвоздь. Весельчак, гитарист, любитель песен и танцев, заводила всех скандальных историй, которые случались с ребятами. Обрит наголо – недавно попал в милицию за какой-то проступок, о котором предпочитает умалчивать.

“А что? Когда и погулять, как не в мои годы, – самое время, будет что вспомнить В институт не поступил, в армию забреют, там дисциплинка – во!”».*

На этих примерах хорошо видно, что в сценарии описательная часть превращается в литературный **рассказ**, на основе которого будет строиться действие фильма. **Как во всяком литературном тексте, в ремарке планы не обозначаются и не нумеруются, но на основании авторского решения можно себе представить монтажную последовательность кусков.** Вот еще один эпизод из документального сценария Э. Дубровского «Чужие в городе?», где автор описывает подробности обстановки, среды жизни героев.

«День еще не погас на этой улице, уставленной новенькими одинаковыми домами, а фонари уже зажглись. И этот смешанный с дневным призрачный свет делает полупустынную улицу уютной и домашней.

Спешат прохожие с сумками в руках.

Из булочной выскакивает мальчонка, нагруженный батонами, как поленьями, видимо, на большую семью.

* Дубровский Э. А. Остановись, мгновение! – М., 1982. – С. 55–56.

А следом за ним мамаша везет коляску с близнецами, под которой болтается сумка с продуктами.

Бабушки собираются в кружки около освещенных витрин, как всегда, обсуждая и сравнивая прошлое с настоящим.

Сегодня 23 мая, в пятницу мы проведем своеобразный эксперимент – пройдем вместе с нашей группой их вечерними маршрутами от начала вечера и до конца. А вот и наши знакомые, как всегда, собираются во дворе».*

Итак, ремарка включает в себя описание места действия, времени, облика и характера персонажей. Но это далеко не все.

В литературном сценарии вообще и в ремарке как составной части сценария большую и разноплановую роль играет деталь. **Недаром говорят: кино делают детали.**

а) Именно выразительная **деталь обстановки**, внешнего облика **героя**, интонации, взгляда – это те художественные **нюансы**, краски, которые **обогащают зрительный образ**, усиливают драматургию сценария, помогают зрителю получить более яркое представление о персонажах фильма и окружающей их среде.

Посмотрите, какое яркое описание природы, полное **подробностей и деталей**, дают Ю. Дунский и В. Фрид в сценарии киноповести «Жили-были старик со старухой». Их описание природы – это уже готовый яркий эпизод фильма.

«Небо, в самом деле, было удивительное. Мало красок в тундре, особенно зимой, но все, что недодано земле, собирается в закатный час на небе.

Никогда у себя на родине не видели старики такого заката. Он был во все небо – пламенный, багряный, алый, малиновый, золотой – и все цвета мешались волнами и переходили один в другой, щедро красили облака и перекрашивали тут же еще краше».**

А вот у них же, но уже совсем другое описание природы: «В конце ноября настали холода. Небо было прозрачное и вроде бы хрупкое. По вечерам вокруг луны, словно наледь, светилось белесое кольцо. Дым из поселковых труб подпирал небо ровными столбами».

Вот такая **зримая**, по-настоящему литературная проза в ремарке сценария, полная точных, ярких деталей, подсказывает при съемках не-

* Дубровский Э. А. Остановись, мгновение! – М., 1982 – С. 57.

** Цит. по: Маневич И. Повествовательные жанры в кинодраматургии. – М., 1965. – С. 17.

обходимые планы, создает образный, эмоциональный настрой будущего фильма. В такой ремарке документальный сценарий и фильм нуждается ничуть не меньше (если не больше!), чем игровой, художественный.

б) Деталь как кадр-символ.

Внимание к деталям – признак наблюдательности человека. У наблюдательного автора в руках появляется сильное **драматургическое оружие**: он может ненавязчиво, одним штрихом, одной деталью **усилить определенную черту личности**, характера героя, его поведения, выделить резко, крупным планом то, на чем особенно хочется зафиксировать внимание. В этом случае деталь становится важным элементом драматургии сценария и фильма, она может приобрести уже новое качество, приобрести **статус кадра-символа, через который раскрывается характер персонажа либо высвечивается идея фильма.**

Вот характерный пример из фильма «Ночи Кабирии» (сценарий Ф. Феллини, Э. Флайяно, Т. Пинелли).

Вечер в загородном кафе. Кабирия на веранде болтает со своим женихом. Она сияет от предвкушения счастья. Все пути отрезаны, продан дом и весь скарб, на вырученные деньги можно купить лавочку и жить безбедно с любимым. А он – вот он, рядом, любящий, преданный, добрый. Внешне все замечательно. И вот один только **крупный план**, показавший нам **ми-молетный, осторожный, алчный взгляд жениха на пачку денег** в руках Кабирии – и вся сцена обретает другой, зловещий смысл. Через пять минут маска влюбленного сброшена, Кабирия ограблена и чуть не убита...

в) Сквозная деталь.

Особенно важную роль в драматургии сценария и фильма играет **сквозная деталь**, когда на протяжении всего фильма одна деталь разрабатывается как психологический, очень выразительный мотив, играющий в фильме ключевую роль. Так, в сценарии фильма Джона Форда «Осведомитель» такой сквозной деталью становится объявление.

Первый раз объявление появляется, когда герой фильма Джайпо стоит перед ним, читает и узнает, что англичане обещают 20 фунтов стерлингов за голову его друга Франка Мак Филиппа, который возглавляет отряд ирландских повстанцев против власти порабощителей. Джайпо срывает объявление, комкает его, выбрасывает. Ветер гонит его по ночной мостовой, оно **прилипает** к ногам Джайпо. Строчка из сценария: «Объявление катится за ним подобно преследующей судьбе».

И так – четыре раза объявление напоминает о себе. Оно вводит Джайпо в искушение: 20 фунтов! Сколько проблем можно решить сразу, даже уехать с любимой девушкой в Америку.

Эта деталь помогает автору ввести в действие Фрэнка: он нагибается, поднимает смятое объявление, читает, успокаивается: никто, кроме лучшего друга Джайпо, его не видел.

Но Джайпо стал Иудой. После убийства англичанами Фрэнка, после получения денег за его голову Джайпо в кабаке напивается, земляки подозревают его в предательств... А объявление... Оно словно призрак теперь преследует его, возникает и тает на стене, когда Джайпо яростно колотит по ней – по голым кирпичам – кулаком. Из искушения объявление превратилось в стыд, в палача, в больную совесть. С этим ему теперь жить.

Подчеркивая важность драматургической детали, И. Вайсфельд в книге «Композиция в киноискусстве» пишет: «Сценарий, в котором есть сюжетная конструкция, но нет пластических выразительных «частностей» – это песня без ритма, музыка – без полутонов, живое полотно без цвета».*

Итак, деталь в ремарке сценария может выступать как элемент характеристики среды и персонажей, как кадр-символ, как сквозная деталь. Подобное драматургическое многообразие детали справедливо и применимо в ремарке как художественного, так и документального сценария и фильма.

Герц Франк, талантливый сценарист и режиссер документального кино, снял несколько драматургически сильных документальных лент, справедливо поставивших его в ряд лучших кинематографистов страны. Среди них и фильм о малолетних преступниках «Запретная зона». Работая над документальным материалом, Франк упорно искал кадры образного решения, те самые кадры-символы, которые концентрируют в себе художественную идею фильма. **Символ неволи** лежал на поверхности, точнее висел на кирпичном заборе – три ряда колючей проволоки. И вот скрытой камерой он снимает малолетнего заключенного в зоне в час отдыха. Подросток уединился. Он сидит у кирпичной стены казармы, обхватив колени руками, смотрит перед собой в одну точку. Достаточно подробно и долго показав мальчишку, камера поднимается вверх, вдоль забора, к проволоке на фоне неба. И тут – подарок судьбы для наблюдательного документалиста! В кадре появляется **символ свободы**: оттуда, из-за забора, на территорию зоны залетает бабочка! Ремесленник, воз-

* Вайсфельд И. В. Композиция в киноискусстве. – М., 1974. – С. 11.

можно, и не заметил бы этой мелочи, и камера бы вернулась назад, к пацану, тоскливо и одиноко сидящему на земле. Но мастер мимо такого кадра пройти не мог! Он начинает следить за полетом бабочки. Камера неотступно следует за красавицей, беззаботно порхающей над двором зоны. Но тюрьма медом не пахнет – покружив немного, бабочка покидает двор тем же путем, мимо колючей проволоки – на свободу.

И вот, только проводив бабочку, камера возвращается назад, к заключенному пацану, все так же сидящему у кирпичной стены. Какой замечательный, сильный эпизод! Его в документальном сценарии заранее не придумаешь и в ремарку не внесешь – в этом принципиальная разница в работе сценаристов художественного и документального кино. Сценарный скелет пишет документалист, но если он в материале, если он постоянно ищет в жизни (в реальной жизни!) образы художественного воплощения замысла – он обязательно найдет и кадры-символы, и сквозные детали либо среди своих заготовок впрок, нейтральных кадров, которые ждали на полке своего часа, либо отыщет их, как Г. Франц, уже во время самих съемок. Главное – думать и искать! Удача любит настойчивых.

Итак, мы видим, что детали в сценарии фильма придается самое серьезное значение, наличие детальных подробностей только украшает фильм, делает его психологичнее, эмоционально и художественно богаче.

Однако вместе с тем необходимо помнить, что и механическое нагромождение деталей так же далеко от искусства, как и их отсутствие.

Еще великий стилист русской литературы Иван Сергеевич Тургенев в свое время писал, предостерегая от подобных излишеств: «Кто все детали передает – пропал. Надо уметь схватывать одни характеристические детали. В этом одном и состоит талант».*

Совершенно искренне преклоняясь перед могучим талантом Ивана Сергеевича, заметим, однако, что, описывая природу, обстановку, персонажей, Тургенев частенько стоит на позициях **подробного перечисления**. Пример, портрет Базарова: «...Лицо длинное и худое, с широким лбом, кверху плоским, книзу заостренным носом, большими зеленоватыми глазами и висячими бакенбардами песочного цвету... Его темно-белокурые волосы, длинные и густые, не скрывали крупных выпуклостей просторного черепа».**

* Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 12 т. – М., 1975–1979. – Т. XII. – С. 230, 237.

** Тургенев И. С. Отцы и дети. – М., 1979. – С. 152.

От перечислительных признаков в описании природы и человека в русской литературе первым отказался Л. Н. Толстой. Он, как правило, делает одну важную, генеральную примету – и эта сдержанность, лаконичность очень близка современной стилистике в искусстве. Пример – портрет Катюши Масловой в романе «Воскресение». На протяжении всего романа мы получаем достаточно полную и разнообразную характеристику героини, но главной, генеральной чертой в личности Масловой для Толстого станут ее глаза.

«В лице этом поражали, особенно на матовой белизне лица, очень черные, блестящие, несколько подпухшие, но очень оживленные глаза, из которых один косил немного»...*

«Глаза всех мужчин, бывших в зале, обратились на нее и долго не отрывались от ее белого с черными глянцеви́то-блестящими глазами лица и выступающей под халатом высокой груди»...**

«Маслова, выставляя свою высокую грудь, не отвечая, глядела прямо в лицо председателя своими улыбающимися и немного косящими черными глазами»...

«Катюша, сияя улыбкой и черными, как мокрая смородина, глазами, летела ему навстречу»...***

Смеющиеся глаза; полные жизни глаза; подпухшие глаза; косящие глаза; блестящие нехорошим блеском черные косящие глаза и т. д.

Стиль – вещь индивидуальная, у каждого автора он свой. Но автору, взявшемуся за перо, сценаристу, пишущему для кино, всегда нужно помнить, что деталь нехарактерная, введенная только для внешнего разнообразия и псевдозанимательности, может только утомить зрителя и придать ненужную громоздкость всей конструкции.

В этом ключе обращает на себя внимание запись Ильи Ильфа в «Записных книжках»:

«Большинство наших авторов страдают склонностью к утомительной для читателя наблюдательности. “Кастрюля, на дне которой катались яйца”. **Не нужно привлекать внимание к тому, что внимание не должно вызывать.**

* Толстой Л. Н. Сочинения: в 12 т. – М., 1987. – Т. 10. – С. 7.

** Там же. – С. 31.

*** Там же. – С. 49.



Я уже жду чего-то от этой безвинной кастрюли, но ничего, конечно, не происходит. И это мешает мне читать, отвлекает от главного».*

Как магический кристалл поворачиваем мы ремарку разными гранями, пытаюсь проникнуть в их сокровенную суть.

г) **Быть наглядной – вот еще одно из важнейших требований, которое предъявляется к ремарке сценария**, т. е. быть способной возбудить у читателя сценария конкретные образы, яркие зрительные ассоциации.

У автора должно быть экранное видение мира, и главное в сценарии – **рассказывать, показывая**, писать так, чтобы каждую фразу можно было бы снять. Вернемся еще раз к сценарию фильма «Баллада о солдате» – вот как выглядит в описательной части сценария танковый бой. Суть эпизода: приближение танка, страх молодого солдата, его бегство, обстрел из танка, снова бегство. Слово сценаристу:

«Это выглядело нелепо и страшно. Огромная смертоносная машина гоняется по полю за одиноким беззащитным пареньком.

Паренек изнемог. Он плачет от обиды и страха, он пытается уйти в сторону. Но танк разворачивается и снова идет на него. Расстояние между ними неумолимо сокращается. Бежать не хватает сил. Теперь даже танк не стреляет. Он просто догонит и раздавит паренька. Паренек бросает телефон и катушку. Из последних сил бежит дальше».**

Ремарка подробно рассказывает, как солдатик в окопе нашел противотанковое ружье и в упор выстрелил в танк, который загорелся.

Здесь только средствами ремарки воссоздан эпизод боевого крещения необстрелянного новичка, описательная часть сценария превратилась в целый рассказ – все описано тщательно, подробно и зримо.

Если Вы напишите: «Снежные поля. Вечер. Улица, сугробы до окон, огоньки в избах» – это конкретно, это можно снять. А вот если в Вашем сценарии появится ремарка: «Пришла зима» – и Вы ограничитесь этой фразой, не конкретизируя объект съемок, то и наглядное решение этой фразы будет случайным.

* Ильф И. Записные книжки. – М., 1957. – С. 165.

** Ежов В. И., Чухрай Г. Н. Баллада о солдате: киносценарий. – М., 1960. – С. 7.

Писать ремарку наглядной, зримой хорошо помогает упражнение «Немой этюд». Суть его: раскрыть тему только зримо, кадрами, исключая звучащую речь. Подобные упражнения помогут начинающему сценаристу развить наглядное кинематографическое мышление.

Вот первый робкий шаг в сценарной работе делает первокурсник в немом этюде, который он назвал: «Госка! О жалкий жребий мой».

«Иван Иванович сидел, откинувшись в кресле, вытянув ноги, запрокинув руки за голову. Давно погасшая сигарета словно приклеилась к губам. Небритое лицо его с крупными чертами далеко не молодого человека было серым, усталым, осунувшимся. Перед ним на столе – внушительная кипа разбросанных бумаг с какими-то диаграммами, чертежами, схемами. Иван Иванович отрешенно и тупо сквозь полуприкрытые веки смотрит на кипу, уставившись в одну точку. Потом он приподнимается, берет один лист, подносит к себе, криво усмехаясь, уставился на него.

Это титульный лист работы, на котором можно прочесть крупный заголовок “Отчет”, а поперек листа размашисто, красным жирным фломастером резолюция: “Отчет ни к черту! Переделать ВСЕ!”

Иван Иванович меланхолично сворачивает лист, делает из него самолетик и, вяло размахнувшись, пускает самолет в комнатное пространство. Однако движение было неловким, и самолет далеко не улетел, а как-то слишком быстро сунулся носом в грязную кофейную чашку, стоявшую тут же, на столе среди бумаг, на пару с кофейником.

Иван Иванович встал, рассеянно сунул сигарету мимо пепельницы, нехотя, медленно подошел к окну.

За окном был ненастный осенний день, серый и безрадостный, как жизнь Ивана Ивановича. По улице сновали машины, куда-то спешили люди, гонимые сильными порывами ветра и холодным дождем. Он распахнул балконную дверь, и в комнату хлынул с улицы холодный ветер. Иван Иванович прошел в дальний угол, лег на диван, укутался пледом по самые уши и затих, съежившись, как ребенок.

А по комнате гулял сквозняк. Не гулял – хозяйничал, безобразничал, играл с бумажными листами, которые летали по всей комнате в бесшабашном танце».

д) **Сценарная ремарка включает в себя также характеристику музыки и шумов.** Звук и зрительный ряд, зрительные образы связаны между собой очень тесно. В фильме (и в сценарии, разумеется) они вступают

в различные сочетания, творческие союзы. Это может быть синтез молчания, пауз и музыки; молчания и шумов; музыки и шумов; диалога и мимического действия. В ремарку не вносятся только диалоги, это самостоятельная часть сценария.

Сценарное письмо-это мышление звукозрительными образами. И чем более емким будет язык ремарки, чем большее эмоциональное и логическое содержание сумеет с помощью слова передать автор, тем богаче может стать снятый по этому сценарию фильм.

В главе «Драматургия звукооряда в сценарии» мы подробно остановились на характеристике музыки, шумов, паузы, на способах их использования в сценарии фильма. Здесь же приведем отрывки из документального сценария Э. Дубровского «Чужие в городе?» – эпизоды, в которых есть органический синтез звука и видеоряда.

Это репортаж о вечерних маршрутах группы подростков. Ребята потом будут сами комментировать снятый по сценарию материал.

«Центр притяжения всех – танцплощадка. Сюда сходятся все аллеи, сюда направлены прожектора. Но пока танцплощадка пуста – оркестр настраивает инструменты. Ударил барабан, заиграл аккордеон, но пока никто не выходит – вальс...

Закончился вальс. Все оживились – сейчас, сейчас. Ударник выбил дробь на барабанах, изогнулся саксофонист, подскочили к микрофону два гитариста... На танцплощадке бушует твист. Отчаянный, веселый твист – и, кажется, уже нет ни партнеров, ни партнерш, каждый сам по себе, знай выделывают хитрые коленца...

...Закончился твист на танцплощадке. И где-то на краю ее вспыхивает драка, быстрая схватка. Кто кого бьет – не разберешь, на мгновение сбились все в кучу и разбежались. А какой-то парень уже вытирает кровь кулаком и грозит в толпу...

...Танцплощадка. Массовик безуспешно приглашает всех попробовать новый танец «Террикон».

Но напрасно оркестр вновь и вновь проигрывает начало – никто не движется».*

Танцплощадка: вальс – твист – «Террикон». Молодежь – и музыка, разное к ней отношение.

* Дубровский Э. А. Остановись, мгновение! – М., 1982. – С. 58, 59.

Музыка – молодежь – драка. Кусок реальной молодежной жизни, озвученной оркестром, голосами, шумом, гулом. Синтез звукоряда и кинокадров, и в этом синтезе развивается художественная идея фильма о молодежном отдыхе в городе.

И еще один отрывок, замечательный образец сценарного письма, оставленный нам В. Шукшиным – отрывок из сценария «Калина красная».

«История эта началась в исправительно-трудовой колонии севернее города Н., в местах прекрасных и строгих.

Был вечер после трудового дня. Люди собрались в клубе.

На сцену вышел широкоплечий мужчина с обветренным лицом и объявил:

- А сейчас хор бывших рецидивистов споет нам задумчивую песню “Вечерний звон”.

На сцену из-за кулис стали выходить участники хора – один за другим. Они стали так, что образовали две группы – большую и малую.

Хористы все были далеко не певучего облика. “В группе «Бом-Бом», – возвестил дальше широкоплечий и показал на большую группу – участвуют те, у кого завтра оканчивается срок заключения. Это наша традиция, и мы ее храним”.

Хор запел. То есть завели в малой группе, а в большой нагнули головы и в нужный момент ударили с чувством:

- Бооом, боммм.



В группе “Бом-Бом” мы видим и нашего героя Егора Прокудина, сорокалетнего, стриженного».*

Вот образец сценарного письма для любого документального фильма-портрета. У Шукшина в скупой, лаконичной, образной кинопрозе, в органичном сочетании звука и изображения, ремарки и слова нет второстепенных, ненужных деталей, которые были бы здесь лишними, не шли в дело. Здесь все зримо, цельно. Каждый кадр не только записан – он поставлен. Здесь литературное описание предвосхищает кинематографическое действие, для реализации которого нужно лишь закрепление его в кадрах. То же самое – в сценарии Э. Дубровского.

* Шукшин В. Киноповести. – М., 1975. – С. 205.

Существует два вида ремарки – описательная и информационная.

Ремарка может быть полной, обстоятельной или, как чаще ее называют, описательной.

Описательная часть сценария становится основной, ведущей, превращается почти в самостоятельную новеллу, рассказ в том случае, если мало диалога, сценарий строится на основе действия. Тогда описание нужно делать подробно и тщательно. В таких сценариях ремарка – это как хорошая проза – кусок хорошей прозы или абзац – в зависимости от размера.

В фильмах, где много диалогов, монологов, интервью, ремарка начинает выполнять вспомогательную функцию, она становится более сжатой, короткой и носит чисто информационный характер. Литературная образность текста в этом случае либо минимальна, либо отсутствует вовсе.

Подобная ситуация может сложиться и в одном сценарии: одни эпизоды требуют описания обстановки, среды, персонажей, характера действия – тут ремарка носит описательный характер; в других, разговорных эпизодах она схематична, неполна, сугубо информационна.

е) Язык ремарки.

Один из самых важных вопросов – это стиль языка ремарки. Художественная идея и жанр фильма – вот то, что диктует свою волю, подчиняет себе все художественные элементы и выразительные средства сценария.

Именно через ремарку проявляются жанровые признаки эпоса, лирики, драмы: у каждого из них – своя стилистика, свой язык повествования, своя лексика, фразеология, литературные приемы и методы раскрытия темы и художественной идеи.

Каждый фильм создается в определенном жанре, внежанровых произведений нет и быть не может. Любое произведение воспринимается и оценивается по законам того жанра, в котором оно создано. Именно в жанре, через жанр проявляется социальная и эстетическая трактовка темы автором, т. е. художественная идея. На одном и том же материале романтик делает кинопоэму, аналитик – проблемный фильм. С другой стороны, жанр потому и различен, что различна авторская концепция материала!

Возможность жанрового разнообразия на основе одного и того же материала предельно заострял С. Эйзенштейн, когда предлагал студен-

там своей мастерской решать одну и ту же ситуацию с одними и теми же персонажами сначала как драму, потом – как комедию.

Итак, каков жанр – таков и стиль повествования сценария, и прежде всего – его ремарки.

В эпических произведениях (таких, как очерк) плавное, спокойное развитие темы диктует и аналогичный стиль языка ремарки: размеренным повествованием автор как бы подчеркивает, что именно в таком эмоциональном ключе необходимо решать сцену, эпизод, фильм в целом.

Кино по праву называют драматическим видом искусства, во многих эпических и лирических жанрах присутствуют элементы драмы, которые проявляются в **действии** – поступках персонажей, катаклизмах природных явлений. Вот эта действенность, конфликтность накладывает отпечаток на язык ремарки, придавая ему острую динамичность. В документальных фильмах драма проявляется в репортажах, публицистике, социально-психологических фильмах, психологической драме.

Ставя перед собой задачу критики каких-то жизненных явлений, борьбы с недостатками в жанрах фельетона, памфлета, пародии, острой публицистики, автор при работе над сценарием, при написании ремарки прибегает к определенным стилистическим средствам: юмор, ирония, сарказм, гротеск, метафора, гипербола, сравнение, аллегория, пародия; даже включением в состав ремарки разговорно-бытовой лексики можно добиться выразительного эффекта: смех, улыбка, гнев, осуждение, презрение.

Характер ремарки определяется не только художественной идеей, жанром, эмоциональной трактовкой темы, но и индивидуальной творческой манерой автора, его слогом, вкусом. За языком ремарки всегда стоит образ автора, его мировоззрение, жизненный опыт, одаренность, интеллект, склонность к тем или иным приемам. И не последнюю роль играет его умение пользоваться словом.

«Слова ощущать как плодовый сок», – призывал замечательный поэт и виртуоз слова Эдуард Багрицкий.

Всегда привлекательно более динамичное, эмоциональное изложение темы, – надо учиться это делать, овладевать словом, основным оружием сценариста.

Особый динамизм, действенный характер ремарке придает глагол. Л. Н. Толстой отмечал, что найти верный глагол для фразы – это значит дать ей движение. Действительно, глагол как часть речи обладает богатей-

шей смысловой емкостью и разнообразием, позволяющими выражать различные нюансы движения. Поэтому правильный, точный глагол имеет чрезвычайно важное значение для каждого предложения ремарки сценария.

Например, стоит задача – передать движение героя. Он в вашем сценарии (ремарке): идет, плетется, трусит, пыхтит, бежит, ускоряется, мчится, чеканит шаг, летит (на крыльях любви), крадется, скользит, плывет, «шарашится» и т. д. – добавьте нюансы и краски движения дальше сами.

Значение глагола усиливается, если рядом с ним стоит наречие. Вы в ремарке хотите передать смех. Ваш герой: улыбается (застенчиво, насмешливо, жалко, радостно, смущенно, сардонически, издевательски, ехидно, дружески); усмехается, насмехается, ухмыляется, кривит рот, расплывается в улыбке, заливается колокольчиком, закатился в смехе; хохочет, гогочет, ржет, хихикает...

Особую выразительность ремарке придают отглагольные формы – причастие и деепричастие. Эти части речи привносят в сценарий такие ценные качества для создания кинообраза, как динамичность, зримость, звуковую реальность.

Например: «Услышав шаги, он поворачивается и, застыв от испуга, машинально приставляет к покрытой шапкой голове руку в уставном приветствии» (Б. Васильев «А зори здесь тихие»).

Употребление точных определений, тропов – сравнение, гипербола, метафора, гротеск, аллегория – и других художественных средств русского языка (такого богатого и гибкого!) сделает ремарку сценария более свежей и сочной, может подсказать съемочной группе направление творческих поисков, неожиданных и ярких. Взгляните, какой простор для творчества дает кинофельетону текст Л. Лиходеева: блеск своего остроумия он направил на проблемы громадной мебели для маленьких квартир-хрущевок: «Я ходил вокруг императорского ложа, которое занимало полмагазина. Это было очень интересное ложе, оно было бесконечно, как Вселенная. На таком ложе супруги могут не видеться месяцами. Такое ложе можно с успехом заменять на восемь спальных мест в разных районах. Оно было не одиноко. Его окружали гордые платяные шкафы с мощными дверями – каждый шкаф напоминал телефонный пункт на четыре кабины».* Тут мы видим полный набор сатирических приемов: сравнение, гипербола, гротеск, сарказм.

* Лиходеев Л. Сундуки со звоном. – М., 1972.

Совершенно иная стилистика – в юмористическом фельетоне Э. Графова: «Как все преображается в доме, когда хозяин возвращается с работы! Жена, светло улыбаясь, начинает с наслаждением надрываться на кухне, бросив гладить рубашки своего суженого. Детишки выключают “Спокойной ночи, малыши” и врубают хоккей, любуясь, как папочка шепчет: “Шайбу! Шайбу!”. Потом вся квартира погружается в трепетную тишину – папочка разгадывает кроссворд».* Тут – юмор, ирония, обогащение действия деепричастиями.

При работе над ремаркой сценария автор ведет действие, как правило, в настоящем времени. Ведь зрители увидят все сейчас, сию минуту, когда будут смотреть фильм. Но у глагола настоящего времени нет совершенного вида, который обозначает законченность, завершенность действия. Поэтому в тех случаях, когда это требуется, автор может применять форму глагола прошедшего времени. В примерах, приводимых в данном материале, это хорошо видно. Вообще, как писал В. Г. Белинский: «Слог – это рельефность, осязаемость мыслей; в слогe весь человек; слог всегда оригинален, как личность, как характер»**

Исторически сложились принципы отбора и употребления выразительных средств для ремарки сценария, о которых мы говорили выше; выделялись и осмыслялись ее постоянные, необходимые параметры и свойства: ее информационность, точность, предметная конкретность, наглядность, внимание к деталям, монтажность, простота, определенная стилистика, объединяющая в себе эпический, лирический и драматический стили. Опытный автор сумеет творчески соединить в своем сценарии все эти принципы, свойства и качества; новичок, едва ступивший на путь литературного творчества, часто допускает структурные ошибки.

Нельзя отдельный кадр или эпизод превращать в замкнутый мир, пусть даже интересно и обстоятельно описанный.

Ремарка – это единое целое, все эпизоды должны быть связаны между собой. Обособленность эпизода разрушает действие, создает статику, разрушает единство сценария.

При изображении действия, которое происходит сейчас, в данном эпизоде, нужно находить художественную связь с предыдущими и последующими кадрами и эпизодами сценария. Каждая ремарка, если она не

* Графов Э. Если бы я был женщиной // Советская культура. – 1989. – 8 марта.

** Белинский В. Полное собрание сочинений. – М., 1955. – Т. 8. – С. 79.

первая, должна продолжать линию действия предыдущей и в свою очередь давать движение следующим кадрам, монтажным фразам и эпизодам.

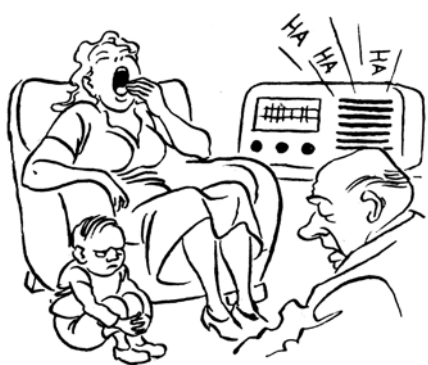
Ремарка – это цепочка эпизодов, взаимосвязанных и взаимозависимых, и задача автора литературно, художественно, кинематографически выразительно **обеспечить** эту связь, не разрушать единую структуру сценария.

8.3. Диалог

Специфические особенности диалога в фильме. Связь диалога с характером, личностью персонажа, видеорядом, другими элементами звуоряда.

Третьим составным элементом сценария является диалог. Как ни велико значение зрительных образов (а без них кино – не кино!), как ни значительно для эмоционального воздействия на зрителя сочетание зрительных образов с музыкой и естественными шумами, как ни выразительна бывает пластика персонажей фильма (будь то актер или реальный человек) – все же в звуковом фильме именно **слово** по-прежнему освещает их; именно оно **является самым выразительным, точным и ярким проводником в духовный мир человека.**

Слово в фильме – действующее лицо, в нем сосредотачивается внутреннее и внешнее действие фильма, эпизода. Мы уже говорили о тех формах, в которых слово выступает в фильме (авторский закадровый текст, монолог, интервью, беседа, диалог персонажей).



Диалог – слово греческое, это форма устной речи, разговор двух или нескольких лиц. В драме, театральной пьесе диалог является основным способом изображения характеров и развития действия. В фильме диалог, разговор персонажей между собой тесно связан с экранным изображением, является естественным продолжением действия, изображенного на экране, даже если этот диалог сводится к нескольким репликам.

Сценаристу всегда следует помнить, что диалог в сценарии фильма имеет свои специфические особенности.

1. **Диалога в фильме, как правило, бывает значительно меньше, чем в театральной пьесе.** Существует даже утверждение, что чем меньше диалогов в сценарии, тем кинематографичнее фильм – ведь в таком фильме увеличивается и усиливается роль внешнего действия персонажей. Между тем, можно привести немало художественных фильмов, основанных только на диалогах, без действия героев: «Мари Октябрь», «12 рассерженных мужчин» (США), «Великий гражданин». Документальные фильмы вообще очень часто превращаются в сплошную «говорильню», в фильмы «говорящих голов». Поэтому ориентация на уменьшение диалогов в фильме, увеличение в нем действия, зрелищности вполне актуальна, особенно для экранной документалистики.

2. **Диалог в фильме должен взаимодействовать со вторым планом: фоном, средой, обстановкой, в которой разворачивается действие первого плана. Присутствие второго плана во многом объясняет ситуацию, сокращает диалог, выводит из него словесный шлак, оттачивает реплики, придает им особую краткость и выразительность.** Сочетание зрительного действия, обстановки с диалогом раскрывает определенную сценарную ситуацию и дает ей дальнейшее развитие. В документальном кино не утрачивает своей популярности «прямое кино»,



авторы которого предпочитают снимать «жизнь врасплох», разговоры персонажей фильма не с журналистом, а между собой, и потому эти диалоги подкупают своей искренностью, естественностью, емкостью информации, органической связью с действием в кадре, его вторым планом, взаимодействием со средой.

3. **Диалог нельзя писать сам по себе, оторванно от персонажей, вне их характеров,** тех противоречий, смены настроений и отношений, которые существуют между ними. Характеры персонажей и их взаимоотношения автор должен понимать и представлять себе очень четко, в каком бы жанре игрового или документального фильма он ни работал.

У Вас может возникнуть вопрос: как автор может прописывать диалоги документальных персонажей, реальных людей, участников его

фильма? Вы снимаете видеофельетон или видеопамфлет, где методы документального и игрового кино могут переплетаться. Вы хорошо знаете характер и особенности речи своих персонажей. Тогда написать диалог между ними – вопрос техники и Вашего таланта. Вспомните талантливые телевизионные пародии-диалоги Галкина Максима.

Или, к примеру, Вы снимаете документальный фильм, используя документы, фотографии, статьи, письма, выступления героев Вашего фильма и методом реконструкции факта либо постановочным методом «оживляете» отношения между ними. Так был снят фильм «Друг Горького – Андреева» реж. С. Арановича. Горький, Ленин, Андреева, Чехов и другие персонажи фильма были озвучены актерами с выразительной имитацией особенностей их речи (картавость, эмоциональный запал Ленина; «оканье», неторопливость Горького; интеллигентная сдержанность, тонкий юмор Чехова). Между этими людьми были достаточно неоднозначные, противоречивые отношения – авторы основательно изучили материал и сумели художественно выразительно передать их на экране, в том числе и через диалог.

Они смогли написать точные и выразительные диалоги, характерные для персонажей фильма, они ничего не выдумывали, пользовались стилистикой документальных материалов – и поэтому через диалог сумели воссоздать характеры своих персонажей, достоверных в любой ситуации.

Понимать характер персонажей, особенности их речи – это корни, которые питают все сложные разветвления сценария.

В связи с вышесказанным хочется отметить еще одну особенность диалога.

В журналистике диалог определяется как жанр, в котором участвуют два персонажа с альтернативными точками зрения. В качестве третьего участника разговора выступает журналист, который направляет беседу, обостряет ее вопросами, своей реакцией на ответы. По этому принципу на ТВ в компании НТВ проходит ток-шоу Владимира Соловьева «К барьеру». Суть диалога между двумя альтернативными собеседниками и журналиста – словесная дуэль (например, на дух не переносящих друг друга Владимира Жириновского и Бориса Немцова).

Когда в Вашем публицистическом фильме принимают участие герои с альтернативными точками зрения на вопросы, проблему, поднимаемую в фильме, Вы можете гарантировать зрителю полнокровный диалог между ними, если умно, точно составите вопросы, развивающие тему. Вы, продумывая диалог, разрабатываете «двухходовое» интервью: если он ответит так – последует такой вопрос; если он ответит этак – последует этаким вопросом.

Если нет противоречий – не может быть и диалога, будет просто игра в одни ворота.

- Вы согласны с моей точкой зрения?

- Да, безусловно, я точно так же думаю.

Зачем тогда в фильме второй участник разговора и диалог между ними?

Очевидно, Вы не раз обращали внимание на то, как скучен, назидателен, бывает разговор действующих лиц, как в игровом, так и в документальном фильме. Отчего это происходит?

В игровом фильме это происходит от того, что автор, который один знает, как будут разворачиваться события, к чему придут противоречия героев, это знание передает и своим героям. Они начинают говорить не сообразно данной ситуации, данному противоречию, а конечной ситуации. Герой становится резонером с нравоучительным тоном, он говорит как диктор по заранее известным текстам, «гладко, как по нотам».

Большой слабостью диалога и сценария, как игрового, так и документального фильма, будет такое положение, когда **герои излагают любые авторские соображения**, даже если они не вяжутся с обстановкой и настроением героя.

Чужой текст, чужие мысли для героя приводят авторов к сомнительному результату: слово лишается своей эмоциональной силы, зритель чувствует «несовместимость» героев и их диалогов и уже не может непосредственно воспринимать фильм, сопереживать героям.

В диалоге важна живая душа разговора. В нем люди непосредственны, развитие разговора может принимать самые неожиданные повороты. Человек может говорить и поступать импульсивно. Автор должен следовать живой логике персонажа, его характера, суметь «влезть в его шкуру», пережить предлагаемую в данный момент

ситуацию. И диалог может быть тем богаче, чем интереснее эта ситуация, чем глубже эпизод. Если есть в нем глубина, подводное течение, второй план-диалог возникает с подтекстом, с глубиной, а не с прямолинейной ходульностью. Вспомним Гурова из «Дамы с собачкой» А. П. Чехова.

– Если бы вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте!

И в ответ:

– Дмитрий Дмитриевич, а давеча вы были правы: осетрина-то с душком!

Гуров оскорблен: он почувствовал себя не то в сумасшедшем доме, не то в арестантских ротах.

Вот так, коротко, в двух словах передана целая гамма чувств человека.

Все это в полной мере относится и к документальному фильму, созданному по законам драматургии. Живой человек может говорить и поступать импульсивно. В качестве примера хочется привести фильм «Без легенд», ставший классикой отечественной публицистики (режиссеры Г. Франк, А. Бренч, А. Сажин, он и сценарист).

Герой фильма – прославленный в советские времена экскаваторщик Борис Коваленко – строитель гидростанций на Волге, Днепре, Асуанской плотины на Ниле. О нем много писали газеты, снимались киносюжеты в «Хронику дня». Создавался плакатный образ передовикановатора, образец для подражания.

Фильм Г. Франка и его товарищей вступает в **полемический диалог с официальной хроникой**. Соединение хроники с фотографиями, письмами, рассказами тех, кто хорошо знал Коваленко – все это развенчивает легендарный образ, на его месте рождается образ живого человека – талантливого, своеобразного, которого подчас крепко заносило в поступках, за которые потом было стыдно.

Вот реплики, за которыми – характер.

Комсорг бригады Виктор Стариков вспоминает, что Борис в дни своей славы стал вести себя высокомерно, заносчиво, перестал здороваться с товарищами.

Я говорю: «Боря, так это же, видишь, какое дело...»

Борис: «Знаешь что, да брось ты... Что я должен со всяким, понимаешь ли ты, расшаркиваться, раскланиваться? Почему я так должен?»

Второй пример – выступление Бориса Коваленко на конференции сторонников мира в Москве. Рассказывает писатель Лапин, характеризуя и Коваленко, и самого себя.

«Вот тут Борька и сам себя зарезал и меня, кстати, тогда очень-очень подвел... У меня в “Молодой гвардии” уже был сигнал книжки, называлась “Волжские Жигулевские были”. И первый очерк был, назывался “Поэма о ковше”. Нет, простите, не сигнал – верстка. Верстка, потому что я добавлял туда его выступление на конференции “Борцов за” И вот Борька...



Б. Коваленко в фильме «Без легенд» Г. Франка

После Маресьева, после Филатова (знаменитого академика, хирурга-офтальмолога) дают ему слово. Он говорит Маресьеву: “Вот летчик ты, летал без ног там. Я не летал, я танк подбил, глаза спалило мне. Кто зрение мне спас?” И прямо с трибуны уходит, подходит к Филатову: “Ты, старичок, борец за мир” и целует Филатова в засос. Зал встал. Я сидел ни живой ни мертвый. Все это, поверьте, было».

Далее идут кадры старой хроники: Борис Коваленко выступает с трибуны, перерыв, делегаты в фойе Дома Союзов, Филатов разговаривает с Коваленко: Филатов строг, Коваленко смущенно улыбается.

Авторы фильма за кадром вступают в диалог: профессор Филатов в ложной славе не нуждался.

Во время перерыва он упрекнул знатного строителя, прямо сказав, что в его практике не было случая, рассказанного им с трибуны, не было танкиста, которому бы он возвращал зрение. «Нашему герою оставалось только смущенно улыбаться».

Авторы предъявляют объяснение Коваленко по поводу случившегося, которое сохранилось в его личном деле. Вот оно:

«Я знаю и глубоко понимаю, что я скрыл правду перед партией и советским народом и, мало того, наболтал черт знает что на конференции сторонников мира. Я понимаю, что не достоин, быть в партии и заслуживаю самого высокого наказания. Я хлебнул всего в своей жизни. Прошу оставить меня на строительстве. На стройке буду своим трудом искупать свою вину. Отдам все свое здоровье и, если понадобится, жизнь, не задумываясь. И ваше доверие, будь я навеки проклят, оправдаю».

Вот в такой полемический диалог, то прямой, то косвенный, вступают между собой персонажи фильма, старая хроника и кадры фильма Г. Франка и А. Сажина.

Хроника лепила «легенду», ее герой Б. Коваленко часто там говорил нужные авторам, партийному руководству слова; когда же Коваленко заносило либо он говорил «не то», кадры давались без звука, их озвучивал диктор нужным для легенды текстом. Хроника выстраивала благополучную схему, по которой существовал обтепанный и обструганный Коваленко; фильм «Без легенд» стремился показать Коваленко подлинного – сумасбродного, сильного, работающего, противоречивого – живого. Директор Куйбышевской ГЭС, где работал Коваленко, в одной из последних сцен фильма говорит: «Жизнь наша соткана из противоречий роста человеческого, который не может быть только положительным ростом. В самом зародыше каждый человек несет в себе и такие стороны, которые не сразу приемлемы, но которые в борении человеческом, борении жизни приобретают положительные свойства, дают положительный пример».

Уметь уловить, поймать человеческий характер в его противоречии, передать это через диалог – все это требует сложной авторской работы, зато и результат радует.

Не отрывать речь героя, его общение с окружающими людьми от его среды, обстановки, сочетать в фильме зрительный и словесный ряды, первый и второй планы; уловить и передать своеобразие индивидуальной речи персонажей, вытекающие из правды характера и правды ситуации; брать в фильм краткие, действенные, выразительные реплики – об этих основных особенностях диалога в фильме всегда нужно помнить сценаристу.

8.4. Дикторский текст



*В дни сверхмогучных танков и
многотонных бомб я все же
верую в тебя, кусочек дерева с
металлическим острием – перо,
в тебя, человеческое слово.*

И. Эренбург

Закадровый текст, его разновидности. Требования к дикторскому тексту. Стилистика закадрового текста, ее виды. Основные законы построения закадрового текста.

Начиная с 40-х гг. XX в. в драматургии кино широкое распространение получил дикторский текст. Впервые он был введен в сценарий и фильм «Путевка в жизнь» в 1931 г.

Поначалу дикторский текст был вспомогательным средством, напоминающим надпись, но постепенно он превратился в самостоятельный элемент сценария, который выполняет смысловую, эмоциональную и композиционную задачи.

В современной драматургии дикторский текст завоевал плацдарм во всех видах кинематографии – в игровом, документальном, научном кино и даже в мультипликации. При всем различии этих фильмов, в дикторском тексте есть общие черты, основные функции – такие, как информация, характеристика и обобщение.

Оговоримся сразу: расчленение закадрового текста в соответствии с выполняемыми им функциями будет весьма условным, ибо даже в одном абзаце и даже в одной фразе может быть и информация, и характеристика.

Требования к информации дикторского текста

Информация – это если не важнейшая, то преобладающая часть текста, которая занимает порой девять десятых его частей. Поэтому ее качество, язык и стиль, нередко полностью определяют качество всего текста. Латинское слово «Informo**» в переводе означает «осведомляю», «сообщаю». Сообщение это должно содержать конкретную**

информацию. **Немаловажно и такое качество информации дикторского текста, как ее новизна.** Если в дикторском тексте фильма автором даются известные факты, банальная, много раз слышанная информация, пусть даже и конкретная, – у зрителя не возникает острого – голодного! – интереса, текст скользит по поверхности сознания, что может решить судьбу всего фильма – зритель останется к нему равнодушен.

Итак, уясним с самого начала самое главное: роль дикторского текста в фильме огромна и значительна. Он второй по значению (после видеоизображения) компонент фильма. **Плохой текст может загубить отлично отснятый материал фильма; отличный текст способен «вытянуть» самый слабый по картинке фильм.**

Закадровый текст на фильм может выступать (как мы уже говорили ранее) в трех разновидностях:

- дикторский текст;
- авторский комментарий;
- монолог героя.

Дикторский текст в чистом виде бывает более объективным, более отстраненным по стилю и тону повествования.

Авторский комментарий – более субъективный, в нем сильнее ощущается личность автора, его мировоззрение, отношение к проблеме, теме фильма – в стилистике, интонации текста.



Монолог героя в еще большей степени несет отпечаток личности главного героя фильма, от имени которого ведется весь рассказ.

В любом случае, закадровый текст служит изображению: он дает информацию, поясняющую видеоряд, оценивает происходящее на экране.

В документальном фильме закадровый текст обязан ответить на главные «информационные вопросы»: кто (герои), что (происходит), где (место действия), когда (время), т. е. дать географический адрес, назвать имена, привести цифры, сообщить (сопоставить) факты. Но если автор будет давать эту информацию «протоколно», сугубо функционально, это «засушит» фильм, сделает его скучным.

Информация должна быть написана ярко, образно, эмоционально; она призвана помочь зрителю осмыслить изображение и расширить дополненными фактами.

Допустим, Вы снимаете материал о городском строительстве.

Один автор, к примеру, пишет: «Вырастают кварталы новых зданий» или «За последнее время здесь выросли кварталы новых и красивых домов».

Второй автор: «Почти каждый день в городе прибавляется по одному дому».

Общие стереотипные фразы, вроде первых двух, едва ли запомнятся зрителю, привлекут его внимание.

У второго автора информация конкретна, дает реальное представление о размахе строительства, дополняет изображение, цифра в тексте наглядна, проста, оседает в памяти.

Кстати, **цифровая информация в документальном фильме – вещь часто неизбежная, но и коварная, ибо цифра как таковая – сухая, протокольная.** Числительными в фильме увлекаться не стоит, если это составные числительные (2007, 1861), да если они к тому же сложные, дробные (2875,67):

- постарайтесь их округлить, если это возможно и не нанесет вреда самой информации (намолотили более 2 тысяч тонн зерна);

- если цифра нужна абсолютно точная (спринтер «пролетел» стометровку за 10,56 секунды) – для лучшего запоминания хорошо вывести ее и в видеоряд, вставить в текст, в оправу украшающей, разъясняющей фразы.

Будем относиться к цифре в тексте уважительно, ибо цифра – это всегда факт, факт абсолютный, документальный и достоверный – поэтому прежде, чем Вы введете цифру в текст фильма, обязательно проверьте, убедитесь в ее подлинности и достоверности, а уж потом постарайтесь подать ее поярче, поживее, поэффектнее. Тогда она станет украшением дикторского текста, потому что цифровая документация почти неотразима.

Необходимо учитывать и такое **важное качество дикторского текста, как его эмоциональность – это она не в последнюю очередь создает характеристику обстановки, персонажа.**

В свое время великий Вольтер писал: «Искусство входит в нас вратами чувств».

Авторский текст будет эмоционально выразительным и точным, если, **стремясь дать характеристику персонажу, обстановке, дейст-**

вию, автор поставит перед собой вопрос: какой он, этот объект, о котором пойдет речь? И даст ему качественное определение.

«Утро туманное, утро седое...»

«В пустыне чахлой и скупой...»

Точное, качественное определение делает текст свежим, эмоционально богатым.

Сухой, незэмоциональный закадровый текст – первый признак плохой работы автора. Добиваясь эмоциональности текста, авторы нередко стремятся вступить в доверительное, интимное общение со зрителем, а диктора (человека, читающего текст за кадром) сделать рассказчиком. И тогда в тексте появляются фразы: «**Смотрите, смотрите внимательно...**».

«**Вы скажете:** ну, в кино умеют приукрасить...».

«**Обратите внимание...** Ну как вам это нравится?» и т. д.

Ища эмоционального разнообразия, авторы пишут текст на двух закадровых чтецов, двух дикторов. Они могут один текст читать по очереди – это, конечно, делает звукоряд более разнообразным, но не делает фильм более качественным и выразительным. Если Вы решите, что текст будет разбит на два голоса, на два исполнителя, автору будет необходимо с самого начала решить: каковы задачи, какова роль каждого из них?

Один голос мужской, другой – женский. Почему? Какова роль мужского, какова – женского? В какой форме протекает их закадровое общение? Вопрос – ответ? Один – хозяин; другой – гость? Первый удовлетворяет любознательность второго? Между ними спор, дискуссия? Обмен мнениями?

В любом случае, в их разговоре подается конкретная, новая информация по теме фильма, дается определенный комментарий. Такая форма делает текст более динамичным, доходчивым и выразительным.

Разумеется, хороша дикторская информация от первого лица, от лица героя фильма. Но в этом случае задача автора – подобрать такого человека, который умеет говорить, интересно мыслить, которому есть, что сказать. Это должен быть хороший рассказчик с богатой интонационной и лексически своеобразной речью, тогда закадровый текст получится живой, образный и эмоциональный. Он позволит полнее обрисовать внутренний мир героя, передать его раздумья, смену чувств и настроений.

Однако, необходимо всегда помнить, что при всей важности дикторского текста в фильме он не может быть самодовлеющим компонентом. Дикторское, авторское слово сопровождает изображение, помогает зрителю лучше увидеть и понять видеоряд. Первична – картинка. Поэтому при написании дикторского текста будем помнить старинную арабскую поговорку, которая гласит: «Когда ты говоришь, слова твои должны быть лучше молчания».

Закадровый голос (диктор, автор, герой) только тогда должен произносить очередную фразу, когда без нее невозможно обойтись или когда она эмоциональна, выразительна, содержательна.

Когда текст сдержан, скуп на слова, зритель лучше слушает.

Вывод: не перегружать фильм закадровым текстом.

- Лучше меньше да лучше!

- Словам тесно, мыслям – просторно.

Мы уже говорили выше, что закадровый текст призван сообщать зрителю новую конкретную информацию и комментировать то, что происходит в кадре.

Прокомментировать – это значит объяснить факт, т. е. как бы оценить его. Комментарий в тексте – это «подсказочные» замечания автора.

Из самой природы комментария вытекает простое правило: если кадр достаточно выразителен, то комментарии не нужны; а если в кадре чего-либо нет, то нельзя это «что-либо» и комментировать.

Такой хрестоматийный пример. В кадре – спеющая пшеница. Ее огромные колосья гораздо выше двух разговаривающих на меже мужчин. Автор подчеркивает этот факт: «Выше человеческого роста стоят хлеба». Но это и так видно, тут лучше промолчать.

И начинающие, и опытные авторы прекрасно знают, что **при написании сценария, закадрового текста, вообще любого литературного текста особенно трудны бывают два момента: с чего начать и чем закончить свое повествование.**

Задача первого эпизода, первых фраз – ввести в курс дела, привлечь внимание зрителя (читателя). Задача последних кадров, последних строк – поставить весомую, выразительную точку в материале. В последней части дикторского текста подытоживается все показанное и сказанное. Замечательный писатель Исаак Бабель писал: «Ничто так леденяще не входит в сердце, как вовремя поставленная точка».

Итоговое обобщение фильма должно быть эмоциональным, убедительным и окончательно, ясно, доступно раскрывать художественную идею фильма. Обобщение – это финал фильма, вывод из всех фактов и явлений, показанных в фильме. Это самая незначительная по объему и бесконечно важная часть работы.

Над заключением авторы трудятся особенно тщательно, и это приносит свои плоды: по стилю оно бывает лучшим местом текста. В этом легко убедиться: посмотрите по ТВ документальные программы, ток-шоу опытных ведущих журналистов – **последние, заключительные фразы отточены, глубоко раскрывают замысел программы, фильма.**

Каждый автор проблему последней фразы решает по-своему, исходя из жанра, содержания, собственного таланта, наконец. Это может быть прямое обращение героя к зрителям – или обращение к зрителям самого автора фильма. Во всяком случае, прощаясь со зрителем своего фильма, авторы стремятся выразить свои личные чувства и мысли.

Так что запомним: последняя фраза – самая ответственная, одной фразой можно улучшить общее впечатление от фильма или испортить его. Воистину, «последний бой – он трудный самый»!

Ради одной-единственной последней фразы исписываются целые страницы... Беспощадно вычеркиваются назидательность, ходульная выпренность, отбрасываются сложные, витиеватые обороты речи... Вы прорываетесь к сердцу зрителя, и потому оставляете нечто очень простое, идущее от Вашего сердца. Эта работа ума и души важна и плодотворна, она «сдирает» корку обыденности, серости и штампов, улучшает Ваше профессиональное, сценарное мастерство...

Но вот Вы «единой строчки ради» извели «тысячу тонн словесной руды», а строка эта так и не рождена, все написанное Вас не устраивает, кажется наивным, назидательным, банальным и т. д. Тогда можно посоветовать одно: раз «все не то» – отступитесь! Поставьте точку там, где закончился твой текст до поисков этой последней, заключительной фразы. И главное – не отчаивайтесь!

Может быть, Вам не хватает жизненного опыта, чтобы сделать из материала глубокий вывод. Возможно, устала, выдохлась ваша Муза... А возможно, материал полностью себя исчерпал и сопротивляется какому бы то ни было обобщению как повторению, «разжевыванию» того, что уже и так всем ясно. Дальше возможны два варианта:

1. Материал полежит какое-то время, Вы отдохнете друг от друга, и спасительная, необходимая фраза придет сама собой.

2. Ничего от паузы не изменилось – тогда оставляйте все как есть, значит это самый правильный выход из ситуации затруднения.

Это лучше, чем назидательное изречение банальных истин типа: «Правильной дорогой идете, товарищи (господа)!»

Стилистика дикторского текста



Каждый автор пишет по-своему, так, как ему хочется и как он может. Манера письма, его стилистика – глубоко индивидуальны, автор здесь свободен, как птица. Но авторское своеобразие должно отвечать требованиям фильма.

Следует признать, что из всех компонентов документального фильма дикторский текст часто является самым уязвимым, самым слабым звеном и больше всего и чаще всего вызывает нарекания. Претензий бывает много: текст скучный, назидательный, многословный, забывает видеоряд; не соответствует изображению; банальна информация, нет конкретности, новизны фактов и комментариев и т. д. и т. п.

Закадровый текст в фильме тогда превращается в его «ахиллесову пятаку», когда становится самодовлеющим, пишется в отрыве от методов съемок и озвучивания, специфики композиции и монтажа.

В фильме все его элементы взаимосвязаны, и закадровый текст – не исключение. Его стилистика напрямую зависит от остальных элементов и диктует им «свою волю».

В современном кинематографе условно можно выделить несколько стилей дикторского текста.

• **Наибольшее распространение получил тип дикторский текст – информация.** Информационный тип закадрового текста господствует, прежде всего, в информационно-хроникальном кино и видео – это журналы, альманахи, выпуски новостей. Об информационной насыщенности закадрового текста в документальных фильмах мы только что говорили выше.

Огромна роль дикторского текста во всех разновидностях научного кино – учебном, научно-популярном и научно-исследовательском фильмах.

Не осталось в стороне и игровое кино – в художественных фильмах дикторский текст, как правило, предшествует картине, произносится за кадром; это – голос от автора, который сообщает о времени, героях, месте действия. Он может быть не только в начале фильма, но и звучать по мере развития действия. В этом случае он характеризует авторское отношение к изображаемым событиям. Но нужно сказать, что в сценарии игрового фильма дикторский текст занимает довольно скромное место и применяется не часто.

- Мы уже говорили о том, что закадровый текст может быть не только сугубо информационным. **Второй по стилю тип – эмоциональный дикторский текст.** Тут уместно вспомнить второй этап в развитии сценария – **эмоциональный сценарий**, когда эмоции били через край и авторы рыдали перед редакторами, читая свое творение.

Сегодня это воспринимается как анекдот, но требование эмоциональной насыщенности текста – осталось; он может передавать самые разнообразные чувства: сочувствовать, дружески посмеиваться над героями, ласково поддерживать их, иронизировать, негодовать и т. д. Тут широкий простор для воплощения эмоций, как в документальном, так и в игровом кино. Вспомним, к примеру, сценарий фильма «Папа, мама, служанка и я» или сценарий Б. Медового «Карьера Димы Горина».

- **Третий тип стилистики – лирико-философский дикторский текст. Он содержит раздумья автора или героя о времени и о себе.** Это очень сложная форма, требующая исключительного такта. Образцы подобной разновидности закадрового текста в художественном фильме Л. Андерсона «О, счастличик!», в фильме А. Довженко «Поэма о море», в документальной ленте Ю. Подниекса «Трудно быть молодым».

- **Дикторский текст по стилю может быть остро сатирическим.** Это, как правило, бывает в фильмах-пародиях, памфлетах, в политических кинолентах.

Яркий, классический для отечественного кинематографа пример – остропублицистический документальный фильм «Обыкновенный фашизм» по сценарию М. Ромма, Ю. Ханютина, М. Туровской. А вот закадровый текст – всецело заслуга М. И. Ромма.

Просматривая смонтированные эпизоды, он негромко комментировал, реагировал на кадры немецкой хроники, и творческая группа поняла: ничего лучше, выразительнее и более впечатляющего искать не надо! Он

был эмоционально гибким и насыщенным по смыслу: то это был точный комментарий события; то слова вступали в резкое противоречие с изображением, порождая резкий, сатирический, уничтожающий образ...

Помните блестящий эпизод с Муссолини, который перед зеркалом принимает различные позы, репетирует эмоции, мимику, готовясь к выступлению перед массами. Самое удивительное, что это реальные, документальные кадры, итальянский дуче (вождь) не стеснялся демонстрировать себя **таким** перед камерой! В кадре – толстая, тупая, самодовольная туша, дегенеративная физиономия, а Ромм за кадром с легкой иронией, насмешкой: «Хорош! Нет, правда, до чего хорош!»



• **Большого мастерства от автора требует юмористический закадровый текст. Шутка всегда оживляет фильм, делает материал, героев человечнее, а все повествование – проникновеннее.**

В художественном фильме автор может как ему угодно шутить над своими персонажами – никто не обидится.

А вот шутка в документальном фильме – вещь деликатная, требует от автора такта, точного понимания характера человека, жизненной ситуации, уместности шутки. Нужно никогда не забывать: на суд зрителей, на всеобщее обозрение выставляется реальный, живой человек.

Хорошо «ложится» шутка на внешне серьезное изображение или изображение чуть-чуть смешное. Вот по ТВ-программе показано путешествие студентов на лодке. На участке реки с сильным течением нельзя идти на веслах, и молодой турист тянет бечеву тяжелой лодки. Тянет довольно лениво, как бы нехотя. Диктор за кадром говорит: «Роман трудится добросовестно. Как говорится, любишь кататься – люби и саночки возить». Легкая шутка, легкая улыбка. А как бы Вы прокомментировали эту ситуацию? Вспомним репинских «Бурлаков на Волге»; некрасовский «Чей там стон раздается над великою русской рекой», шалыпинское «Эх, ухнем...» – безобидная игра ума придаст выразительность, если хотите, определенный шарм самым обычным кадрам.

• **Дикторский текст – монолог героя.**

Этот тип закадрового текста используется всякий раз, когда рассказ идет от имени героя фильма. **Подобный прием хорош тем, что яв-**

ляется эффективным средством раскрытия личности героя, его мыслей и чувств, его отношения к тому, чему посвящен фильм.

Автору необходимо тщательно продумать, как будет представлен персонаж, который далее будет вести рассказ на протяжении всего фильма. Это будет первый эпизод – экспозиция или завязка.

Будет ли это самопредставление героя, который на среднем плане появляется в кадре и говорит нечто вроде: «Привет, это я. Меня зовут...» – или автор сам представит своего героя, причем так, чтобы заинтриговать, дать яркий штрих – и сделать это необходимо, когда герой в кадре на крупном плане или среднем плане что-то делает (молча) и только после представления начинает говорить. Очень важно снять СНХР говорящего человека на начало эпизода – зритель должен познакомиться с героем, увидеть и услышать его, говорящего в кадре, чтобы потом, когда он будет вести рассказ за кадром, они были убеждены, что это его мысли, его рассказ и они слышат действительно того, кто показывается на экране.

• **Дикторский текст может вестись и от лица нескольких персонажей, но схема остается та же:** каждого персонажа на крупном или среднем плане представит автор либо тот, кто выступал непосредственно перед ним. И тогда между фонограммой и изображением установится необходимая и понятная зрителю связь.

Таковы рекомендации Х. Бедли, и в своей книге «Техника документального кинофильма» он приводит пример подобного типа дикторского текста из английского фильма «Забота о ребенке».

Авторы сценария вводят в курс дела: мать Роберта погибла во время автомобильной катастрофы, мальчика привозят в детский дом. Комментарий написан в форме рассказа, идущего от лица воспитательницы Эдит.

Изображение

Крупный план воспитательницы Эдит, смотрящей на Роберта. Крупный план Роберта. Стоя на пороге, ребята разглядывают прибывшего. Музыка. Воспитательница Мэри подает им знак уйти, и дети скрываются за дверью. Эдит:

Дикторский текст

Музыка. Роберт в постели. Эдит застегивает надетую на него пижаму. Приносит ему молоко, он отказывается.

Музыка. Эдит гладит голову лежащего Роберта. Крупный план Эдит, наблюдающей за мальчиком. Крупный план Роберта. Эдит разглядывает Роберта, мальчик начинает засыпать. Эдит тихо выходит из комнаты.

«Директор сказал мне, что Роберт должен скоро приехать. Мы приготовились к встрече с ним».

«Было уже довольно поздно, и малышей уложили спать. Я подумала о том, что и Роберту пора лечь в постель. Он приехал совершенно без вещей, так что нам пришлось отыскать для него пижаму...»

«Судьба Роберта почти ничем не отличалась от судьбы многих ребят, находящихся на моем попечении... Я хотела рассказать ему об этом. Какими бы ужасными ни были для него эти часы, время залечит рану и наступит день, когда он снова обретет покой».

Бедли особо останавливается на стиле подобного повествования – стиле текста и стиле интонации: он должен наводит на **мысль о воспоминаниях**.

«Необходимо создать впечатление того, что это мысли показанного нами персонажа, высказанные им вслух в то время, когда персонаж вспоминает определенные события и рассказывает о них»*

Работа автора с закадровым монологом героя требует от него чувства меры и художественного такта. Один искусственный фрагмент текста, малейшая фальшь, наигрыш в поведении героя, в интонации, одна надуманная неестественная фраза могут погубить весь фильм – ему просто не будут верить, перестанут воспринимать как правдивую, документальную историю.

Монолог героя – это всегда самораскрытие личности. Он делает изображение героя более объемным, дает возможность глубже заглянуть в его внутренний мир, узнать о его чувствах и мыслях. Так был снят фильм «Маринино житье» (режиссер Л. Квинихидзе). Официантка ресторана рассказывает автору о своем житье-бытье: работе, проблемах, о наблюдениях. Доверительный искренний разговор был записан на диктофон, затем расшифрован, смонтирован, и под этот дикторский текст – монолог героя в дальнейшем снимался весь фильм.

Заканчивая беглый разговор о различных стилях дикторского текста, хочется обратить внимание на общие требования:

- Текст должен содержать максимум конкретной, новой информации.

- Предложения должны быть простыми, доступными и понятными. Цветистые обороты, сложносочиненные и сложноподчиненные предложения затрудняют восприятие информации.

- Видеофильм – это не газета, к которой можно вернуться и перечитать. Текст должен дополнять изображение, а не описывать его.

- И, наконец, перефразируя известный журналистам афоризм, запомним: **«Все стили хороши, кроме скучного»**. (Вообще же афоризм посвящен жанрам).

* Бедли Х. Техника документального кинофильма. – М.: Искусство, 1973. – С. 189.

Дикторский текст и К^о

Сочетание текста с диалогом, монтажом и видеорядом. Соотношение кадра и текста.

Все компоненты фильма – это звенья одной цепи, и дикторский текст – не последняя спица в колеснице документального кинопроизведения. Как складываются их взаимоотношения в фильме?

- Авторы могут так построить сценарий, что дикторский текст станет **стержнем композиции фильма, его структуры. Именно через дикторский текст связываются отдельные эпизоды в документальной ленте, не давая фильму распадаться на части.** Дикторский текст становится связующей нитью сценария и фильма. Так снято большинство документальных кино- и видеофильмов. Но точно по такому принципу может строиться и сценарий игрового фильма, когда дикторский текст связывает отдельные звенья драматического повествования, например, в игровых лентах «О, счастливчик!», «Пепел» и др.

- **В сочетании с дикторским текстом иным становится диалог:** более лаконичным (часть информации будет кратко изложена в закадровом тексте); дикторский текст может определить его ритм и эмоциональную окраску.

- Свободнее может стать и **монтаж.** С помощью закадрового голоса действие может перебрасываться в разные места, соединять разные этапы жизни персонажа, т. е. монтаж и закадровый текст находятся в прямой зависимости.

Спокойное повествование по информационно-описательному типу драматургии повлечет за собой последовательный монтаж по принципу «после этого, значит вследствие этого».

Автор выстраивает текст по принципу драматургии статических конфликтов или драматургии сопоставлений – и применяет резкое столкновение изобразительных кусков в «монтаже аттракционов».

Автор и герой восхищаются картинами природы – монтаж по тональности.

Вы снимаете фильм об интеллектуале, герое с нестандартным, ассоциативным мышлением, богатым воображением – ассоциативный монтаж поможет раскрыть авторский замысел.

Так что смело можно утверждать: закадровый текст и монтаж – союзники, «скованные одной цепью, связанные одной целью», как поется в одной из песен В. Бутусова, автора и лидера популярной в годы перестройки группы «Наутилус Пампилиус».

• Не менее тесные **отношения взаимозависимости складываются у закадрового текста с видеорядом, изображением**. Нельзя написать качественный текст в отрыве от видеоряда: текст и смонтированное изображение – вещи взаимосвязанные. Они в равной степени зависят друг от друга: видеоматериал должен соответствовать закадровому тексту.

Как эффективнее работать: под готовый текст монтировать пленку или наоборот – под смонтированный видеоматериал писать текст?

В научном кино во всех его разновидностях (учебное, научно-популярное, научно-исследовательское) **сначала пишется полный сценарий**, дикторский текст и только потом снимается и монтируется видеоматериал.

В документальном кино ситуация сложнее. В хорошо написанном сценарии документального фильма дикторский текст тщательно прописывается, и в дальнейшем при монтаже понадобятся лишь частичные правки. Это первый, так называемый **сценарный вариант дикторского текста**. Написанный до съемок фильма, дикторский текст создает целостную картину будущего фильма, позволяет определить соразмерность эпизодов, межэпизодные связи, методы съемок, разнообразие зрительного и звукового решения фильма. Имея первоначальный вариант текста, легко в нужных пропорциях, с «воздухом», смонтировать материал. **Здесь текст задает тон**.

В репортажной съемке, съемке методом наблюдения, методом «жизнь врасплох» **есть только общая идея**, определенный замысел, но нет и не может быть заранее написанного текста. **Здесь при монтаже приоритет – за видеорядом: под смонтированное изображение пишется текст**.

Если изображение и текст не вяжутся друг с другом, предпочтение, как правило, отдается изображению: то, что мы видим собственными глазами, воздействует на нас куда сильнее, чем то, что мы воспринимаем на слух. Не даром же говорят: лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать.

При написании дикторского текста автору необходимо помнить о пропорциях и чувстве меры: **нельзя весь фильм забивать закадровым текстом, он не должен идти непрерывно, сознание зрителей может быть**

перенасыщено. Полностью фильм озвучивался текстом в 40–60-е гг., когда синхронных кинокамер было очень мало. Но техника развивалась стремительно, появились видеокамеры, обладающие поистине волшебными возможностями: авторы записывают видеоряд, разговор с героем и тут же материал можно просмотреть! Фантастика! Отпала необходимость автору говорить за героя или подкладывать «собачий синхрон» (это когда разговор записывали на аудиоаппаратуру и звук давали на общем плане героя либо за кадром; врачам надевали повязку на лицо и давали звук даже на крупном плане и т. д.). На смену «дикторскому» кино шло авторское, текста от автора становилось все меньше, синхронных интервью, диалогов – все больше.

Как обстоят дела в современной экранной документалистике? Один из лучших отечественных документалистов автор и режиссер Марина Голдовская (в 2006 г. она получила премию ТЭФИ «За вклад в развитие документального кино») убеждена: в документальных очерках о человеке 5 % закадрового дикторского текста вполне достаточно. Старейший документалист Д. Луньков более щедр: он готов отдать дикторскому тексту до 15 % фонограммы фильма.

Да, уменьшение количества дикторского текста – сегодняшняя данность и тенденция, но это не универсальный закон, и, как всякое правило, нельзя его принимать всегда и безоговорочно.

Многое зависит от типа и жанра фильма. Мы уже говорили, что в научном кино, где ведущий тип повествования – лекция, роль дикторского текста по-прежнему велика; то же самое – в проблемных фильмах-размышлениях в документальном.

Но! Но даже если дикторский текст нельзя уменьшить до 2/3 фонограммы, нужно обязательно сделать несколько заметных пауз в тексте либо разбить его на несколько главков, разделов с подзаголовками, каждый из которых займет 3–4 секунды экранного времени (уже пауза!). Таким образом, Вы разобьете непрерывный поток слов, дадите мозгам зрителя передышку. А главное, сочиняя дикторский текст, не будем забывать, что фильм – это прежде всего картинка, видеоряд, а все остальное – подчинено ему. **Нет картинки – нет кино!**

Но не будем и преуменьшать роль закадрового текста.

Вообще дикторский текст – это всегда намек. Даже очень короткий, он дает ключ к пониманию персонажей фильма, основных событий

картины. Так задуман был, например, сценарий замечательного фильма «Баллада о солдате».

В прологе из дикторского текста зритель узнает о смерти героя, солдата Алеши, и весь фильм воспринимается в свете уже известной трагической развязки. Это знание придает новое освещение всем фактам фильма. Убери начало – и получится заурядная история о приключениях солдата-отпускника. Высокое звучание балладе, жизни, оборванной войной в самом начале, придает именно дикторский текст пролога.

Когда фильм был еще в работе, поступило предложение изменить дикторский текст, чтобы картина стала оптимистичнее. Но стоило убрать такую мелочь – дикторский текст о смерти Алеши – и ушла бы из фильма правда жизни, правда войны.

Основные законы построения дикторского текста



Еще на заре туманной юности документального кино английский документалист и критик Хью Бедли написал книгу «Техника документального кино», по которой учились документалисты старшего поколения.

В 1972 г. эта книга была переведена на русский язык. Сейчас она стала библиографической редкостью. В этой работе Бедли сформулировал рекомендации по написанию дикторского текста, с которыми хочется познакомить современную молодежь, ибо законы, сформулированные в ней, остаются актуальными и по сей день.

- **Недопустимо описывать словами то, что видно на экране.**

Действительно, если Вы сняли прекрасное летнее солнечное утро, а затем поверх этой картины напишете дублирующий текст («Было прекрасное летнее солнечное утро»), то получится масло масляное, зритель не получит новой информации, с первого кадра произойдет «пробуксовка» материала.

- **В тексте нельзя ссылаться на то, что не имеет ничего общего с происходящим на экране.**

Например, в огороде вы сняли бузину и на этот кадр накладываете текст: «В огороде бузина, а в Киеве дядька...».

- **Основная задача дикторского текста – усиление и разъяснение изображения.** Если изображение понятно само по себе, никаких слов не требуется.

• **Не использовать в дикторском тексте материал, который не работает на тему фильма.** Не исключено, что мы испортим фильм, рассказывая зрителям больше, чем нужно, уведем его мысли в сторону, ослабим впечатление о картине.

• **В документальном фильме не может быть полного молчания.** С паузой нужно обращаться осторожно. Полное молчание с экрана наводит зрителей на мысль, что в фильме чего-то не хватает.

• **Должен быть звуковой баланс в фильме,** и это правило в равной степени относится и к закадровому тексту.

Если начальная часть фильма насыщена звуком, то какой бы по жанру ни была картина, его внезапное отсутствие в последующих частях покажется странным. Самым легким решением вопроса является ввод музыки. Поэтому зачастую в документальных фильмах (а в студенческих работах – особенно часто) музыка присутствует в куда больших дозах, чем это необходимо.

• **Дикторский текст должен по фильму распределяться равномерно.** Автор же подчас артиллерийским залпом выстрелит вначале закадровый текст, а дальше – молчание, заполненное музыкой. Вот и получается в фильме звуковой дисбаланс.

Если мы чувствуем, что звук нужен в тех частях фильма, где нет ни дикторского текста, ни диалога (СНХР), лучше всего применительно к документальным картинам заполнить фонограмму шумовыми эффектами или натуральными звуками.

Отдадим должное вкусу и проницательности Бэдли! Интершум, естественный звук – замечательная вещь! Создает настроение материала и в то же время работает в качестве перебивки. Интершум как бы заменяет знаки препинания – точку, запятую, двоеточие, тире. Несколько секунд интершума помогут не только создать реальную атмосферу, с его помощью можно сменить место действия.

Должное внимание Х. Бэдли уделяет вопросу стилистики дикторского текста. **Наиболее действенные дикторские тексты близки по своему стилю к разговорной речи.** Писать следует в настоящем времени, потому что действие фильма разворачивается сейчас, перед глазами зрителей.

Дикторский текст должен быть естественным, голос диктора – соответствовать сюжету фильма. Это сочетание текста с изображением превращает их в неразрывное целое.

Если приблизить к микрофону читающего текст больше, чем это практикуется при обычной записи текста, то это позволит придать голосу диктора большую интимность.

Каждый фильм требует от диктора своего, индивидуального стиля прочтения. Важно найти нужный тон. Практика показывает, если долго репетировать, несколько раз записывать один и тот же фрагмент или текст в целом – этот текст «заговаривается», утрачивается естественность интонации. Зачастую первая запись оказывается наиболее свежей и непосредственной. Повторно добиться этого трудно.

При записи дикторского текста перевертываемые страницы издают шелестящий звук. Чтобы этого не происходило, необходимо страницу с текстом скрепкой присоединить к картонной форматке. Текст печатать на одной стороне страницы прописным шрифтом с широкими интервалами между строками. Текст, напечатанный очень сжато, мелким шрифтом, с пометками, приводит к запинкам, напряженному, неестественному чтению, вызывает необходимость перечитки, а это, как мы уже говорили, грозит потерей свежести интонации.

8.5. Ошибки в сценарной работе

Излишняя детализация материала. Несколько интервью без развития темы. Привлечение чужеродного материала.



Мастерство сценариста заключается, прежде всего, в том, чтобы так выстроить свой сценарий, так увязать все его элементы, чтобы с первых кадров, захватив внимание зрителя, не отпускать его до победного финала, до последнего титра: «Конец фильма». На пути к победе сценариста поджидают две серьезные ловушки, две ошибки, от которых хочется предостеречь неопытных авторов.

1) Серьезной ошибкой сценария будет, если одна и та же авторская задача окажется выраженной дважды: в ремарке, т. е. в описательной, действенной части сценария, и в диалогической части, т. е. в разговорах персонажей. Во-первых, это перегружает сценарий, вносит в него однообразие и назидательность, превращает его в «жвачку». Показав что-то в действии, Вы разжевываете тот же эпизод, предьявляете по второму разу ту же самую

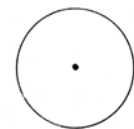
информацию. Такой повтор, излишняя детализация раздражает зрителя. В документальном фильме эта ошибка сводится к тому, что одна и та же информация дается в дикторском закадровом тексте, который пояснил то, что происходит в кадре, и в монологе или интервью персонажей фильма.

Во-вторых, замедляется темпоритм фильма, возникает топтание на месте, как в биатлоне, когда спортсмен пробегает лишний, штрафной круг, не добавляя себе ничего нового, кроме потери ритма, времени и победных очков.

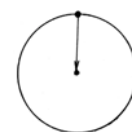
2) Вторая существенная ошибка в работе над сценарием – привлечение материала, не работающего на художественную идею фильма. Материал сам по себе может быть любопытный, занимательный, но сценарию он будет только мешать. Причем, чем интереснее чужеродный материал, тем больше эти помехи. Такой материал отвлекает на себя внимание зрителя, происходит как бы «разгерметизация» сценария. Когда автор вернется после лирического или любого другого отступления к своему главному повествованию, сознание, внимание зрителя уже может быть расколото надвое, и часть материала, необходимого для восприятия фильма, лишь поверхностно проскользнет по зрительскому сознанию. Чужеродный материал «потянет одеяло» на себя.

В свое время, более тридцати лет назад, документалист и преподаватель ВГИКа на кафедре режиссуры документального кино и телефильма Лия Дербышева предложила остроумную графическую схему изображения этих фундаментальных сценарных ошибок, что позволяет студентам нагляднее их представить (она, правда, говорила о хроникальном киносюжете, но мысль верна и для сценария фильма).

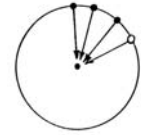
Символ совершенной формы в математике – круг. Центр круга – это стержень киносюжета, или проекция прямой линии, символа нашей образной мысли. Короче говоря, центр круга есть проекция образной мысли киносюжета.



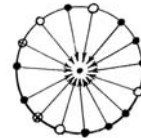
На окружности появляется точка – это наш первый монтажный план. Он воздействует на нашу мысль с определенной силой (в математике – вектор). Он, как говорят, «играет» на мысль.



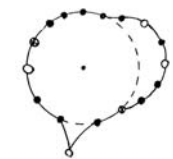
Далее появляется еще несколько точек на окружности – еще несколько кадров. Но они не топчутся на месте, а развивают мысль, поэтому они не накладываются друг на друга, а идут дальше по кругу.



И так далее, помогая друг другу, кадры, фразы и звуки ведут образное повествование. И все это для чего? Для того, чтобы воплотить образную мысль, положенную в основу киносюжета. Последний кадр как бы замыкает круг.



Теперь создадим схему сценария с ошибками. Точка вне круга – это далекая ассоциация в киносюжете, нарушающая плавное развитие мысли. Это отступление в сторону от основной мысли. Шире взято, чем нужно для доказательства мысли. Привлечен лишний материал, который уводит в сторону.



Так можно было бы графически изобразить ненужную детализацию. Запутывающие, мешающие, уводящие вглубь вопроса кадры. Рассмотрение вопроса со скрупулезной точностью.



Эти ошибки исказили форму, сделали сценарий расплывчатым. Как говаривали наши предки, «растекашися мыслью по дереву».

Графически – нет круга, по сути работы – нет сбитости, слитности, которые отличают точно выстроенные повествования.

Но в сценарии идеальном, как и во всяком другом, развитие материала – это не движение по кругу, а движение по спирали, которую получим, сделав развертку окружности.

Поступательное движение по спирали вперед, принцип пульсара, – и есть развитие образной мысли сценария и фильма.

Мы рассмотрели общие положения о литературном сценарии фильма и его элементах.

Завершая разговор о литературном сценарии, подчеркнем мысль, почему и зачем он нужен создателям фильма.

1. Сценарий – это архитектурный проект фильма, наиболее логичский, целесообразный, упорядоченный путь создания фильма.

2. Он является организационным и структурным инструментом, справочником и руководством в работе над фильмом, ее компасом.

3. Он четко, просто и образно представляет идею фильма, указывает его тему и развитие действия.

4. Он содержит важную для режиссерской и операторской работы информацию о настроении фильма и его отдельных эпизодов, а также дает ключ к внутренней логике и последовательности развития темы.

5. В нем четко определяются структура, особенности композиции, монтажные переходы, особенности звукового решения, фонограммы фильма.

Сценарий существует для того, чтобы изложить литературным образом язык содержания фильма и предложить оптимальный способ его создания.

Вопросы для самопроверки



1. Назовите основные элементы современного литературного сценария.
2. Какова роль и функции надписи в сценарии и фильме?
3. Что такое ремарка и каковы ее функции в сценарии?
4. Из каких элементов складывается ремарка?
5. В чем заключается драматургическая роль детали?
6. Формы написания ремарки, ее стилистика.
7. В чем специфика диалога в документальном фильме?
8. Какая связь существует между диалогом, характером персонажей, видеорядом и остальными элементами звуоряда?
9. Назовите основные разновидности закадрового текста.
10. Какие требования предъявляются к дикторскому тексту?
11. Охарактеризуйте различные типы стилистики дикторского текста.
12. Каковы законы построения закадрового текста?
13. Назовите типичные ошибки в построении сценария фильма.

Раздел IV

РАБОТА НАД СЦЕНАРИЕМ ФИЛЬМА

Глава 9. Развитие сценарного замысла

Глава 10. Заявка или синопсис фильма

Глава 11. Литературная основа фильма

Глава 12. Трансформация сценария в фильм

Глава 9. РАЗВИТИЕ СЦЕНАРНОГО ЗАМЫСЛА



*Среди нехоженных путей
один пусть будет мой.
Девиз сценариста*

*Замысел почти всегда
исходит из сердца.
К. Паустовский*

Тема как основа замысла

Работа над сценарием начинается с замысла. Это тот родник, из которого появляется творчество.

«**Замысел – это задуманный план действий, намерение**» – такое толкование дает нам академическое издание «Толкового словаря русского языка» под ред. С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой.

Константин Паустовский, безусловно, прав – как правило, яркий замысел всегда идет от сердца. Вдруг вспыхнуло в тебе желание (намерение!): хочу снять фильм о... О ком? О чем? Уже в замысле закладываются фундаментальные основы будущего сценария и фильма.

9.1. Тема фильма

Тема как предмет повествования. Тематическая полифония и локальность темы в документальных фильмах. Заказная тема фильма. Авторская трактовка темы.

То, о чем или о ком Вы будете делать фильм, на профессиональном языке называется **темой фильма**. Подтверждение тому находим там же, в «Словаре...».

«**Тема – это предмет повествования, изображения, исследования**». В школе все писали сочинение на тему... Если мы обратимся к произведениям искусства, то увидим, что каждое значительное крупное произведение **многомерно**. Есть одна **главная, ведущая** тема или их несколько, но есть и тематические ответвления, скажем так, тематические

партии (по аналогии с музыкальными, прежде всего, симфоническими произведениями).

Как правило, темы либо конфликтуют, противоборствуют друг с другом, либо (что чаще всего) дополняют друг друга и ведущую тему, сливаясь воедино в неразделимое целое. Это явление называют **тематической полифонией**. Такая ситуация бывает в игровых и полнометражных документальных фильмах. Рассмотрим с этих позиций два фильма, широко известных и популярных (классика!).

Художественный фильм «Белорусский вокзал». Ведущая тема – рассказ о фронтовых друзьях, которые остаются близкими друг другу и в мирные дни. Но эту тему равноправно дополняет другая: верность тем, кто сражался вместе с героями фильма и не дожил до победы. А рядом еще одна тема – борьба с мещанством и трусостью (вспомним эпизод с хозяевами машины, не захотевшими оказать помощь пострадавшим). И еще одна важная тема – воспитание молодого поколения, не знавшего войны, которой посвящен финальный эпизод, где хроникальные документальные кадры встречи победителей на платформе Белорусского вокзала сочетаются с кадрами юной девушки, жизнь которой впереди.

А вот двухсерийный документальный фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм». Ведущая тема – фашизм, нацизм как явление, анализ его антигуманной, античеловеческой сущности. Но в фильме параллельно идут и другие темы, те самые тематические ответвления: об отношении европейских стран к нарождающемуся фашизму; об антифашистском движении сопротивления в самой Германии; о мужестве людей в концлагерях и на оккупированных территориях и т. д.

Благодаря тематической полифонии основная тема в полнометражных фильмах обретает множество граней, каждый раз по-новому преломляясь в судьбах людей, трактовке происходящего на экране. При этом чрезвычайно важно, чтобы взаимодополнение, взаимопроникновение тем было естественным, органичным, иначе фильм будет распадаться на отдельные фрагменты, эпизоды, цельное произведение искусства не сложится.

Однако в короткометражном документальном фильме ни о какой тематической полифонии не может быть и речи. Масштабный подход к теме – не для короткометражки.

Уже на уровне замысла автор сразу должен брать для фильма одну локальную тему, чтобы «не скакать голопом по Европам», а скон-

центрировать все силы на единственной теме, ее разработке и раскрыть ее образно, эмоционально и глубоко.

Замысел фильма, большого или маленького, может быть Ваш собственный, и он греет душу, поэтому хочется побыстрее приступить к работе.

Однако нужно быть готовым и к тому, что Вам может поступить предложение снять фильм, например, о соседней кафедре, творческом университетском коллективе, работе студсовета, проблемах общежития, о педагоге, которого вы недолюбливаете. Тут налицо другая ситуация - **заказной фильм, заказная тема**. Вам предстоит снять фильм, тема которого душу не греет. Опасность заказной темы как раз именно в ее отвлеченности от автора, и в силу его равнодушия – схематичность подачи, рассудочность, банальное, шаблонное, штампованное решение, отсутствие эмоциональной выразительности.

Тут автору лучше не сопротивляться: коль взялся за гуж, не говори, что не дюж! Выход один: работать над заказом как над собственным замыслом, с полной отдачей, творческим поиском; идти от жизни, ее фактов. В истории нашего предмета известен такой случай: директор сценарной студии «Мосфильма» В. Соловьев пригласил к себе Г. Шпаликова и предложил ему снять фильм о депутатах Верховного Совета. Тема эта была для Шпаликова далека, он разрабатывал в своем творчестве молодежную тематику и делал это в лирическом плане, создавал психологический облик молодежи послевоенного времени в фильмах «Я шагаю по Москве», «Мне 20 лет».

Безапелляционное директорское «Надо!» автоматически отметало даже попытку отказа – Шпаликов согласился. Стал знакомиться с людьми, собирать материал – и загорелся!

К сожалению, смерть прервала эту работу, которая обещала быть пошпаликовски эмоциональной, умной, далекой от банального шаблона.

Высокими образцами удачи при работе по теме-заказу в игровом кино стали фильмы С. Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”», «Александр Невский».

Успех в создании фильма по заказной теме придет только в случае слияния авторской позиции с реальностью самой темы. Заказная тема или нет – для автора важно при работе помнить:

1. Необходима связь со своим временем, с современными проблемами жизни – тогда тема будет интересна, актуальна, обретет смысл или общественную значимость.

2. Небанальность темы, ее новизна для аудитории. Что известно – банально, интереса не вызывает. Найдите небанальную грань в скучной, возможно, даже заезженной, как заигранная пластинка, теме.

Итак, тема в себя включает:

- 1) предмет, о котором идет речь, о чем рассказывается в сценарии;
- 2) авторское отношение к изображаемому, его подход к задаче.

Эйзенштейн это называл «исходный образ темы».

Таким образом, замысел и тема связаны друг с другом неразрывно, как две стороны одной медали. Однако тема фильма – это только одна грань творческого замысла. Одна, но не единственная. Рядом с вопросом: о чем или о ком будет рассказано в фильме – тут же возникает серия не менее важных вопросов, без ответа на которые замысел не может реализоваться.

9.2. Идея фильма

Идея как авторское кредо. Специфические особенности идеи, способы ее реализации в фильме.



Что я хочу сказать своим фильмом? Чем он будет интересен зрителю? Придумывая ответ на эти вопросы, автор уточняет свой замысел, формулирует художественную идею фильма, ибо **«идея – это основная, главная мысль какого-либо произведения»** («Толковый словарь русского языка» под ред. С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой). Из этого определения четко видна главная особенность идеи как профессионального творческого понятия: под **идеей** принято понимать **авторское отношение, авторскую трактовку темы**, всего, что будет показано на экране.

1. Идея-это ключ, рычаг фильма, магистральный путь развития темы картины. **Это авторское отношение к изображаемому, которое воплощается во всей образной системе сценария и фильма, прежде всего, в характерах героев, в развитии сюжета, во всех его элементах, включая зрительные и звуковые детали, пейзаж, обстановку, темп и ритм действия, специфику монологов и интервью героев, методов съемки фильма и т. д. –**

т. е. пафос идеи пропитывает всю ткань сценария и фильма. Вот почему идея сценария и фильма – это всегда **художественная идея**.

2. **Идея первична, тема – вторична.** Идея подчиняет себе тему, поворачивает ее теми гранями, которые работают на выявление, освещение идейного замысла.

Но авторское кредо, его мировоззрение не должно вступать в противоречие, в конфликт с жизненной правдой. В угоду своей идее автор не должен подгонять факты, замалчивая нечто существенное, главное, выпячивая второстепенное. На мере авторского вмешательства мы останавливались подробно, когда говорили о публицистике.

Сейчас же уясним специфические качества идеи как основного драматургического понятия: это творческий импульс фильма и конечный вывод, к которому ведет логика развития сюжета и всех образов фильма.

Идея – это авторское кредо.

Задача автора – быть правдивым в своем творчестве, в подходе к теме, материалу, идти от жизни, а не подгонять факты жизни под свое кредо, искажая их. Если Вы будете идти от жизненных фактов, правдивого их освещения, Вам никогда не будет стыдно за свою работу, сколько бы времени ни прошло, какая бы идеология ни господствовала.

3. Третья специфическая особенность идеи – она требует четкости, ясности изложения – **точности идейного замысла, чтобы избежать противоположных ему трактовок.** Идея сценария может быть прямо выражена в монологе героя – вспомним А. Невского и приписываемые ему слова «Кто к нам с мечом придет, от меча и погибнет. На том стояла, стоит и стоять будет Русская земля» или реплику защитника Москвы в Великую Отечественную войну комиссара Клочкова, одного из 28 героев-панфиловцев: «Велика матушка Россия, а отступать некуда – позади Москва».

4. Идея может быть **выражена в закадровом авторском тексте, даже в самой его интонации**, что мы видим в комментарии М. Ромма в «Обыкновенном фашизме», а также в самом названии фильма: «Диктатор», «Как закалялась сталь», «Без легенд».

5. Наконец, она может быть сформулирована в фильме не прямо, открыто, а завуалированно, но тогда весь строй фильма будет рассчитан на то, что идея будет понята, прочитана зрителем на основании собственного опыта, собственных ассоциаций либо к определенному прочтению его подтолкнет найденный автором **кадр-символ**.

Приведу пример из своей авторской практики. Наша съемочная группа работников Кемеровской студии ТВ снимала фильм-портрет о комбайнере Анатолии Головащенко. Во время уборочной страды в районе традиционно объявлялось соревнование хлеборобов на приз памяти земляка, Героя Советского Союза Степана Головащенко, отца Анатолия, погибшего в войну под Гомелем. К победе в этом соревновании Анатолий уже несколько лет близко никого не подпускал, работал с темна до темна.

Уборочная была в разгаре. Солнце жарило, не скупясь. Жара, духота, пыль, пот заливал глаза, наш герой работал с каким-то остервенелым упоением. И у нас график съемок был плотный, мы очень устали, работали с рассвета, без обеда, да еще эта изнуряющая жара. Но я как автор была довольна группой, оператор выкладывался «по полной», стремясь отснять выразительную «картинку», создать впечатляющий образ.

Наконец, «уборочный эпизод» из жизни переключался на пленку, оператор быстро упаковал свою тяжелую кинокамеру в кофр – все! На речку, в ее благодатную прохладу, которая смывает с нас усталость, грязь, колючую мякину. Но!! Маленький черный лоскут, который совсем недавно висел на краешке неба, разросся, превратился в черную, грозную грозовую тучу, которая неумолимо затягивала голубизну неба, наплывала на наше хлебное поле.

- Символ войны! – обожгла меня мысль. Редкий, уникальный кадр, подарок судьбы! Ведь отсюда, возможно, с этого поля, уходил на войну молодой механизатор.

...Ветер волной пробежал по ниве, колосья пригнулись, казалось, поле, как живое, напряглось, затрепетало...

- Ребята, стой! Снимаем! Быстро снимаем, пока кадр не ушел!

Оператор не шелохнулся.

- Что ты разоряешься, последняя туча что ли? Кадр хорош, кто спорит. Но у меня кончилась пленка (врал!!!). Да к тому же у меня в «загашнике» такой кадр уже есть.

- Не такой!!!

- Точно такой: поле, хлеб, ветер, туча. Все тип-топ. Поехали на речку!

Кадра в загашнике не нашли.

Опросили всех операторов на студии – ни у кого нужного нам кадра не было. Я была в ярости и в отчаянии. Позвонила на Новосибирскую студию кинохроники.

- Рады бы помочь. Поле хлебное есть. Тучи есть. Но по отдельности. А вот чтоб вместе—такого кадра нет.

Вы думаете, оператор был халтурщик? Ничуть не бывало. Очень самоотверженный, влюбленный в камеру и свою работу. Снимал на лютом морозе на БАМе, без страховки лазил по высотным точкам на стройке Зап-Сибя. И на хороший кадр у него было чутье. Родом из деревни, он любил снимать природу, сельский быт, и нейтральных кадров у него действительно было много. А вот нужного – не оказалось. Что случилось с ним в тот день, крепко поссоривший нас? Лень, усталость от 10 часов работы с камерой, от съемок «с руки»?

Через год он принес и молча положил мне на стол кассету с дивными кадрами хлебного поля с тучами и комбайном. Но поезд ушел. «Дорога ложка к обеду».

Мораль: не откладывайте «на потом», если судьба дарит вам яркий кадр. Через усталость, лень, через «не могу – не хочу – не буду!» – **снимайте!** Чтобы потом не кусать локти.

Но, повторяю, какую бы форму ни избрал автор, идея плодотворна, действенна, если она выражена ясно, правдиво, органично – и «дошла» до зрителя, была понята им.

Существует и третья составляющая в замысле, которая возникает перед автором в виде вопросов: как донести до зрителя идею, на каком материале раскрывать тему?

9.3. Материал фильма

Источники материала. Формы накопления материала. Трансформация жизненных впечатлений. Этапы разработки материала. Характер отношений темы, идеи и материала в сценарии и фильме.



Материалом, живительным источником искусства, будь то литература, живопись, музыка или кино, является, как известно, реальная действительность, которая преломляется через сознание и чувственное, эмоциональное восприятие художника, творца. Творческое воображе-

ние автора «избирает» те или иные аспекты действительности и, «проработав» их в себе, реализуют в той или иной форме творчества (тайну «избирательности» и «переработки», т. е. тайну творчества, к счастью или нет, но еще никто не раскрыл).

Точно так же обстоит дело и у автора документального кино, у кинодраматурга: материал его сценариев и фильмов – это **социальная действительность**, жизненная реальность, которую он либо уже творчески освоил и она стала частью его биографии, либо он ее осваивает, изучает, постигает для решения поставленных перед ним сценарных и экранных задач. Факты и образы жизни пробуждают фантазию, как писал замечательный документалист Герц Франк: «От них, как от камешков, брошенных в воду, разбегаются круги ассоциации: одно воспринимаешь непосредственно, другое воображаешь, третье чувствуешь... и таким путем... создается ощущение целостности и глубины».*

При освоении нового материала, если он близок автору, необходим для реализации замысла, если он потрясает его, фильм состоится, зритель также от материала фильма получит свою порцию адреналина. Но если материал оставляет автора равнодушным, он изучает его поверхностно – это прямой путь к фильму, который оставит зрителя безразличным, будет серым, скучным и схематичным.

Одной из причин этого является скудость, нехватка материала, которым располагал автор, отсюда и бедный сценарий. Из этого следует вывод: **материала для раскрытия темы всегда должно быть в несколько раз больше, чем этого требуют рамки сценария.**

В творчестве сценариста накопленный им жизненный материал проявляется в двух формах: 1) в прямой, когда наблюдения автора непосредственно включаются в ткань сценария; 2) в отраженной форме, когда жизненные наблюдения автора дают толчок творческому воображению.

Поскольку первая форма не требует расшифровки, рассмотрим подробно вторую, обратившись к творчеству С. Эйзенштейна. Посмотрим, как на службу творчеству, будущему сценарию и образному решению фильма он ставил свое прошлое, включая ассоциацию и воспоминание. Обратимся к третьему тому «Избранных произведений» великого режиссера.

* Воспоминания о Д. Вертове. – М., 1976. – С. 265.

Исходное впечатление. Живое. Из жизни. Предпосылка, из которой потом родится обобщенное отношение, которое затем будет проступать через самые неожиданные частные образные решения и частные ситуации.

«Смоленск. 1920 г. Живу в теплушке на запасных путях железнодорожного узла. Самое страшное...

В сумерки. Под вечер.

Товарный состав, идущий задним ходом.

Вагонов на 60.

Ни крикнуть. Ни остановить. Ни докричать.

Ни даже дать знать о себе другому концу.

Машинисту».

Это откладывается живым острым **обобщенным ощущением слепой неумолимости** чего-то страшного, наступающего. Это ощущение преследует автора и беспрерывно выныривает в его опусах через разную систему частных образов, несущих это же ощущение раз пережитого.

«...Меня в детстве, очень рано, пугала маменька. Она говорила: "Ты думаешь, я мама. Я – вовсе не мама..." Она при этом делала неподвижное лицо с остановившимися стеклянными глазами.

И медленно надвигалась на меня...

...Неподвижное лицо.

Маска с остановившимися глазами. (Отсутствие живого лица!)

И медленное накатывание – медленное в своей зловещей неумолимости. Товарный поезд тоже медленно наезжал, не мигая красным глазком фонарика на тупом рыле последнего вагона. Также тупорыла и "свинья" с темным прорезом в шлемах вместо живого глаза!»*



Так у Эйзенштейна прошлые воспоминания ассоциативно реализовались в «рыцарской свинье» в «Александре Невском».

Воплощение этой тупой сокрушительной неумолимости мы видим и в эпизоде «Одесская лестница» в фильме «Броненосец "Потемкин"». Безликий строй солдат, их сапоги и равномерная поступь по ступеням.

* Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 568–569.

Каковы же формы накопления материала?

Они, в основном, сводятся к следующим моментам:

- 1) Собственная жизнь, впечатления автора.
- 2) То, что он специально изучает для реализации поставленной задачи, ставя себя в заданные обстоятельства.
- 3) Изучение различных источников: книг, газетных публикаций, фотографий, архивов, произведений кино и видеопериодики.
- 4) Консультации со специалистами.
- 5) Беседы с людьми, причастными к теме фильма.
- 6) Собственные дневники и записи, которые могут непосредственно или отраженно войти в сценарий и фильм.

Следует сказать, что при выборе материала, его художественном освоении проявляется личность автора, его мировоззрение, общественное лицо и, разумеется, талант. Один считает человека скопищем пороков, а другой – прекраснейшим творением природы.

Итак, мы рассмотрели три понятия кинодраматургии, три грани авторского замысла: тему, идею, материал. Мы искусственно вычленили каждое из этих понятий из живой ткани будущего фильма, чтобы точнее выявить смысл каждого из них. Тема – это синтез жизненного материала, она проявляет себя, раскрывается в сюжете сценария через конкретный материал. Но тема реализуется, подчиняясь идее, авторскому отношению и к теме, и к материалу. В живой ткани сценария и фильма эти понятия не могут быть разграничены, они существуют и проявляются в единстве: они обретают жизнь в характерах героев, сюжете, сценарном ходе, выразительных средствах фильма, в композиции сценария и монтажной структуре будущего фильма, т. е. во всей системе выразительных средств фильма. Но царить над ним, повелевать всеми без исключения, как своими подданными, будет Ее Величество **Художественная Идея Фильма!**

Хочется еще раз подчеркнуть мысль, высказанную выше, о необходимости слияния авторской позиции, т. е. художественной идеи фильма, с реальностью темы, жизненных фактов.

Нельзя исказить факты в угоду своей идее, своему замыслу – это непреложное правило должно быть творческим кредо документалиста. Работа над заказной темой не исключение. Руководствуйтесь

поговоркой: «Мне дружба (договор, деньги, карьера) дорога, но истина – дороже» (и собственная профессиональная репутация).

Сценарист документального кино Эдуард Дубровский в книге о драматургии неигрового кино «Остановись, мгновение!» поделился своим опытом. «Мне, зеленому сценаристу, только выпорхнувшему из стен ВГИКа, студия "Киевнаучфильм" предложила писать сценарий во славу научно-технического прогресса по очистке воды в г. Шевченко. Заказная тема с заданной идеей сценария. На месте выяснилось: река гибнет!

Но чем больше я закапываюсь в материал, тем мучительнее раздвоение: я уже знаю, что никто ничего не снимает на эту тему, я знаю, что вода – поистине бесценное богатство, которое дано нам в ограниченном количестве, я располагаю различными материалами о проблеме загрязнения...

Вот он выбор в реальном материале. Трудно решиться. Но встают перед глазами мертвые осетры, выброшенные на берег Волги, высохшие кусты на берегах речушек Донбасса, ручейки, превращенные в сточные вонючие канавы...

Фильм начинается словами диктора: «Нам запрещали снимать, у нас отбирали камеру», а на экране хлещут из широких труб мутные потоки (выброс сточных вод), и среди лужиц серой воды торчат безжизненные ветки погибших деревьев».*

«Преступление на реке» (режиссер К. Лундышев) – так назывался этот честный фильм о проблеме воздействия научно-технического прогресса на природу. Глубокое изучение темы, конкретных материалов, документов, собственный опыт кардинально поменяли у сценариста Э. Дубровского самую художественную идею фильма, вынесенную в название картины.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод простой и ясный: успех ждет автора тогда, когда материал близок ему, потрясает его и выливается в яркие образы. Именно **чувственное восприятие материала** прокладывает путь к успеху.

И главное: необходим анализ материала, его отбор. Набрав много материала, неопытный автор в нем может просто «утонуть»: все интересно, все нужно, жаль выбрасывать. Не будем пытаться объять необъ-

* Дубровский Э. А. Остановись, мгновение! – М., 1975. – С. 35–36.

ятное, вместить все в рамки одного фильма. Плохо, если материал скуден, его не хватает. Но нельзя и перегружать материалом фильм, «перекормить» зрителя информацией, излишняя подробность утомляет и раздражает. Необходимо осуществлять тщательный отбор материала, работающего на идею и раскрытие темы. В выборе материала, его художественном освоении – личность автора, его талант, житейская мудрость, общественное лицо.

Итак, разрабатывая, уточняя замысел своего фильма, автор, прежде всего, должен четко выяснить для себя:

1. Что является темой сценария и фильма, т. е. о чем он? Что нового, полезного, интересного узнает зритель, т. е. какую новую конкретную информацию автор закладывает в свой сценарий? В теме надо сразу определить ее границы, что в ней главное, что второстепенное; обозначить не только тематические рамки, но и жанровые, временные: это будет очерк? Портрет? Фильм-исследование? Обзорный? и т. д. Его хронометраж: 10–15–20 мин.?

2. Какова художественная идея будущей картины? Чем она будет полезна зрителю? Что он вынесет после просмотра? Какие мысли и чувства Вы надеетесь пробудить в человеке?

3. На каком материале будет раскрываться тема, доноситься до зрителя художественная сверхзадача фильма?

Разработка замысла от возникновения до воплощения на экране проходит несколько этапов.

I этап – подготовительный: определение темы, идеи, набор материала, исследование темы.

II этап – первичный анализ набранного материала, предварительная разбивка на подтемы – эпизоды.

III этап – написание заявки.

IV этап – работа над сценарием.

V этап – съемочный период, ориентация на месте.

VI этап – вторичный анализ: анализ отснятого, его отбор, определение структуры.

VII этап – монтажно-тонировочный: режиссерский сценарий, монтажные листы, написание окончательного варианта дикторского текста, озвучивание.

9.4. Набор материала, исследование темы

Точки отсчета в исследуемой теме, ее границы. Поиск драматического, конфликтного материала. Роль эпизодов «случаи из жизни». Исследование публикаций по теме, архивного материала. Подбор натур для съемок. Первичный анализ материала, его задачи.



Заведите общую тетрадь, на первой странице которой Вы напишите рабочее название фильма. Теперь весь материал, который Вы будете собирать, заносите сюда, чтобы не было разных бумажек, которые имеют обыкновение бесследно пропадать, не было бы записей где попало и на чем попало.

Составьте первый прикидочный план-сценарий будущего фильма, как Вы себе его представляете сегодня, когда еще практически не имеете конкретного материала и фантазия свободна. Вы просто делаете наброски того, что хотелось бы снять, каким Вы видите свой фильм.

На первых порах любая тема может показаться трудной, малоперспективной; Вы не знаете, с чего начать. Вроде, все обыденно, трудно будет найти в теме что-то новенькое. Такая растерянность для новичка – понятна и объяснима. Не отчаивайтесь! Творческое воображение и упорство – Ваши помощники. И еще – советы опытных документалистов. К примеру, такого, как американский режиссер, сценарист, преподаватель Алан Розенталь.

Чтобы Вы с полным доверием относились к его советам и рекомендациям, нелишне знать, что это – общепризнанный авторитет в документальном кино.

Он снял более 60 документальных картин, многие из них с успехом демонстрировались по всему миру, отмечены престижными призами. Он преподает в университетах и киношколах США, Великобритании, Израиля. Он глубоко убежден, что к хорошему результату – успешному фильму приводит только глубокая разработка замысла, сценария фильма.

Первый этап – подготовительный

Приступая к набору материала, исследованию темы, чтобы не работать впустую, собирая любую информацию подряд, Розенталь советует в **исследуемой теме найти какие-либо точки отсчета** и предлагает несколько наиболее типичных:

- 1) ситуационные или личные конфликты;
- 2) наличие сильных, харизматичных личностей;
- 3) объекты особого внимания;
- 4) изменение характеров или ситуации.

Он считает их наиболее продуктивными для обдумывания и сбора интересного материала.

С другой стороны, тема сама будет диктовать направление поисков и исследования. Для этого Вам, прежде всего, необходимо определить **территорию поиска, точно, кратко** сформулировав для себя тему фильма. Точность и краткость формулировки определяют границы темы, внутри которых Вы и будете искать все, что может быть интересным, новым, убедительным для сценария.

Конечно, более выигрышным скорее будет драматичный, конфликтный материал, чем спокойный, повествовательный. Однако, воспользовавшись вышеприведенными точками отсчета в теме, Вы сможете придать интерес и драматичность даже спокойному, бесконфликтному, на первый взгляд, материалу.

Кроме того, при наборе материала и исследовании темы Вы можете воспользоваться рекомендациями Жоржа Польти. Итальянец проанализировал, разбив на рубрики, 1200 драматических произведений из литератур всех времен и народов, проследил судьбу 8 тыс. действующих лиц и подтвердил утверждение итальянского писателя XVIII в. Карло Гоцци, что существует всего 36 трагических ситуаций. Причем Польти не только нашел все 36 и перечислил их, но и дал при этом огромную массу переходов и вариантов.

Эти чрезвычайно любопытные данные приводит драматург, организатор и преподаватель сценарного факультета ВГИКа В. К. Туркин в своем учебном пособии «Сюжет и композиция сценария».*

Предлагаю Вам воспользоваться некоторыми из них, вводя в сценарий эпизоды следующего содержания:

* Туркин В. К. Сюжет и композиция сценария. – М., 1934. – С. 132.

- эпизод бедствия,
- эпизод спасения (выход из затруднения),
- внезапное несчастье (неожиданно возникшее затруднение),
- бунт (скрытый, опасный процесс или стихия),
- отважная попытка,
- загадка (заинтриговать зрителя),
- фатальная неосторожность (угроза несчастья и его предотвращение),
- самопожертвование во имя (идеала, любви, близких),
- преступление любви,
- невольное убийство,
- похищение,
- месть,
- роковая неосторожность.

Приступая к исследованию темы, внимательно относитесь к случаям из жизни будущих персонажей фильма, стремясь обнаружить в их биографиях хотя бы один из **вышеперечисленных эпизодов** или **точек отсчета**, который потом будет использован в сценарии и фильме.

Изучение темы, набор материала в идеале проходит четыре этапа.

1. Исследование публикаций по теме.

Постарайтесь прочесть как можно больше литературы: книги, газеты, журналы, письма, дневники. Выписывайте то, что кажется Вам наиболее важным, обязательно указывайте источник (где, кто писал), время публикации (год, число). Научитесь отделять важные факты от незначительных. Повторяем: **чтобы не уходить в сторону от темы, с самого начала определите ее границы, рамки – не делайте лишнюю работу и не забивайте голову ненужной информацией.**

Публикации читайте внимательно, стремясь понять, насколько объективна или субъективна содержащаяся в них информация, современна она или устарела, правдива или лжива. Если есть возможность, постарайтесь узнать побольше об авторе публикации, его профессиональной репутации, насколько его материалу можно доверять.

Если по теме есть статистические данные, постарайтесь освоить и эту информацию: статистика придает материалу весомость, выводит конкретный факт на определенное обобщение.

2. Исследование фото-, кино-, видеоархива.

О роли фотографий и видеоархива мы подробно говорили во второй главе данного пособия. Еще раз подчеркнем: они позволяют глубже рас-

крыть тему, совершить экскурс в прошлое, в историю; серия фотографий за несколько секунд способна познакомить зрителей с биографией персонажа.

3. Беседа с людьми.

Это могут быть предполагаемые участники съемок; специалисты, имеющие отношение к теме; консультанты, родители, знакомые, друзья, однокашники и т. д. Ваша задача: вступить с ними в доверительные отношения, чтобы получить нужную информацию, необходимо заинтересовать собеседника: «Мне нужна ваша помощь по такому-то вопросу».

Опытные документалисты во время таких бесед рекомендуют не пользоваться диктофоном, а делать заметки от руки. Запись «на технику» делает собеседника более сдержанным, менее естественным и эмоциональным, он начинает осторожничать: в действие вступает внутренний редактор (цензор!).

И в этих предварительных беседах, когда Вы собираете информацию по теме, никогда никому ничего не обещайте по поводу фильма. Поблагодарили за беседу – и все. Понадобится ли эта информация и собеседник – это Вы будете знать только после того, как соберете весь материал. Беседуя с людьми, Вы приглядываетесь и прислушиваетесь, кто и как говорит, кто лучше владеет предметом разговора, кто обладает эксклюзивной информацией, является участником или свидетелем событий. Вы выбираете самых важных, самых открытых, самых эрудированных, самых, самых... Памятуя о том, что кино любит контрасты, конфликты, в беседах старайтесь выявить альтернативные мнения, разные точки зрения на предмет разговора. Если же информация однозначна, нет полярных мнений, постарайтесь получить характеристику вопроса с разных сторон, где идет дополнение информации разными собеседниками: молодой – старый, взрослый – ребенок, мужчина – женщина.

В разговоре Вы должны быть предельно заинтересованным человеком: Вы задаете уточняющие вопросы; Вы, не отвлекаясь, не перебивая, заинтересованно и эмоционально слушаете. **Запомните закон интервью: при записи Ваши вопросы должны прозвучать по-другому, хотя и о том же.** В предварительном разговоре не давайте человеку (если намечаете запись интервью с ним на съемках) выгово-

ряться, иначе при записи он уже будет «пустой», эмоционально будет говорить намного хуже.

Подталкивайте собеседников к воспоминаниям: случаи из детства, веселые, грустные, лирические эпизоды из жизни – все это конкретный материал, те самые жизненные истории, которые очень помогут вам, когда Вы начнете компоновать материал в сценарий.

4. *Натурные исследования* – изучение темы, предмета съемок на месте: на заводе, в вузе, на репетиции, в лаборатории, мастерской...

Вам нужно увидеть, почувствовать среду, атмосферу действия, минувшего или будущего события, как бы побывать «в шкуре» своих персонажей; увидеть, как выглядит пейзаж, объект съемок; насколько съемки здесь будут эффектны и выразительны или, напротив, стоит от чего-то отказаться сразу. И, конечно же, ничего не забывайте записывать в свою заветную тетрадь, которая уже «распухла» от накопившейся в ней информации, и это замечательно! Информационная база очень важна, материала должно быть набрано в несколько раз больше, чем войдет в фильм. Известно изречение одного режиссера по поводу набора материала, исследования темы фильма: «Исследования подобны айсбергу – 7/8 его находится под водой и никогда не покажется на поверхности».



Набором материала, глубоким и всесторонним исследованием темы фильма закончился первый этап Вашей работы над замыслом. Теперь отложите в сторону тетрадь, устройте себе передышку; пусть материал полежит, информация уляжется в голове – и через несколько дней приступайте к следующему, второму этапу.

Второй этап – первичный анализ материала

Настало время пересмотреть свой первый, прикидочный план. В процессе его написания Вы только предполагали, каким будет фильм. Теперь Вы знаете материал, и предстоит собрать его воедино, придать ему, исходя из идеи фильма, определенную форму, выстроить его логически и эмоционально.

Проанализируйте собранный материал с точки зрения его важности: информационной, образной, эмоциональной. Определите,

какие люди станут персонажами фильма, от каких стоит отказаться, у кого из них какая задача будет в фильме; какие объекты важны и интересны, какая информация полезна, хороша, интересна; какие эпизоды уже ясны, а какие пока туманны.

Проводя такую ревизию, Вы тему разбиваете на подтемы – набрасываете эпизоды будущего фильма, которые могут быть созданы из набранного материала, т. е. весь материал распределяете по эпизодам.

Выстраивая эпизод, отвечайте на вопросы:

1. В чем смысл этого эпизода? Как он работает на общую идею фильма?
2. Как лучше раскрыть смысл эпизода в видеоряде, т.е. каков будет видеоряд эпизода?
3. Каким будет в эпизоде звуковое сопровождение: музыка, шумы, синхроны, закадровый текст?
4. Каков будет хронометраж эпизода?

На 15-минутный фильм неплохо иметь 7–10 эпизодов.

Теперь, когда у Вас есть полное представление о материале будущего фильма, можно приступить к написанию **заявки как первой формы сценарной работы**, где Вы четко и внятно формулируете тему, идею, концепцию будущего фильма, места съемок, набор выразительных средств, композицию, требуемые технические средства. Выполнить этот этап работы будет легко, потому что Вы владеете конкретным материалом, и потому заявка станет не формальной, а точной, конкретной и потому – убедительной.

Вопросы для самопроверки



1. *Что такое тема фильма?*
2. *Расшифруйте понятия: ведущая тема; тематическая полифония; заказная тема; локальная тема.*
3. *Особенности работы над заказной темой.*
4. *Что такое идея, сверхзадача, концепция фильма?*
5. *Способы реализации идеи в фильме.*

6. Назовите формы накопления материала для фильма.
7. Каковы критерии отбора материала для фильма, с Вашей точки зрения?
8. Каков характер взаимоотношений темы, идеи и материала в сценарии и фильме?
9. Что такое «точки отсчета» в исследуемой теме?
10. Какова роль эпизодов «случаи из жизни»?
11. Из каких элементов складывается материал фильма?
12. Зачем нужен первичный анализ накопленного материала?

Глава 10. ЗАЯВКА ИЛИ СИНОПСИС ФИЛЬМА

Заявка – это рекламный щит будущего произведения. Так что заявки надо уметь писать по делу.

И. Беляев

10.1. Формы сценарной заявки

Требования, предъявляемые к заявке. Стилистика заявочного текста. Структура заявки. Трудности и ошибки в синопсисе.



Заявка – это сформулированный, сложившийся в голове автора, относительно завершенный замысел, в состав которого входят тема, идея, материал, наметки сюжета, персонажей, их характеров. Разработка замысла уже в заявке очень важна для всей дальнейшей работы над сценарием и фильмом.

К заявке предъявляются вполне конкретные требования:

1. **Заинтересовать своим замыслом** тех, кто будет читать заявку: в вузе – это педагоги кафедры; на производстве – заказчик либо потенциальный спонсор, прокатчик фильма и т. д. **Начать можно с какого-то яркого, броского эпизода будущего фильма** – и написать его образно, выразительно: с первых слов заявки должно быть видно, что Вы «в мате-

риале», заинтересованы, увлечены темой. Это – вступительная часть заявки, ее экспозиция.

Вы с первых строчек начинаете вводить первого читателя заявки в атмосферу будущего фильма. Вот, к примеру, как начиналась заявка на дипломный фильм студентки Людмилы Меньшиковой:

«Сумеречные окна. За ними угадываются силуэты заснеженных елок, утонувших в сугробах.

- Но не испугался Топ-Топ каменных великанов и зашагал по заколдованной стране. Он шел освободить людей от заснеженных чар и ничего не боялся – ведь у маленького Топ-Топы было большое и доброе сердце...

В кадре появляется лицо молодого мужчины со смешной всклокоченной бородой. Это он рассказывает сказку маленьким мальчишкам и девчонкам, которые сидят вокруг. Его руки ловко лепят из глины маленького человечка – должно быть, это и есть Топ-Топ.

В сумерках уютно шуршит, как бабушкино веретено, сказка. Все глуше, глуше становится голос рассказчика. Но содержание сказки, как в зеркале, отражается на ребячьих лицах. Вот гневно сдвинулись бровки у девочки, вот мальчишка сжал кулачки и приподнялся с места, да и лицо самого сказочника очень эмоционально.

Это не бородатый нянь из детского сада. Николай Иванович Семенов – руководитель детской изостудии «Калейдоскоп» в Академгородке Новосибирска, и сейчас идет обычное вечернее занятие самого младшего возраста».

Из приведенного отрывка студенческой заявки хорошо видно, что студентка «в материале», хорошо знает тему, заинтересована ею; она уже видит свой будущий фильм; в заявке, по сути, прописан эпизод будущего фильма, героем которого будет Н. И. Семенов.



Заинтересовать! – вот ключевое слово заявки.

Стремясь заинтересовать своим замыслом, автор должен эмоционально и доказательно приводить аргументы в его защиту. Стиль заявки может быть любой: Вы можете писать официально или дружески, серьезно или шутливо, но так, чтобы заинтриговать читателя, пробудить и стимулировать его интерес и

воображение. Итак, изложение ясно, четко и увлекательно, чтобы уже на уровне заявки ощущался эмоциональный заряд фильма.

2. Четко определить тему фильма – о чем он? Изложить содержание в основных его положениях, т. е. кратко и по существу. Важно уже на уровне заявки определить тематические рамки, границы темы – это позволит в дальнейшей работе не уклониться от темы. Тематические границы особенно четко нужно определить при работе над общими темами: рассказ о городе, проблемы наркотиков, пьянства, безработицы, преступности среди подростков и т. д. Рамки темы ограничиваются:

- здравым смыслом;
- своим интересом;
- актуальностью;
- выполнимостью проекта.

Тема должна быть сформулирована узко, точно и конкретно. Вот как сформулирована тема в заявке на дипломный фильм «Видимый образ невидимого» в жанре научно-популярного очерка:

«Вопрос о религиозности человека в последнее время стал насущным. Сейчас активно восстанавливаются храмы, на смену изображениям Маркса и Ленина пришли лики святых. Почему это происходит? Что значит икона? Это культовый предмет, произведение искусства или новое веяние, дань моде?»

Тема фильма – попытка определить, что есть святой образ, воплощенный в иконах, какова история почитания в России лика святых, почему современный человек все чаще обращается к иконе с просьбой о защите и помощи. В фильме будут рассматриваться два подхода к иконе. С одной стороны, как к ценности мировой культуры, с другой, это вопрос нашей веры, нашей религии».

При расшифровке темы важно указать, какие персонажи будут в фильме, каковы они.

Выбирая тему фильма, автору сразу самому себе необходимо ответить на несколько вопросов. Насколько сегодня эта тема актуальна? Что в ней может заинтересовать зрителя? Насколько нова или банальна тема? Какую новую информацию (пусть и на старую тему) зритель может почерпнуть в фильме? Почему я хочу снять фильм на эту тему?

3. Четко и внятно определить художественную идею фильма.

Во имя чего снимается фильм, что Вы хотите зрителю сказать, в чем его убедить? Насколько целесообразна, общественно значима идея фильма, на какую аудиторию она рассчитана, для кого будет представлять интерес?

Художественная идея фильма, как мы уже говорили выше – это главное, стержень фильма, ей подчинены и тема, и все выразительные средства. Идею создатели фильма должны формулировать предельно просто и точно, чтобы не возникало никаких кривотолков в трактовке материала и темы. Идея фильма – это та задача, которую авторы перед собой ставят и решают от экспозиции до финала.



4. **В заявке обязательно должен быть указан жанр будущего фильма.** Очерк, портрет, исследование, размышление, учебный, научно-популярный, проблемный, имиджевый, репортаж, наблюдение, этнографический, обзорный и т. д. Жанр будет диктовать стиль заявки: заявка на детектив не похожа на заявку на комедию.

5. **Какими выразительными средствами автор предполагает доводить до зрителей идею фильма и раскрывать тему фильма:** методы съемок, интервью, использование архивного и иконографического материала; методы звукового решения: музыка, естественные шумы, специфика закадрового текста.

6. **Форма заявки зависит от того, насколько ясно автор представляет себе будущее произведение. Распространена поэтапная форма:** автор в различной последовательности рассказывает фабулу, сюжет картины, обрисовывает основных персонажей с их историей, излагает, что именно привлекло его к этой теме, основную мысль сценария, как она ему видится.

Заявка всегда пишется в повествовательной форме. Мысль в ней



выступает в обнаженном виде, еще не облачена до конца в драматургию характеров, ситуаций. Сюжет еще только пересказан в своих основных положениях. Но, тем не менее, в заявке должны чувствоваться наметки будущей драматургии, кинематографического видения материала. Заявка может быть написана в форме рассказа от автора, иногда от имени героя или

героев будущей ленты. Это может быть монолог, свободное рассуждение по поводу будущей работы или своеобразный анализ рассматриваемой проблемы. В любом случае, пишет ли автор в заявке все кратко, сжато, излагая самую суть, или дает развернутую разработку замысла – он обозначивает основные принципы своего фильма. Он должен всегда уже на первом этапе работы над сценарием, на уровне заявки представлять себе работу в целом, ее концепцию – художественное воплощение замысла и того направления, в котором он будет продолжать его разработку.

7. **Хронометраж фильма, техника**, на которой предполагается выполнение работ (съемка, монтаж, озвучивание).

8. **Сроки работы над фильмом** – от работы над сценарием до монтажа и озвучивания.

Что самое трудное в заявке? Необходимо на уровне замысла наметить пути образного воплощения темы и идеи. Уже с первых набросков драматургия сценария не должна превращаться в набор пышных фраз. Она должна быть изобразительно и звуково-выразительной. С первых набросков нужно искать конкретные ситуации, образы.

Ошибки в заявке

1. Безобразность, отсутствие конкретности и точности в изложении замысла, поверхностное скольжение по теме – ахиллесова пята многих студенческих заявок.

2. Тематическая рыхлость, отсутствие четких тематических границ – еще одна трудность и беда.

3. Неумение сформулировать идею работы, выстроить ее концепцию, попытки обойти этот вопрос стороной, как будто его и нет вовсе. А поскольку художественная идея невнятна, не сформулирована самим автором, результат этой неопределенности не заставит себя ждать: в фильме не будет кадров-символов, смысловых, художественных, изобразительных, звуковых акцентов, той самой концепции, которая цементирует фильм, собирая воедино все эпизоды и кадры. Будет скольжение по теме, последовательное изложение материала, автор будет петь как казахский акын в степи: что вижу, о том и пою.

Мы дали вам структуру заявки, принятой в нашей стране. По такому принципу их пишут во ВГИКе студенты, будущие киномэтры отечественного кинематографа.

10.2. Синопис по-американски

Принципы зарубежной заявки

Мы уже называли Розенталя, американского документалиста и общепризнанного авторитета в области документального кино, написавшего книгу «Создание кино и видеофильмов от А до Я», которая в 2003 г. впервые была опубликована на русском языке. Она стала базовым пособием в университетах и киношколах США, Великобритании, Израиля. Розенталь дает несколько иную форму заявки, принятую за рубежом. Он пишет: «Самое лучшее правило – простота, ясность и краткость. Краткость не всегда возможна, но это идеал, к которому стоит стремиться. Заявки, направляемые в гуманитарные фонды, нередко занимают сотни страниц, но это исключение из правил.

Редкий спонсор или заказчик обладает достаточным терпением, чтобы прочесть все длинные документы до конца. Скорее всего, его внимание привлечет короткое предложение.

Как оформить заявку, и какую информацию она должна содержать? На этот счет не существует твердых правил, но лучше помнить, что заявка составляется в расчете на определенное лицо или организацию. Обычно в свои заявки я включаю следующие пункты:

1. Предложение.
2. Обоснование.
3. Трактовка, форма, стиль.
4. Съёмочный график.
5. Смета.
6. Аудитория, маркетинг и дистрибуция.



Предложение. Заявляет о своем намерении, указывает рабочее название фильма, метраж (хронометраж), общее определение темы, характеристику потенциальной аудитории.

Обоснование. В этой части заявки содержится краткая информация, знакомящая читателя с темой. Вам необходимо объяснить ему, чем интересна эта тема, почему такой фильм необходим и почему именно привлечет своей развлекательностью (или информативностью) широкую зрительскую аудиторию.

Обоснование может быть развернутым и кратким. Вы должны задать себе вопрос: достаточно ли у читателя информации для восприятия основного действия или предпосылки фильма? Обоснование должно стать приманкой, заставить читателя воскликнуть: “Какая потрясающая идея для фильма!”

Трактовка, форма и стиль. Я осторожно подхожу к определению формы, трактовки или стиля до проведения исследования, которое обычно дает ключ к решению этих вопросов. Но в заявке требуется указать хотя бы пробный подход... Именно эта часть заявки отличает ваше предложение от остальных, пришедших на конкурс. Как вы собираетесь снимать фильм? Ваши идеи интересны, но как вы предполагаете воплотить их на практике?

Если вы имеете только пробную структуру и форму, скажите об этом или укажите другие возможные варианты раскрытия темы, которые хотели бы проверить позже.

...Часто выбирается форма очерка или иллюстративного рассказа. Стиль может быть любым: объективным, субъективным, анекдотичным, - от классического очерка до очень личного фильма, передающего историю фильма голосами персонажей.

По возможности, я стараюсь сразу определить аудиоряд: формальный дикторский текст, прямой диалог или закадровый комментарий.

Съемочный график. Это – необязательный пункт заявки, его включают, когда сроки играют существенную роль: надо снять определенное событие или время года.

Бюджет. Это примерная смета, но предпочитаю не брать на себя письменных обязательств до разговора со спонсором. Мне не хочется отпугивать их до обсуждения стоимости фильма.

Аудитория, маркетинг и дистрибуция. Этот пункт тоже не обязателен. Если фильм – часть ТВ-сериала, нет никакой необходимости сообщать что-то о дистрибуции (распределение, маркетинг-рынок).

Но если вы пытаетесь продать свою идею спонсору или фонду и указали в заявке, что ваш фильм будет пользоваться большим спросом, необходимо обосновать это хотя бы на бумаге, подробно перечислить возможные каналы реализации фильма (ТВ, продажа копий, кинопрокат и т. д.).



Биография и рекомендательные письма. Полезно завершать заявку краткой биографической справкой о вас и других участниках проекта. Можно снабдить ваш послужной список рекомендациями и благодарностями за вашу предыдущую работу, приложить любые письма от частных лиц и организаций, поддерживающих вашу идею, и предложения телевизионных компаний, заинтересованных в показе фильма.

Дополнительные сведения. В заявку можно включить любую дополнительную информацию, которая может помочь читателю понять ваши мысли и принять предложение.

Сюда относятся любые иллюстративные материалы – карты, фотографии, рисунки, известные имена в качестве консультантов; хорошо написанная заявка приобретает еще большую силу в сопровождении видеоролика».*

Не трудно заметить главную разницу в структуре заявок: американское пособие нацеливает студентов при составлении заявок на коммерцию: написать нужно так, чтобы продать свой замысел, т. е. творчество, нацеленное на коммерческий успех.

По какой схеме писать заявку – выбор за Вами. Главное – уметь хорошо писать и четко представлять, чего Вы добиваетесь.

До сих пор наши студенты писали заявки по традиционной схеме – ниже мы приводим примеры заявок на курсовые и дипломные фильмы. Проанализируйте их: какие заявки полные, какие – краткие; из каких видно, как будет дальше развиваться замысел, из каких – нет; в каких нет тематических рамок, слабо выражена концепция, художественная идея фильма.

10.3. Студенческие заявки на курсовые и дипломные фильмы

Заявка дипломный фильм «Треугольники на воде»



Артур Грей, подняв над палубой солнце алых парусов, повел мальчишек в страну Гренландию. В необычный мир волн, несущих на гребне отточенный силуэт бригаантины и черный абрис судна флибустьеров. В мир

* Розенталь А. Создание кино и видеофильмов от А до Я. – М., 2003. – С. 37–45.

людей, уходящих в полет силой души и связанных между собой неосязаемыми нитями сочувствия в единую общность, поднятую над будничными ураганами, как Бит-Бой, приносящий счастье.

И после, повзрослев, войдя в ритм века, мальчишки сохраняют щедрость души капитана брига «Покит». Мальчишки, поднимающие парус над детскими яхтами классов «Оптимист» и «Кадет» и закаленные в перипетиях гонок спортсмены, познавшие упругость ветра и торжество победы над собой – они персонажи фильма «Треугольники на воде».

Меня давно увлекала поэтика моря, навеянная морскими рассказами Станюковича и Леонида Соболева, необычайный мир «Алых парусов» Александра Грина. И, овладев выразительными средствами кино, я попытался передать романтику современного парусного спорта, единение его внешней привлекательности и внутренней борьбы.

В подготовительный период, работая над фильмом, для того, чтобы он был более правдивым, научно-обоснованным, я изучил популярную литературу по парусному спорту, журналы «Морской транспорт», «Катера и яхты», а также «Правила проведения соревнований по парусному спорту» и «Гоночную инструкцию». Из этих источников я почерпнул сведения об оснастке и устройстве спортивных судов, различие яхт по классам, стратегию, тактику экипажей на различных этапах гонки и схему расположения гоночной дистанции. Эти сведения помогли учесть специфические особенности парусного спорта, одного из немногих видов спорта без зрителей, и определить наиболее удобные точки съемки, не нарушая гоночной инструкции, которая позволяет входить в треугольник дистанции лишь спасательным судам для оказания помощи терпящим бедствие гонщикам.

Фильм будет снят на материале детско-юношеской парусной школы города Красноярск, парусной регаты, проходящей на Обском водохранилище и Открытом первенстве черноморского флота. Акцент внимания зрителей на зрелищности парусного спорта и драматизме борьбы.

Фильм будет снят в жанре поэтического репортажа.

Хронометраж – 10 минут.

Заявка на дипломный фильм с рабочим названием «Падение»

Открытие космоса дало человечеству большие возможности для развития научно-технического прогресса, но одновременно поставило в зависимость. Сегодня, наверное, трудно представить жизнь человека без космоса. Запуски ракет вредят экологии окружающей среды. Также стоит проблема с утилизацией использованного материала, который падает на землю.

В основу моего фильма положены события, связанные с катастрофой российского ракетносителя «Протон», осколки которого упали в одном из жилых поселков республики Казахстан. В фильме ставится вопрос о вреде подобных запусков, который должен разрешиться в ходе развития дальнейших событий. После взрыва началась работа специальной комиссии и переговоры на правительственном уровне.

Фильм будет развиваться последовательно. Можно выделить три основных эпизода. Первый будет носить больше описательный характер, в нем будут показаны найденные обломки и первые комментарии со стороны жителей поселка, специалистов и ученых. Во втором эпизоде я уделяю внимание расследованию этой ситуации на правительственном уровне, по результатам которого будет решаться судьба космодрома «Байконур» и дальнейшего сотрудничества России и Казахстана в космических исследованиях. Третий эпизод – это своеобразное подведение итогов произошедшего инцидента. Итог не утешителен, пострадавшая семья получила компенсацию, другим же жителям осталось только требовать защиты своих прав.

Поставленные задачи будут решены следующими режиссерскими приемами. Это репортажный метод съемки, создающий особую атмосферу. Столкновение полярных точек зрения, что придаст эмоциональность и динамику фильму. Фильм будет сопровождаться авторским комментарием, ведь автор является непосредственным участником происходящих событий. По жанру – это фильм-исследование. В основу положен прием журналистского расследования. Выбранный жанр отвечает материалу фильма. Для большей выразительности и эмоциональности будут использоваться спецэффекты при монтаже.

Предполагаемый объем фильма 15–20 минут.

Заявка на дипломный фильм «Могильщик»

Я все яснее понимаю, что такое жизнь. Мне приятно осознавать, что я стал понимать, как можно ей – жизни – радоваться. Я стал различать людей, нет, не хороших и плохих, а счастливых и несчастных, удачливых и тех, кому немного, но постоянно не везет. Наряду с таким светлым и приятным на слух словом, как жизнь, я узнал и другую ее сторону – смерть. Ужасно то, что я стал относиться к ней более спокойно, чем раньше. Наверное, потому, что смерть – это всегда начало новой жизни. Может быть поэтому, а может быть и нет у меня возникла идея снять фильм о человеке, который по долгу своей службы сталкивается со смертью каждый день: это его работа.

Этот материал интересен для меня, в первую очередь, тем, что он необычен по своей сути. Подобные темы обычно не принято затрагивать, а тем более снимать об этом кино. У многих, если не у всех, при слове «кладбище» по спине пробегает легкая дрожь и с лица моментально пропадает улыбка. Что-то всплывает в памяти и.., ну, в общем, разговор на этом заканчивается. Во-вторых, этот материал, как мне кажется, должен быть интересен в съемочном плане. Мне как оператору открываются широкие возможности использования многих как стандартных, так и не используемых широко съемочных приемов (необычные точки съемки, движение камеры, ракурс и т. д.).

По жанру я определил для себя работу как фильм-портрет. Почему? Ну, наверное, потому, что через портрет конкретного человека я смогу наиболее полно раскрыть идею фильма – восприятие смерти человеком. Могильщик, его взгляд на философский вопрос: в чем заключается смысл жизни? Где жизнь начинается и где она заканчивается? Удачно подобранный герой фильма и его мысли, грамотно донесенные до зрителя, должны показать, что перед смертью мы все равны, вне зависимости от того, чем мы прославили свой жизненный путь.

В ходе работы над фильмом я столкнулся с проблемой: что может лечь в основу сюжета? Так как я собираюсь снимать персонажа из реальной жизни, не известно, как он отнесется к тому, что я предложу

ему ряд обстоятельств, в которых ему придется жить. Как сохранить, а точнее на чем построить композицию фильма? Надеюсь, что место, время съемки и герой определяют и действие фильма.

Сейчас я уже точно знаю, это будет документальный фильм-портрет, но с определенной долей постановочных и игровых моментов. В основу сюжетной линии фильма ляжет рабочий день человека, которого в народе называют леденящим душу словом «могильщик». Его откровения, переживания и мысли – то, что ляжет в основу фильма. Для того, чтобы наиболее полно раскрыть замысел фильма, в действие вводится персонаж, который проживает этот день вместе с ним, и в доверительной беседе (за работой, во время отдыха т. д.) помогает герою раскрыться. Беседа не должна напоминать казенное интервью «чиновник – журналист» (вопрос – ответ), напротив, скорее это диалог. А для того, чтобы не скучно было смотреть затянувшийся разговор, предполагается разбить его на отдельные эпизоды. Особое внимание планируется обратить на второй план, чтобы он не был нейтральным, а по возможности был наполнен действием.

До начала работы обязателен выезд на место съемки с целью ознакомления с натурой и определения наиболее выгодных точек съемки с учетом местности и погодных условий, а также знакомство с героем. Уже в первый выезд на место необходимо присутствие второго персонажа для знакомства с героем и установления первых доверительных отношений.

С учетом всех проделанных подготовительных мероприятий и в соответствии с готовым сценарным планом вся работа займет два съемочных дня. В первый день снимается основная часть материала, во второй, с учетом просмотра отснятого накануне материала, делаются необходимые досъемки. После съемочного этапа примерно 2–3 дня могут уйти на просмотр и осмысление отснятого материала. Далее в течение 3–4 дней идет первый, черновой монтаж фильма. И с учетом корректив, возникших, возможно, при просмотре смонтированного материала, на чистовой монтаж уйдет два дня. Ориентировочный хронометраж фильма – 20 минут.

Сценарная заявка на дипломный фильм «Женское счастье»

Тема: женщина и ее жизнь в наше время.

Героини: молодые женщины, точнее девушки (средний возраст 20–22 года).

Идея: обозначить, наметить проблему счастья. Что нужно человеку, а в данном случае девушке, для счастья? Возможно ли его достичь или нет? Что считается счастьем?

Фильм состоит из трех частей, каждая часть самостоятельна, но они объединены общей темой и идеей.

Героиня каждой части – молодая женщина, девушки не знакомы друг с другом. Каждая, естественно, мечтает о счастье. И у каждой свое понятие счастья.

Упор делается на три банальные составляющие человеческого счастья, женского счастья:

- семейная жизнь, ребенок*
- деньги как средство к жизни*
- любимое дело.*

Жизнь у каждой героини сводится к чему-то одному, и ей не хватает другого. А все вместе достичь невозможно.

Поэтому ставится вопрос: «Что же главней?» Выбор остается за зрителем. Каждая часть имеет свое развитие, кульминацию и завершение.

Жанр: очерк.

Методы съемки: наблюдение, постановочные моменты, закадровый голос (монолог героя), опрос общественного мнения, кадры-символы.

Заявка на дипломный фильм «По следам белой женщины»

В моем фильме пойдет речь о месте вероятного затопления вследствие постройки и запуска Зеленогорского гидроузла. О природе тех мест, о деревнях, погибших по причине строительства Крапивинского водохранилища, о сломанных человеческих судьбах, о легендах и преданиях, связанных с этими местами.

На мой взгляд, это волнует и затрагивает каждого. Я хочу донести до зрителя эту проблему и убедить его в бессмысленности этого проекта, рассказать о его губительном действии на все живое.

Композиция фильма будет строиться на четырех основных блоках:

- 1. Путешествие по местам затопления*
- 2. Эпизоды, связанные с легендой о «белой женщине»*
- 3. Интервью со старожилами этих мест*
- 4. Иллюстрация песни*

В начале фильма будет представлен разговор трех людей у костра о легенде, о «белой женщине». Затем само путешествие с подробным комментарием одного из участников этого путешествия и упоминанием о преданиях тех мест. Поиск погибших деревень, встреча с браконьерами, наглядное свидетельство необычности этих мест: куст помидора на каменистом острове. Прибытие в деревню Ажендарово, от которой осталось только название, и разговор со старожилами. После чего показ гидроузла-монстра как виновника всех бед и несчастий. Затем прощание с этими местами и, как эпилог всего сказанного и показанного, – песня, иллюстрируемая кадрами природы. Работа будет выполнена в жанре очерка-путешествия.

В канву фильма будут положены кадры, снятые как репортажным, так и постановочным методом. Также будет использоваться метод наблюдения, метод привычной камеры.

Лейтмотивом через весь фильм пройдет легенда о «белой женщине», подчеркнутая музыкальным акцентом и тонированием изображения.

С операторской точки зрения будет использована ракурсная съемка, съемка в режимное время, акцентирование на деталях, панорамирование, съемка с движением.

Из форм словесного сопровождения можно отметить такие, как:

- 1) интервью*
- 2) авторский комментарий*
- 3) комментарии участников путешествия.*

Музыкально-шумовой ряд фильма будет подчинен идее или замыслу того или иного эпизода фильма. Это и тревожная, мистическая музыкальная тема в эпизодах о «белой женщине» на кадрах недостроенной плотины. Это и музыкальная иллюстрация бодрого, жизнерадостного характера в ситуациях путешествия. Это и тягостная, печальная му-

зыкальная тема в эпизоде о погибших деревнях и сломанных судьбах людей. Это и лирическая, слегка грустная музыка в эпизоде, когда путешественники покидают места, по которым они следовали. И в конце фильма окончательно раскрывающая авторский замысел философская песня, звучащая под аккомпанемент гитары.

Также в работе будут присутствовать естественные шумы. При монтаже фильма будут использоваться возможности электронного монтажа. Это всевозможные монтажные переходы, микширование, замедление движения в кадре, тонирование изображения.

Предположительный объем фильма – 15 минут.

Заявка на дипломный фильм «Приют»

1. Краткая характеристика материала.

Ужасно, когда дети оказываются на улице, когда бедных малюток оставляют родные матери в роддомах, откуда они попадают в приюты для детей, так никогда и не узнав своей фамилии, не услышав родного голоса. Думаю, это тема отдельного разговора, не имеющая однозначного ответа.

- Есть ли здесь другая сторона медали?

- Да!

Не ужасно ли, когда юные матери остаются без крова, поддержки, помощи, в то время, когда решается не только их судьба, но и судьба еще не родившихся младенцев? Какой выход у них? Пожалуй, только один – аборт. А если совесть не позволяет, рука не поднимается? Что же делать? Очень много вопросов остается без ответа.

Мать-одиночка – это стало уже едва ли не нормой жизни. Женщина сама и одна несет ответственность. Общество ничем не может (или не хочет) помочь. Пособие государства равно пособию нищего, а не полноценного взрослого человека и маленького растущего гражданина.

Решать эти вопросы – подобно крику в пустоту на большом пустыре. Но я все же попробую. Несомненно, что на сегодняшний день эта тема актуальна и значима. И я хотела бы обратить на нее внимание зрителя. Но обратить внимание и на другое. Есть для немногих счастливиц возможность вырастить своих детей, не заботясь о куске хлеба. Католическая благотворительная организация «Каритас» организовала

для них приют, приют для матерей. Это небольшой домик, рассчитанный на несколько матерей с младенцами. Кто живет здесь? Как они сюда попали? Какова судьба каждой из них?

Остановлюсь на судьбе одной, совсем еще юной мамы. Рассказ о ее жизни заставляет содрогнуться. В пятнадцать лет у нее был любимый человек, благополучная родительская семья. И вот – она беременна, и не осталось никого. «Любимый» ушел, а ее, «опозорившую» их благополучную семью, мать выгнала из дома. Чужие люди оказались добрее родных.

Видя это чистое, улыбающееся лицо в кадре, нельзя сказать, что она пережила столько горестей.

2. Жанровая окраска.

Фильм-портрет, с элементами проблемного фильма (фильм-крик, фильм-размышление). Перед нами человек и его проблема, которую можно назвать «начертанием судьбы».

3. Режиссерские методы воплощения.

В эпизоде рассказа героини о своей жизни я предполагаю использовать метод восстановленного факта; привычное наблюдение – наблюдение за бытовой жизнью приюта, средой, взаимоотношениями находящихся в приюте друг с другом и окружающим миром.

Скрытое наблюдение: эпизод в конце фильма; метод провокации.

4. Формы словесного сопровождения.

Диалог автора и героини, героини и других героев фильма, монолог героини, авторский комментарий.

5. Перечень технических приемов.

Обычная съемка; использование творческих методов съемки (например, стекло, по которому стекает вода, разбитое стекло перед объективом, диффузия пространства), контровое освещение, светотональное.

6. Фильм продолжительностью 15–20 минут.

Заявка на курсовой фильм

«Мета-портрет: Дух»

Имя человека, его возраст, биография – всего лишь цифры, буквы и слова, не имеющие никакого значения по сравнению с духовной энергией человека в конкретной пространственно-временной единице. Мой «Ме-

та-портрет» – это попытка противопоставить духовный мир творческого человека сухой информации.

Для меня важнее заставить зрителя почувствовать человека, нежели дать о нем какую-нибудь информацию, и если моя работа изменит чье-нибудь мировоззрение или хотя бы заставит кого-нибудь задуматься – то она сделана не зря.

Планируемый хронометраж: 15 минут.

Формат кадра: SDTV 16:9. Планируемые виды съемок: постановочно-игровая, репортажная, интервью, целенаправленное наблюдение. Планируемые методы постобработки: ротосколинг, ротопейнтинг, возможно, мейтпеинтинг, 3D-моделирование, матч мувинг, интеграция, цветокоррекция.

Сценарная заявка на курсовой фильм «Отважных»

Курсовой фильм называется «Отважных». Во-первых, это имя собственное, так называется оздоровительный лагерь для детей-детдомовцев. Во-вторых, слово необычное и обладает определенной харизмой, привлекая и удерживая внимание зрителя.

Тему я выбрал острую и щепетильную. Обездоленные и лишенные родительской заботы дети – очень острая и открытая проблема на сегодняшний день не только в Кузбассе, но и по всей России. Но об этих детях заботятся. Каждое лето организовываются выезды детских домов и интернатов в летние оздоровительные лагеря, где ребята развиваются, отдыхают и просто весело проводят лето. Именно об одном из таких лагерей я и расскажу в своем очерковом сюжете.

По видеоряду сюжет состоит, в основном, из интервью и кадров жизни лагеря «Отважных».

В звуковом ряде сюжет содержит легкую позитивную музыку, закадровый голос и естественные шумы, что в сочетании дает фильму выразительность и ясность.

Основная идея моего фильма такова, что «Отважных» является оплотом детства, что это маленький мир, где дети становятся детьми, забывая о серых буднях, где каждый день – праздник, где весело и беззаботно.

Фильм заряжен положительным настроением и эмоциями, чему способствуют яркие, солнечные кадры природы, детей и лагеря.

За счет постоянного внутрикадрового движения фильм обладает высокой динамикой и экспрессией, что вносит дополнительную долю позитива в общую атмосферу фильма.

Кадром-символом и сквозной деталью всего фильма является бьющий фонтан. Подобно журчащей и бесконечной струе воды, бьет и жизнь в лагере, где дети проводят каникулы.

Вопросы для самопроверки



1. *Что такое заявка?*
2. *Какие требования предъявляются к синопсису?*
3. *Что входит в структуру заявки на фильм?*
4. *Какова стилистика заявочного текста?*
5. *Из каких элементов состоит зарубежный синопсис?*
6. *Обозначьте типичные трудности и ошибки в синопсисе.*

7. *Проанализируйте студенческие заявки на фильм. Назовите сильные и слабые стороны заявочных материалов.*

Глава 11. ЛИТЕРАТУРНАЯ ОСНОВА ФИЛЬМА



Я убивал его, как мог, я калечил авторов и ломал сценарию кости, я выдумывал новые главы и с корнем вырывал прежние, – но что-то важное, принципиальное оставалось.

М. Ромм

Формы сценария

Сценарий – это фильм на бумаге, и до съемок документального фильма он прошел определенный путь развития: от эмбриона в виде замысла, через сценарный план, заявку до полноценного, жизнеспособного сценария.

Литературный сценарий – это исчерпывающий, разработанный замысел будущего фильма. В полном литературном сценарии обозначены не только общий замысел – тема, идея, общая структура будущего фильма, но и отдельные эпизоды, герои, черты характеров персонажей, темы интервью, места съемок, фильмотечный материал, рукописи, фотографии и т. д.

Сценарий игрового фильма, развиваясь, приобретает формы: заявка – либретто – расширенное либретто – полный литературный сценарий – режиссерский сценарий.

Сценарий документального фильма и его формы:

- заявка или синопсис
- сценарный план
- литературный сценарий
- режиссерский сценарий
- дикторский текст.

Итак, **IV этап развития замысла – работа над сценарием.** Первичный анализ собранного материала позволил Вам разбить материал на подтемы, эпизоды.

Перед Вами набор эпизодов, как детали конструктора, как отдельные кирпичики, из которых предстоит выстроить красивое, прочное здание сценария и фильма.

Вернемся к Алану Розенталю, который с американской дотошностью, тщательно и последовательно выстраивает сценарий, предусматривая в этом строительстве **все!** И эта тщательность, серьезнейшее отношение к сценарной работе приносят ему сладкие творческие плоды.

И надо сказать, что в работе над сценарием у нас много общего с американскими документалистами, разве что терминология разная.

Розенталь считает: чтобы сконструировать качественный сценарий документального фильма, необходимо определить в нем четыре составляющих, а именно:

- подход,
- структура,
- форма,
- стиль.

11.1. Подход к решению темы сценария

Концепция сценария. Сюжетный и сценарный ход, их специфика. Ключ к развитию идеи.



Подход – это, прежде всего концепция, общее художественное, образное решение, общий взгляд на картину, включающий в себя главную художественную идею, задачу фильма и ее образное и жанровое воплощение.

Без сценария худо-бедно фильм снять можно, а вот без концепции – никогда!

И у сценария тоже должна быть концепция, оригинальный подход к теме, т. е. свой сценарный ход! То, что объединит все эпизоды в единое целое. Вы с самого начала работы интуитивно ищете ход, и он может поменяться несколько раз, ибо единственного и идеального решения не бывает. Но практика показывает, что чаще всего здесь возможны два варианта: сюжетный ход и сценарный ход.

а) Сюжетный ход

В основе сюжетного хода лежит событие, которое, развиваясь, движет фильм вперед. Предположим, выпускной бал в школе. Это событие станет стержнем вашего фильма об этой школе. Периодически Вы будете «переходить» с бала на другие эпизоды – интервью с выпускниками, учителями; на фотографии, на архивную пленку и т. д. У каждого эпизода будет своя задача и своя идея, а также свое образное решение, но все вместе будет работать на общую идею фильма, на общую его концепцию. Тема фильма будет развиваться, а стержнем этого развития станет **естественный ход** главного для сценария события – выпускного бала.

б) Сценарный ход

Но подход к развитию темы может быть и другой – **автор может**



придумать искусственный ход, тогда это будет уже не сюжетный, а сценарный ход. Работы талантливого киргизского мальчика – ключ, сценарный ход фильма «Замки на песке» режиссера А. Видугириса по сценарию А. Бронштейна. Но и в первом, и во втором

случае в сценарии идет развитие главной художественной идеи, заложенной в замысле.

Подход к теме, путь, по которому пойдет ее развитие – это **ключ, рычаг фильма**, т. е. точка зрения, с которой история будет выглядеть наиболее интересной. Найти его – задача очень трудная, но если Вы найдете, придумаете **красивый, оригинальный ход** – это уже огромный успех. Вы найдете то направление, по которому будет развиваться сюжет.

Поиски сценарных решений дают свои результаты. И отечественные, и зарубежные сценаристы давно уже нащупали путь развития темы, универсальный ключ.

Идеальный ключ к фильму, развитию его идеи – это конкретный человек, герой фильма, персонаж, который может раскрыть тему.

Вся концепция фильма Герца Франка «Высший суд» направлена против смертной казни. Тема раскрывается через судьбу парня, приговоренного к высшей мере наказания.

Эдуард Дубровский в фильме «Чужие в городе?» рассматривает проблему молодежного отдыха. Его герои – группа конкретных ребят с их пустым времяпрепровождением, потому что им в городе просто нет места, они везде лишние, чужие. «Персонаж придает фильму форму. Его история – стержень фильма», – пишет в своей работе А. Розенталь и призывает: **«Ищите хорошую историю!»**

Да, зрителя больше привлекают не рассказы о проблеме в общих чертах, общими словами, а истории конкретных людей, в судьбах которых просматриваются идеи фильмов. **Самые удачные фильмы совмещают в себе два подхода: хорошая история иллюстрирует абстрактную умозрительную идею.**

11.2. Структура сценария

Роль первого эпизода. Кульминация и последний эпизод. Сочетание ожидаемого с неожиданным. Принципы контраста.

Классический путь к успеху: **через частное раскрывать общее.** Вглядитесь внимательно в документальные публицистические фильмы на современном отечественном телеэкране: наиболее интересные из них строятся именно по этому принципу. Именно так работают такие крепкие документалисты, как А. Мамонтов, А. Грунский, В. Хабаров, Э. Петров, наш земляк В. Такменев, которому посчастливилось быть учеником

(работать репортером на сюжетах его программ) лучшего российского тележурналиста Леонида Парфенова.



Говоря о работе над структурой сценария, необходимо особо остановиться на двух ключевых эпизодах – первом и последнем.

«Труднее всего начать», – признавались два прославленных писателя, И. Ильф и Е. Петров.

Трудно материал начать, но не менее трудно его и закончить. И эта мысль верна для любого литературного произведения, в том числе и для сценария.

Начало и конец – вот два камня преткновения, два самых трудных эпизода в сценарной работе, в формировании структуры фильма: **чем сценарий начать и чем его закончить.**

Жизнь движется непрерывно, автору же нужно выхватить из этого потока фактов всего два момента и выстроить свою реально-достоверную конструкцию.

На первом эпизоде лежит двойная задача:

- во-первых, заинтересовать, заинтриговать зрителя, привлечь с первых кадров его внимание;

- во-вторых, ввести в курс дела, в действие, познакомить с темой, проблемой, героем, местом действия.

Исследователь документального кино Г. В. Кузнецов в своей очень интересной и конкретной работе «ТВ-журналистика. Критерии профессионализма» пишет: «Зарубежные профессиональные фильмы, начинаются чаще всего с обозначения места и времени действия. Не морочьте людям голову, скажите сразу, что вы решили показать в своем фильме.

Со слова “когда” начинается множество зарубежных журналистских материалов - и очень мало наших.

“Когда” – сразу вводит в обстоятельства дела. Свойства психики человека таковы: он хочет на телеэкране оценивать некий конкретный факт, пример, некую личность, имея в виду себя, как эталон, с которым сравнивается другой человек, другой жизненный опыт. Это очевидный социологический феномен. ... Не надо бояться быть простыми и понятными, не надо писать мутно, нескладно. От частного к

общему, к обобщениям, через конкретные поступки и события – к общему»*

Итак, в фильме должна быть привлекательная, динамичная завязка, которая со старта стремительно овладевает вниманием зрителя, задает темп и ритм всему повествованию.

Не менее ответственная задача и у последнего, финального эпизода. Конкретный сюжет в повествовании фильма должен быть завершен. Художественная идея фильма должна быть окончательно раскрыта и понята зрителями.

Финальный эпизод ставит точку. Фильм и его персонажи расстаются со зрителем. Каким будет это прощание? Какое настроение, впечатление, ощущение вызывают у зрителя последние кадры?

Если в основе сценария лежало событие, которое развивалось по своей логике, то у сценария будет естественный финал – финал самого события, самой истории.

Если же в основе сценария лежит придуманный автором сценарный ход, то и в финале необходимо придумать красивый, яркий, запоминающийся **эмоциональный** эпизод.

«Красивый росчерк дает понять, что фильм окончен», – пишет Розенталь.

Законы композиции требуют того, чтобы действие, повествование, развиваясь, двигалось к кульминации, к разрядке, когда замысел фильма становится окончательно ясным, исчерпывает себя.

Наилучшей композицией документального фильма будет полное совпадение кульминации и финала. Кульминационный эпизод – это последний эпизод.

Исповедь приговоренного к смертной казни героя фильма Г. Франка «Высший суд» вызывает сострадание у зрителя, налицо духовное возрождение человека, нравственное очищение через страдание. Зритель вместе с героем и съемочной группой ждет решения Верховного суда, его ответа на кассационную просьбу...

И как выстрел звучат последние слова начальника тюрьмы в последнем эпизоде: «В помиловании отказать. Приговор оставить в силе». Казнить, нельзя помиловать. Вот такая кульминация и финал – свинцовая точка в фильме, выступающем против смертной казни. Но ни разу –

* Кузнецов Г. В. ТВ-журналистика. Критерии профессионализма. – М., 2003. – С. 144.

ни в кадре, ни за кадром – об этом не было сказано ни слова. Однако весь строй фильма, его концепция, все выразительные средства вели зрителя к отрицанию такой меры наказания.

Высший суд – это суд совести, а не смертная кара – такова художественная идея фильма Франка.

Завершим этот разговор о значимости начала и финала стихами А. Блока:

Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Что стерегут нас ад и рай,
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить все, что видишь ты,
Твой взгляд – да будет тверд и ясен...

Итак, Вами проделана очень серьезная работа. Вы проанализировали собранный материал, разбили его на эпизоды. Вы знаете о роли сценарного подхода к решению темы; о роли в композиции сценария двух важнейших эпизодов – первого и последнего. Знаете, что Вам нужно выстроить эпизоды в определенную цепочку так, чтобы это было занимательно и интересно зрителю. Но при этом в их строе должна быть **логика развития темы и вашего идейного замысла**, ради чего, собственно, и делается фильм.



Логика – вещь замечательная и важная, но, увы! – слишком прямолинейная. Вспоминается эпизод из фильма «Баллада о солдате». Молоденький необстрелянный солдатик-связист оказывается на поле боя один на один с немецким танком. Танкист развлекается, гоняясь за безоружным пареньком по полю. Солдат в ужасе, он понимает неотвратимость собственной гибели, **мир перевернулся у него в глазах. Кадр перевернулся в прямом смысле этого слова**, земля и небо поменялись местами, передав таким образом ужас и смятение человека. Чарли Чаплин отозвался с восхищением об этом кадре: «Это абсолютная неправда, но это абсолютное искусство!»

Кино любит неожиданность, контрасты, ловушки зрительского внимания и эмоций. **Сочетание ожидаемого с неожиданным – вот выс-**

ший пилотаж сценарного мастерства. Поищите и Вы неожиданные сочетания эпизодов в своем нарождающемся сценарии.

Пусть логика пока отдохнет, поиграем с эпизодами. У вас их набралось 7–10. Выписываете каждый на отдельную карточку, переворачиваете их, вслепую, не глядя, перетасовываете их и затем выстраиваете в ряд. Смотрим, что получилось, в какой последовательности они выстроились. Записали этот первый вариант, проанализировали: интересно? Неожиданно? Глупо?

Повторим 2–3 раза, получим несколько вариантов. Анализируйте их. Поверьте, это не просто интеллектуальная игра. Вслепую ставя эпизоды, Вы нарушаете стереотипы, привычные сочетания, которые услужливо подсовывают логика, память, опыт. Вы неожиданно можете получить свежий, нестандартный взгляд на материал, **новую логику** сочетания эпизодов.

Играя с эпизодами, обратите внимание, насколько в складывающейся структуре сценария просматривается **принцип разнообразия эпизодов и сцен, принцип контраста** – контраста во всем: в изобразительном решении будущего фильма, в его фонограмме, в цветовой палитре кадров, в темпоритме повествования.



Кадры из фильма С. Эйзенштейна «Да здравствует Мексика»

Сочетание соседних эпизодов может осуществляться по контрасту: день – ночь, город – природа, суматоха – тишина, натура – интерьер, мужчины – женщины, старики – дети, человек – толпа, интервью – дикторский текст, музыка – шумы и т. д.

Необходимо всячески избегать усыпляющего однообразия, помнить о значении разнообразия планов съемки: роль панорамы, общего плана, которые дают характеристику среды; крупный план, который передает чувства, эмоции персонажа; роль детали, которая заостряет внимание зрителя, придает смысловой акцент изображению. Не забудьте о

роли кадров-тропов и кадров-символов, которые создают выразительный образ, концентрируют в себе определенную авторскую мысль, идею.

Все это необходимо учитывать в работе над структурой сценария, компоновкой его эпизодов.

11.3. Форма, жанр сценария

Зависимость жанра от типа драматургии. Форма сценариев «вчера-сегодня», «кризис-конфликт». История и сюжет. Мотив поиска, раскрытие тайны.

а) Самая привычная, самая старая форма сценария – подача материала в хронологической последовательности: вчера – сегодня – завтра; было – есть – будет; после этого – вследствие этого. Большинство фильмов делается по этому принципу-клише, когда в основе лежит рассказ о какой-либо общей проблеме: экономической, социальной, нравственной, политической, экологической и т. д.; обзорные фильмы о городах и весях; презентационные фильмы о фирмах и предприятиях. В нашей документалистике такие фильмы называют очерками, в зарубежной (в частности, американской) – их относят к жанру эссе.

б) Второй, наиболее современной и популярной формой сценария является конфликтное развитие сюжета. В основе его, как правило, лежит **история конкретного человека, которая развивается по формуле: кризис – конфликт – развязка**; либо наоборот: конфликт – кризис – развязка. По этой форме сделан фильм Г. Франка «Высший суд». Если Вы воспользуетесь **драматическими эпизодами по Ж. Польти** либо найдете **точки отсчета в теме** по А. Розенталю, то сможете эффектно и занимательно построить свой сценарий по этой форме. По отечественной классификации Вы сделаете картину в жанре фильма-портрета, проблемного, социально-психологического фильма, новеллы или психологической драмы.

Судя по работе Розенталя, у американцев по сценарию в данной форме делаются фильмы в жанре «сюжет» или «история».

«Я считаю, что зрителя больше привлекает **история (сюжет)**, особенно если в ней есть драматизм, конфликт, сильные личности, неожиданные сюжетные повороты и т. д. Это лишний раз доказывает, что правда интереснее и значительнее вымысла.

Документальное кино для того и существует, чтобы рассказывать все эти **фантастические истории из реальной жизни**.

Поэтому в любом материале я ищу хороший сюжет или историю».*

в) Третья форма – **мотив поиска или раскрытие тайны**. Это фильмы в жанре исследования, проблемные, научно-популярные. В них шаг за шагом раскрывают механизм открытия, скрупулезной работы специалистов на глазах у зрителей. Наиболее яркие примеры подобной сценарной работы – в телевизионных сериалах «Криминальная Россия», «Цена любви», в сериале ВВС «Живая планета».

г) **Достаточно удачно и широко используется форма «один день из жизни»** – этот прием начали использовать сценаристы в своих фильмах еще в 1920-х гг. Не брезгают этой формой даже маститые писатели. Достаточно вспомнить новеллу «24 часа из жизни женщины» С. Цвейга, повесть А. Солженицына «Один день из жизни Ивана Денисовича».

Форма сценария будет приобретать различные очертания и жанры в зависимости от типа драматургии, которым будет пользоваться автор.

Информационно-описательный тип драматургии – подача материала в хронологической последовательности; драматургия сопоставлений, драматургия мысли, драматургия психологических провокаций, парадоксальная драматургия – конфликтное развитие сюжета; драматургия «реального кино», «жизни врасплох», драматургия действия, драматургия статических конфликтов, внеигровая драматургия и их разнообразные сочетания в сценарии одного фильма... Анализируя каждую гипотетическую форму, структуру, взвешивая все «за» и «против», Вы, наконец, остановитесь на том варианте, который покажется наиболее целесообразным и интересным.

Если же Вам так и не удалось органично, через сюжетный или сценарный ход соединить эпизоды в единое целое, т. е. нет естественного соединяющего события, и не придумался искусственный ход – бывает и такое! – не отчаивайтесь.

В этом случае лучше всего составить блоки эпизодов, логически связанные идей, и переходить от блока к блоку через видеоряд и дикторский закадровый текст.

Отсутствие сценарного хода очень ослабляет Ваши позиции, однако выразительные съемки и **качественный закадровый текст** могут спасти положение и фильм. Тут на первый план выходит **стиль**.

* Розенталь А. Создание кино и фильмов от А до Я. – М., 2003. – С. 62.

11.4. Стиль сценария

Зависимость стиля от темы фильма, его материала. Форма записи элементов сценария. Единство стиля заявки и сценария.



Стиль всегда и во всем – вещь сугубо индивидуальная и, безусловно, несет отпечаток авторской личности, его вкуса, таланта и мировоззрения. Стиль сценария – не исключение. Но он также напрямую связан и с жанром будущего фильма: нельзя в одном стиле написать о свадьбе и похоронах. Через стиль письма и жанр фильма проявляется социальная и эстетическая трактовка автором разрабатываемой темы.

Авторская концепция, стиль и жанр взаимосвязаны, одна и та же тема может быть решена в разных жанрах, а, следовательно, и в разных стилях. Напомним: С. М. Эйзенштейн, преподавая во ВГИКе, давал студентам задание: одну и ту же ситуацию с одними и теми же героями решить как драму, потом как комедию. **В зависимости от жанра и художественной задачи стиль может быть объективным, субъективным, ироничным, лирическим, парадоксальным, анекдотичным, личным, наконец, может передать историю сюжета голосами персонажей фильма.**

Чем свежее и остроумнее стиль, тем привлекательнее он для зрителя. Однако для многих зрителей документальный фильм часто становится синонимом чего-то скучного, утомительного, назидательного; шутить авторы боятся, считая, что серьезный тон и строгий стиль изначально, самой природой уготованы документальному кино. А между тем стиль и творческое воображение способны чудесным образом оживить, «спасти» самую серьезную, скучную и прозаичную тему.

Стиль автора виден уже в заявке, причем не только у профессионалов, но и у студентов тоже. Романтический подход к теме Сергея Богородского в заявке к дипломному фильму «Треугольники на воде»; личностный у Ани Чудовой в заявке к курсовому фильму «Женское счастье»; философский у автора заявки к фильму «Могильщик». Избранный стиль авторы сохраняют и в сценарии, и в закадровом тексте своего фильма: стиль заявки становится магистральным для развития всего замысла.

Проанализировав весь собранный материал, продумав его решение, распределив его по эпизодам, Вы можете садиться писать сценарий по общепринятой, **мировой**, схеме.

Лист делите на две части. Слева – описание видеоряда, т. е. ремарка фильма: видеокадры плюс элементы звукоряда – музыка или естественные шумы. Справа – закадровый текст, интервью, синхроны персонажей.

Такая схема удобна тем, что хорошо видна «картинка» фильма, как развивается видеоряд от эпизода к эпизоду, какие переходы, сцепки между эпизодами, т. е. весь ход фильма.

То же самое можно сказать о звукоряде, словесном решении картины.

К моменту написания сценария значение одних эпизодов Вам уже ясно полностью, другие пока туманны, представляются только в наметках: эпизоды, где запланированы интервью, полностью не могут быть прописаны. Вы обозначаете только вопросы, которые хотите задать, но из их последовательности должно быть ясно, чего Вы добиваетесь от разговора с персонажем, какова его задача, какую роль он играет в общей идее картины.

Приступая к написанию сценария, помним главное требование к автору: писать кинематографично, т. е. каждая фраза сценария должна быть выражена в каких-то видимых формах и образах на экране, найти фразе кинематографическое выражение. Для кино важно подобрать не только удачные слова, но и зримые, внешне выразительные моменты, которые этими словами описываются. Можно, к примеру, написать: «Им было весело» или «Прошел год» – и необходимо найти кинематографическое решение этих фраз, средства кинематографической выразительности. Вы даете определение какому-то предмету или явлению, и тут же необходимо определить для себя: как мне это показать?

Писать нужно выразительно, образно, кинематографично!

11.5. Ошибки сценария



Говорят, не ошибается тот, кто ничего не делает, и от ошибок не застрахован никто, особенно тот, кто идет непроторенным путем.

Какие же наиболее типичные ошибки поджидают автора при написании сценария фильма?

1. **Скучное, непривлекательное начало.** Не стоит начинать с монолога героя, сразу с дикторского текста. Лучше дать фрагмент «живой» жизни с ее естественными шумами: шум, музыка, смех вечеринки; сирена скорой помощи, несущейся по городу; первые петухи, устраивающие побудку деревни и т. д. Вы вводите в **атмосферу** фильма, в место и время действия. Это то самое «когда», к которому призывал, если вы помните, Г. В. Кузнецов. Действие кино происходит «здесь» и «сейчас» – исходя из этого посыла, Вы и придумываете первый эпизод из жизни персонажей Вашего фильма. **Завязка должна быть «с крючком»**, на который Вы цепляете внимание зрителя.

2. Невнятный финал, отсутствие кульминации, и что еще хуже – несколько финальных «точек». **Финал (кульминация!) должен быть эмоциональным.** От фильма должно остаться **определенное «послевкусие»**: улыбка, радость, сожаление, горечь – в зависимости от той идеи, которую нес в себе фильм. Кульминационный – финальный! – эпизод поднимает идею на эмоциональную высоту – и сразу идет «занавес» – конец фильма.

3. Однообразии эпизодов по содержанию кадров, по цвету, по звучанию, по темпоритму. Принцип разнообразия – один из главных, доминирующих в кино. Не дайте зрителю зевать от скуки и однообразия!

4. Затянутость отдельных эпизодов, нарушающих темпоритм фильма. Долой жвачку! – томительное, подробное «разжевывание материала» – повтор одной информации подчас в трех вариантах: в видеоряде, закадровом тексте автора, в синхроне либо интервью персонажа.

5. Отсутствие связи между эпизодами, нет тех мостиков, которые сценарист должен перебрасывать от одного эпизода к другому. Если Вы выстраиваете эпизод по драматургии сопоставления, соединения крайних точек материала – этим соединением и должны стать крайние точки, например, разный взгляд на одну проблему. В сценарии автору необходимо найти эти мостики, визуальные или звуковые, чтобы эпизоды не существовали в сценарии автономно, независимо друг от друга. «Связаны одной целью, скованы одной цепью» эпизоды – в этом задача крепкого продуманного сценария.

6. Много сцен действия, мало сцен отражения размышления героев. Мы знаем, что личность реализуется в двух моментах. Первый – во внешнем действии, поступке – и очень хорошо, если таковое действие в фильме

есть. Но есть еще и внутреннее действие человека – его духовная жизнь. Это слова и мысли, которые характеризуют личность, неповторимую индивидуальность. Нет двух людей, мыслящих одинаково. Увлекаясь поиском действия, не будем забывать о раскрытии духовной стороны героя.

Однако зачастую в документальном фильме бывает наоборот – мало действия и очень много разговоров. Фильм превращается в «говорилюню», в монологи говорящих голов. Имеются в виду обычные персонажи, наши современники, рядовые граждане. Если же Вашим героем стал С. Образцов, М. Жванецкий, С. Альтов или М. Задорнов, на худой конец М. Галкин, т. е. «виртуозы слова», тут за преобладание разговорного жанра в фильме никто камня в Ваш авторский огород не бросит.

7. Сценарий не закладывает образного решения фильма, в нем есть сугубо информационно-хроникальный подход к материалу, но нет кадров-символов, кадров-тропов: метафоры, гиперболы, аллегии, гротеска. Сценарий не развивается по принципу пульсаров, нет акцентов на смысловых и эмоциональных деталях.

Остановимся на этом. Если Вам удастся избежать всех этих ошибок, уже есть надежда, что Вы напишите полноценный выразительный литературный сценарий.

11.6. Литературные сценарии студенческих фильмов



Вашему вниманию предлагается несколько сценариев курсовых и дипломных фильмов студентов кафедры фотовидеотворчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Разные темы, разный стиль. Творческий процесс – вещь таинственная, каждый пишет по-своему.

У одних получается чисто литературный текст: рассказ, новелла, размышление – авторы не прописывают визуальную сферу будущего фильма, они начнут ее разработку, отталкиваясь от своего литературного текста.

Другие сразу в своем материале видят кино и четко прописывают картинку, видеоряд.

Однако каждый из этих сценариев – самый первый вариант, который выливается на бумагу после того, как собран необходимый матери-

ал, и теперь началась переплавка авторского замысла в будущий фильм. Как говорится, процесс пошел!

Какой бы путь ни избрал автор, все это те дороги, которые ведут к храму: по каждому из этих сценариев был снят фильм, в который автор вложил свою душу.

Прошу внимания! К великому слову – сценарист!

Л. Трауберг



***Литературный сценарий дипломного фильма
«Благослови, Господи!» Константина Третьякова***

Раннее утро, солнце еще не встало. На улице сильный мороз. Снег хрустит под ногами. По этому снегу в Михайло-Архангельский храм входит священник. Хотя он одет в обычную куртку, кроличью шапку, простенькие ботинки, густая черная борода и неуловимая отрешенность выдают в нем священнослужителя. На колокольне звонарь бьет в колокола, из церкви доносится песнопение. Батюшка входит в двери храма. Кругом роскошь, красота, лики святых, молящиеся люди.

Он не сразу стал служить в церкви, поменял много профессий. Но поиски смысла жизни, неудовлетворенность от того, что предлагает эта жизнь, привели его в церковь, к Богу, и это общение с Богом, откровение дало ему уверенность в жизни, научило его, как жить.

Второй год священник преподает в институте предмет «Религиоведение», на его занятиях всегда много студентов. Он стоит у доски и что-то неторопливо рассказывает. В классе тишина, все внимательно слушают. Ему нравится заниматься с молодыми людьми, и он считает своим долгом привить им православные идеалы.

Ведь у молодого поколения нет никакой идеологии. Если не считать солдат, которые воюют в горячих точках. Он сам несколько раз ездил в Чечню, крестил, отпевал, венчал, и все это в казармах, госпиталях. Попадал в переделки. Но, несмотря ни на что, он рос, развивался духовно и физически. Священник считает, что самая главная заповедь – «Возлюби ближнего своего», и ради этого он готов нарушить другую заповедь – «Не убий», если нужно будет защищать слабых, раненых, женщин, детей, он возьмется за оружие.

На Редаковском кладбище идет строительство храма в память всех погибших. Священник отец Сергей считает своим долгом возвести этот храм, поэтому все свое свободное время он проводит на стройке. Он и его послушник каждый день, в любую погоду после службы приходят сюда. Здесь он сам и плотник, и каменщик, и архитектор. Переодевшись в рабочую одежду, под сильным ветром ряд за рядом он кладет кирпичи, мешает бетон, вяжет арматуру. Иногда ему помогают студенты, его ученики. Он много видел в жизни, был и отшельником, и капелланом, занимался экстремальным спортом, но себя он нашел в церкви, и цель его жизни – построить храм и воспитать современную молодежь так, чтобы из них получились духовно и нравственно полноценные люди. Как было бы хорошо, если бы каждый из нас положил кирпичик в храм, в храм своей души.

***Литературный сценарий дипломного фильма «Глаз окуня»
Сергея Щеголева***

Часть первая

Жизнь, для кого-то это понятие связано с землей. Но ведь земля – это все же где-то ближе к смерти. Значит, что-то не так и не то...

А может, может для кого-то жизнь – это прежде всего солнце. Яркое, доброе, светлое, порой жаркое и обжигающее, а порой холодное, жестокое.

Для нашего героя, я думаю, солнце было не так важно в жизни. Не потому, что он не любил свет. Скорее всего, это свое безразличие к столь неутомимому источнику жизненной энергии наш герой мог объяснить только тем, что никогда волею судеб, а может каким-то высшим предписанием он не смотрел вверх.

Только вода. Все, что его окружало, все, что наполняло его мир любовью, ненавистью, а, быть может, и какими-то совсем уж прозаичными вещами, добычей пищи или задачей продолжения рода, – все это была вода. Его вода.

И жизнь нашего героя проецировалась и растворялась именно в этом столь значимом для него понятии.

Знал ли он, что та самая вода, та самая среда, которая окружала весь его необъятный и беспредельный мир, для некоторых на каком-то таинственном языке звучит: «Н-2-О». Деловито и коротко, как приговор.

Слово «приговор» здесь, не случайно. Скажу больше. Наш герой скоро умрет.

Часть вторая

Его последний день ничем не отличался от предыдущих. Так же не сразу исчезла вокруг темная вуаль ночи, и первым, кто разбил эту неторопливо таящую темень, была стайка каких-то молодых, но решительных мальков.

Наш герой хотел было метнуться в их сторону, но то ли ему было лень, то ли еще не проснулся его охотничий азарт, во всяком случае, он ждал.

Предчувствовал ли он что-нибудь? Скорее всего, да! Именно! Ведь именно это предчувствие сказало ему: «Сегодня! Это произойдет именно сегодня! Что-то удивительное и доселе не знакомое. Главное – не размениваться на мелочи».

Вода становилась прозрачнее, и вот уже в двигающемся контуре на дне он узнал знакомого рака. Правда, в последнее время этот его знакомый вел себя крайне осмотрительно, ведь он потерял свой старый, закаленный нередкими стычками с сородичами панцирь, сменив его хоть и на новый и просторный, но все-таки еще такой некрепкий.

Да, подумал наш герой. Все-таки есть в этом мире некая нестабильность. И возможно...

Но тут ход его мыслей резко прервался. Потому что появилось Оно. Вот Оно! Вот долгожданная минута.

Прямо проплывая мимо него, грациозно опускалась вниз та самая, которую он преданно ждал еще с утра. Что это было, наш герой так и не смог понять, но это было колоссально! Переливаясь всеми цветами радуги, но не броско, нет! Утонченно, элегантно и органично.

Восхищаясь красотой и изяществом происходящего, наш герой вдруг стал понимать, что оно исчезает! То самое, что вскружило его голову, встревожило фантазию, постепенно исчезает! Все то, чего он так долго ждал, растворяется в толще воды и уходит. Уходит безвозвратно!

Нет! Не быть этому! Резким броском тела, рванувшись изо всех сил вперед, к этому загадочному объекту, наш герой еще тогда, в пути решил на более отчаянный и безумный поступок. Он догнал Ее. И незамедлительно проглотил!

Удар!.. Резкая боль в голове, и наверх! Кто-то его вздергивает, с немыслимой силой вытаскивая наверх.

Часть третья

И тут он увидел солнце! О ужас!..

Это была катастрофа. Его могла спасти только вода, но воды не было.

Были чьи-то грубые пальцы, пропахшие огнем, дымом и еще чем-то.

Были такие же, как и он, бьющиеся рядом в металлической сетке. Кое-кто из них еще пытался шевелить жабрами в надежде вырвать хотя бы миг жизни. Но к чему этот миг, ничтожно малый миг. Миг ужаса...

Часть четвертая

А потом была вода. Мертвая вода. Кипяток, сдобренный картошкой, луком, укропом морковью и перцем.

А потом была еще одна смерть. Уничтожили его плоть.

Останки смешали с нечистотами, бросив где-то между туалетной бумагой, не помятой, но все-таки пустой пачкой из-под сигарет и колбасной оберткой.

И только одной части его плоти здесь не было. Хотя и съеденной она не была.

Та самая часть, брезгливо выуженная вилкой и чуть стыдливо отодвинутая на край стола.

Это был глаз.

Глаз, полный непонимания и скорби.

Глаз, полный отчаянья. Глаз смерти.

Глаз окуня...

Конец

***Литературный сценарий курсового фильма
«Переводы с неизвестных языков»
Алексея Береснева***

Вступает главная музыкальная тема. Титры на фоне страниц, исписанных стихами (панорама). Титры оформлены в стиле лингвистических словарей (различные транскрипции и знаки). Кода музыкальной темы сопровождается затемнением.

Титр: Глава 1

«Нам шепотом кричать –

Не дали крыльев.

Летаем так»

1. Внезапно в полной темноте раздается глухой звук падения человеческого тела (хруст кости, порванная ткань).

Из хрипа рождается полуживотный человеческий крик, мат, перерастающий в стон и плач от боли.

На экране из нерезкости появляется пятно света (канализационный люк изнутри), сопровождаемое звуковым эффектом.

Человек пытается выбраться (мученическое кряхтение, пятно не приближается), снова падает.

Пятно резко удаляется (хрип человека).

Секунда темного экрана.

2. Дом.

Из точки света по центру экрана появляется изображение (эффект включившегося монитора).

Комната однокомнатной квартиры (вид сверху из угла, общий план).

В комнате – стол у окна, заваленный бумагами, стенка мебели справа, слева – старый диван – кровать, на котором лежит наш герой.

Пол – мужской, Возраст – 22 года, отца нет, мать умерла три года назад от рака груди.

Отличительная черта – особые (например, торчащие) уши.

Он сосредоточено глядит «сквозь потолок». Руки скрещены за головой.

Через некоторое время он садится на край дивана. Ничего не происходит. Он внутренне огорчен.

Герой неспешно встает и уходит из кадра.

Звук удаляющихся шагов, открывается холодильник.

Кухня.

Герой достает из холодильника бутылку с водой. Наливает воду в стакан, стоящий на кухонном столе.

Убирает бутылку в холодильник.

После закрытия дверцы холодильника вступает звук пролетающего самолета.

Герой безразлично (но осторожно) следует взглядом за траекторией самолета по потолку кухни.

Вступает звук дрожащего на столе стакана.

Герой переводит взгляд на дрожащий стакан (вид со стола, крупно – стакан, за ним герой).

Резкость переходит с героя на стакан, герой тянет руку к стакану.

Вид «глазами героя». Он накрывает стакан рукой. Тот тут же перестает дрожать, и резко исчезает звук самолета.

Кадр на секунду замер.

Вид тот же, герой как бы «отмирает», обращая внимание на часы на руке.

Мы видим время - без пятнадцати девять.

Тип: Глава 2

«Я слышу мысли и голоса.

Все, что не скажут прямо в глаза,

Я слышу и не верю в эту чушь,

Но даже после сна все это правда»

3. Кинотеатр.

Снято любительской камерой – «рукавичкой» (качество и стиль – соответственные).

Толпа народу около кинотеатра, очень шумно, в парке играет попсовая музыка.

Оператор снимает компанию своих, которые говорят о чем-то своем (обычные полупьяные разговоры недалекой молодежи).

Когда он подходит слишком близко, самый крикливый просит по-снимать.

Оператор со словами: «Только осторожно» – отдает камеру.

Компания продолжает говорить, а новый оператор снимает отдельных личностей в толпе.

(Пытаясь, к примеру, залезть девушкам под юбки трансфокатором, что-нибудь приговаривая).

В очередной раз переводя кадр, он замечает нашего героя, стоящего недалеко от входа.

Он курит, смотря в пол.

Оператор начинает говорить «себе под нос» примерно следующее:

«А ты кто такой, чего ты здесь делаешь, ушастик...»

Вставка с обыкновенной камерой, (зритель слышит последние слова, звучащие немного глухо в полной тишине) вид из-за плеча героя, который поднимает голову.

Любительская камера ловит устремленный на зрителя быстрый острый взгляд.

После чего он выбрасывает сигарету и заходит в кинотеатр, камера его сопровождает.

4. Будка.

Слышен звук толпы, рассаживающейся по местам. Наш герой готовит пленку к показу.

Начинается фильм, звучит голос переводчика.

Наш герой садится за стол в будке, берет ручку и закрывает глаза

В статичный кадр начинают вклиниваться фрагменты телевизионной «ряби» с характерным звуком.

Вступает восточная музыка, набор различных картинок из фильмов и проч.

Изредка в кадре появляется девушка с белым гримом на лице (якутка).

Поет красивый женский голос на странном языке.

Тот же голос переводчика, что и в фильме, только уже близко переводит песню:

*Два мира были связаны одним лишь поцелуем,
Два города, растущих рядом, по соседству
И дышащим одним и тем же воздухом на равных
Два века, два лица и два начала несовместных.*

Песня резко обрывается.

Наш герой вскакивает и останавливает крутящуюся без конца пленку (кино давно кончилось).

5. Кинозал.

Общий план.

Открывается одна из дверей пустого кинозала. Входит наш герой и начинает собирать пустые бутылки и упаковки из-под чипсов.

Внезапно раздается звук упавшей бутылки.

Крупный план.

Наш герой испуганно выглядывает из-за сидений.

Из нерезкости появляется силуэт девушки на одном из рядов (сидит к зрителю спиной).

Герой тихо кладет пакет и осторожно приближается к ней.

Подойдя на два сидения, он смотрит на нее, не отрываясь, замерев на пару секунд.

Садится рядом с ней, она не обращает никакого внимания, смотря «сквозь» закрытый кулисами экран.

Статичный кадр превращается в кадр комнаты (герои сидят точно так же, только уже на диване).

6. Дом.

Титр: Глава 3

«Забавно так смотреть лишь на себя со стороны,

Как будто то не ты, а кто другой

С твоим же именем, глазами, но пустой

И отделенный от тебя лишь очень длинной песней»

Девушка «отмирает», встает и выходит из комнаты.

Звук шагов, открывается холодильник, открывается бутылка, наливается вода, закрывается холодильник, пролетает самолет.

Наш герой резко мотает головой, в это время в кадре появляется девушка со стаканом в руке.

Он не отрывает от нее глаз, она осматривает комнату. Подходит к столу. Берет первый попавшийся листок, ставит стакан, читает про себя. Прочитав, поворачивается к нему, спрашивает (у нее очень тихий голос):

Это все ты написал?

Он молчит. Стоп-кадр. Покадровая перемотка назад.

На экране появляется телевизионное значение громкости, которая поднимается на несколько пунктов (появляется громкое тиканье часов).

Она повторяет вопрос.

Он неопределенно качает головой и опять смотрит на нее.

Она: Ты немой, да?

Он опускает голову.

Тикающие часы «обрастают» эхом.

Плавно вступает очередная серия картинок и фрагментов и музыкальная тема, фоном различные звуки телевидения, радио. Иногда появляется мужское лицо, которое под водой говорит с пузырьками воздуха. Тот же голос переводчика:

Я иду по крыше мимо антенн

Слушая весь мир, не говорю ни слова.

Герой резко просыпается в той же позе, что и в начале фильма.

7. Улица.

Титр: Глава 4

«Молчание, что глубже, чем все слова,

Залижет мне раны.

Молчание сегодня глубже, чем обычно.

Я хочу быть один – я один,

Целый один»

Крупный план – стакан с водой на столе.

За стаканом – лицо нашего героя.

Он на улице (панорама из-за его плеча), ни единого звука не слышно.

Вступает жесткая динамичная музыкальная тема.

Он ходит по улицам и записывает стихи на руке.

Они встречаются в парке.

Она одета так же, смотрит и говорит с игривой нежностью.

– Привет, ты опоздал. Я тебя уже полчаса жду.

Он садится рядом.

Она берет его руки, смотрит на стихи.

Потом на его часы. Ее голос за кадром: «Хочешь есть?» (с резко изменившейся странной интонацией).

Его наручные часы превращаются в настенные в огромной комнате (то же время).

Камера поворачивает направо на богатый обеденный стол.

За столом трое – солидный мужчина средних лет, суховатая женщина немного моложе мужчины и девушка во главе стола, смотрит в пол. Очень напряженная атмосфера.

Мужчина внезапно бросает салфетку на недоеденную пищу в тарелке и резко выходит.

Женщина впиается взглядом в девушку. Через несколько секунд та отвечает еще более дерзким взглядом.

Женщина закрывает лицо рукой, чтобы не заплакать и убегает...

Парк. Наш герой отрицательно мотает головой.

Она: «Пойдем?»

Они встают и идут вместе, она берет его под руку.

Раздаются отдельные звуки музыкальных инструментов

Панорама сопровождения. В различных местах (даже на деревьях) – музыканты.

Герои идут под музыку и улыбаются. Только музыка.

На финале музыки недалеко от героев подъезжает машина и мигает фарами.

Они останавливаются. Парень смотрит на машину. Девушка – на парня.

Она поворачивает его голову к себе.

Она: «Послушай, мне нужно уехать, это что-то вроде санатория, далеко...»

Пауза.

Внезапно она обнимает его, они немного стоят так.

Потом целует и убегает в сторону машины.

Его крупный план. Вступает миллион непонятных голосов без переводчика. Затемнение.

8. Дом.

Титр: Глава 5. Заключительная

«Ни праздника, ни сцен.

Ты смерть моя, и я люблю тебя навеки,

Хотя, наверно, это слишком мало...»

Вступает главная музыкальная тема, с развитием.

Из затемнения – общий план улицы.

РАФик «Скорой помощи». Туда заносят нашего героя на носилках. Он накрыт простыней, пятна крови. На заднем плане видно открытый люк колодца и двух мужчин в рабочей робе.

Литературный сценарий дипломного фильма

«Женское счастье» Анны Чудовой

<i>Зимний пейзаж частного сектора. Поляна, река. Звучит музыка. Появляется девушка и идет по поляне. Звучит лейтмотивная мелодия. Титр: «Женское счастье». Дикторский текст.</i>	
	<i>Люблю возвращаться домой. Идешь по тропинкам, знакомым с детства, и такое ощущение, что тебя ждут. Рады твоему приезду. Настроение замечательное. Но ведь как иначе – на дворе 8 Марта. Я вся в предвкушении праздничных встреч со своими друзьями.</i>
<i>Снежная улица; дом, из которого выходят девушки. Синхрон.</i>	
	<i>- Я этого никогда не забуду. Во-первых, страшно, сумерки, непривычно, и когда осознала всю работу, не понимала, что я тут делаю. Хотелось плакать.</i>

<i>Стоп-кадр. Титр: «Юлия». Дикторский текст.</i>	
	<i>Юлии 22 года. Закончила Кемеровский колледж на программиста. Получает высшее образование в Киселевском институте угольной промышленности. Работница Центральной обогатительной фабрики «Беловская».</i>
<i>Синхрон.</i>	
	<i>- Внешний вид у меня: косынка, шапочка, на руках верхонки, нам их зажимают, пожалуйста в камеру, сапоги резиновые, штаны вот такие, я их на веревочку подвязываю, чтобы не упали.</i>
<i>Мы видим Юлю, она одета в спец. одежду: фуфайка, каска, сапоги.</i>	
	<i>- Мне все говорят, что я красивая. На работе мне все ходят и улыбаются.</i>
<i>Через спецэффект появляется другая девушка. Титр: «Ирина, сестра Юлии». Синхрон.</i>	
	<i>- Твою сестру можно назвать счастливым человеком? - Я думаю, что нет. Счастливый – это тот, у которого нет никаких забот, он живет в свое удовольствие. У нее этого нет. У нее нет времени, мало свободного времени.</i>
<i>Через спецэффект появляется Юля. Легко поднимает кувалду. Синхрон.</i>	
	<i>- Кувалду я поднять не могу. Эта маленькая. Есть шланга, раньше поднять не могла, а теперь спокойно перекидываю. Скоро качком буду.</i>
<i>Планы ЦОФ, фабрики, где работает Юля. Голос за кадром. Синхрон.</i>	
	<i>- Не было времени искать другую работу. - Как ты думаешь, почему нам запретили съемку на фабрике? - Там травма была, вот так и получилось. А во-</i>

	<i>обще работа как работа, бери больше – кидай дальше. Сложно объяснить, нужно видеть.</i>
<i>Лопата, набирает уголь. Деталь. Портрет Юли в каске и в респираторе. Голос за кадром.</i>	
	<i>- Все, что падает с конвейера, это и собираю. - Много? - От смены к смене, иногда больше этой кучи, иногда меньше.</i>
<i>У дома насыпана куча угля.</i>	
	<i>- Сколько лопат? - Ты что, смеешься что ли? Как можно сосчитать, сколько лопат? Я не знаю. - Первое время, когда стояла на лопате, думала, зачем мне это надо, при чем здесь компьютеры? Сейчас есть перспективы. По задумкам нашего начальника, я к лету распрощаюсь со своей лопатой.</i>
<i>Планы поселка. Звучит лейтмотивная мелодия. Потом появляются планы фабрики, забор с надписью «Юля, я тебя люблю». Звучит лейтмотивная мелодия. Река. Природа. Улица. Портрет девушки. Синхрон.</i>	
	<i>- У меня есть работа, где я работаю, и этого достаточно. Один день на работу, один на тренировку.</i>
<i>Стоп-кадр. Дикторский текст.</i>	
	<i>Оксана. 19 лет. Кандидат в мастера спорта по тяжелой атлетике. По профессии – штукатур-маляр, а работает в хозяйстве местного богача.</i>
<i>На деталях, насыпается уголь, зерно. Оксана кормит кур, кроликов. Голос Оксаны за кадром.</i>	
	<i>- За три года я уже привыкла, если снег выпадет, почищу. Воды в баню натаскаю, стайку уже чистить не буду. Я помогаю, зарабатываю и одновременно помогаю, от всей души своей.</i>
<i>Оксана на тренировке.</i>	

	<p>- Когда пришла заниматься, познакомилась с новыми друзьями, с тренером, конечно. Вот ездили на соревнования, посмотрела, какие у меня соперницы. Хорошие. Одна в Европу ездила. Там даже старухи выступали, лет по тридцать.</p>
<p>Девушки приседают со штангами. Мужчины поднимают штанги с очень большим весом.</p>	
	<p>- Какой-то грубый вид спорта. - Он не грубый, он серьезный, и название у него – тяжелая атлетика. Я могу за себя постоять, и другие, кто ходит, тоже. - Чем занимаешься в свободное время? - Пойду на улицу, к друзьям, к соседке.</p>
<p>Когда заходит разговор о соседке, появляются планы, где Оксана играет с маленькими детьми.</p>	
	<p>- А как ты представляешь себя у плиты, варящую супы? - Нормально, хорошо. - Несмотря на тяжелую атлетику, идеал женщины для тебя – это семья и куча детей? - Насчет кучи не знаю, но двоих – это точно. Это кучи мне не надо, за всеми не усмотрю. - Где ты будешь жить? На восьмухе или в центре. - Здесь мне все уже надоело. Можно в центре, но только в своем доме. Мне больше нравится садить цветы: георгины, пионы и еще чего-нибудь. В квартире жить – таких цветов не посадишь и не вырастишь.</p>
<p>Когда заходит разговор о цветах, появляются кадры с цветами на окне. Панорама за окном. Улица. Панорама с улицы на окно. Окно снято изнутри дома. На окне стоят уже другие цветы. Через спецэффект появляются свадебные фотографии. Текст за кадром.</p>	<p>- На этом моя железнодорожная карьера закончилась.</p>

<p>Портрет девушки. Стоп-кадр. Титр «Елена». Дикторский текст.</p>	
	<p>Елена, 23 года, домохозяйка. Закончила железнодорожное училище. По диплому – дежурный по станции или, как в народе говорят, стрелочница. То чем я занимаюсь, для моей души – это рай.</p>
<p>Синхрон. Лена занимается хозяйством, готовит ужин, моет пол, играет с ребенком. Голос за кадром.</p>	
	<p>- Мне повело, я считаю себя счастливой женщиной и матерью. - Тяжело быть матерью? - Тяжело и приятно. Что-то новое каждый раз. Я довольна. - Что, беспокойный ребенок? - Все обошлось. Сейчас он большой, все понимает. Моя семья – мое богатство: здесь я отдыхаю.</p>
<p>Лена укладывает ребенка спать. Голос за кадром.</p>	
	<p>- Была продавцом, но это работа мне не нравится. - А поменять работу? - Куда поменять? У меня есть профессия дежурная по станции, но меня не взяли. Хорошее предприятие – это ЦОФ, но туда не устроишься. Проблема заключается в том, чтобы устроиться на работу.</p>
<p>Крупный план молодого человека. Титр «Сергей – муж Лены». Синхрон.</p>	
	<p>- Я понимаю, что Лене сейчас тяжело. Ребенок и работа по дому полностью на ней. Я часто отсутствую, то на работе, то в командировке, зарабатываю деньги для семьи и на строительство дома.</p>
<p>Сергей, Лена с сыном рисуют дом. Голос за кадром.</p>	

	<p>- Я никогда ничего не планирую. Если запланирую, то все рухнет. Но дом у нас был заведомо. Каждая семья мечтает строить свой дом. Тут же у нас своего ничего нет.</p> <p>- Когда должно начаться строительство твоего дома?</p> <p>- Я думаю, что в мае оно должно начаться, но по весне, как все растает. Я буду помогать по хозяйству, огород, забот хватит.</p>
Лена сеет семена. Голос за кадром.	
	<p>- Когда закончится строительство?</p> <p>- По нашим финансовым возможностям, в 5 лет мы явно не уложимся, но в лет 7 – я надеюсь. Строимся мы только за счет родителей.</p>
Синхрон.	
	<p>- Где ты строишься?</p> <p>- Здесь. Может, со временем люди будут жить лучше.</p>
Рисованный дом через микшер превращается в стройку настоящего дома. Рядом стоят Сергей, Лена и их сын. Улицы. Река. Вид поселка. Звучит лейтмотивная мелодия. Дикторский текст.	
	Вот так живут девчонки в поселке и на улице с праздничным названием 8 Марта.
Река. Панорама на Оксану, которая садит цветы. Голос за кадром.	
	- А сейчас у меня одно желание, по своему виду спорта.
Юля сидит над книжками (горное дело). Голос за кадром.	
	- Вот получим диплом, купим компьютер и будем сидеть за ним.
Синхрон.	

	- Это вся мечта? - Нет, это не вся мечта. Но это некая ступень...
Лена с ребенком идет по улице. Голос за кадром.	
	- Я жду чего-нибудь. Перемен каких-нибудь.
Синхрон. Последний кадр. Портрет Димы, сына Лены. Звучит лейт-мотивная мелодия.	

Конец

**«Рыба 3» (видеоарт)
Константина Пальянова**

Интерьер. День. Кухня. На кухне было просторно, девушка (главная героиня) – обычная, в меру образованная и средней красоты, но зато с большой симпатичностью. 23 года. Была одета по-домашнему: просторная майка, свободные штаны, тапочки. Она подошла к плите и перевернула шкварчащую на сковороде рыбу.

Неожиданно в коридоре раздался ЗВОНОК.

Интерьер. День. Коридор. *Девушка. Девушка приоткрывает массивную черную дверь. Сквозь образовавшуюся щель она видит стоящего на пороге приятно одетого молодого человека. Он стоял спокойно, был приятно одет, и на вид ему было около 25 лет. Его лицо вежливо улыбалось.*

- Привет! (произносит, словно узнала своего знакомого)

Девушка распахивает перед ним дверь и жестом предлагает пройти. Но в ответ получает пощечину, и парень уходит. Он сделал это так холодно, будто делал это миллион раз до этого, и тут же исчез, удаляясь по лестнице вниз. Растирая покрасневшую щеку, девушка садится на стул, который стоял в коридоре.

Неожиданно раздается еще один ЗВОНОК.

Девушка снова приоткрывает дверь, на пороге уже другой молодой человек. На вид ему было около 22 лет, одет он был попроще, зато

улыбался сильнее. Но лицо его было не таким приятным и гладко выбритым, как у первого посетителя. В нем девушка узнает своего старого приятеля. Медленно открывая дверь, девушка нерешительно кивает головой, предлагая ему войти. История повторяется... Пощечина... Пустота в коридоре...

Девушка начинает растирать вторую щеку. Некоторое время стоит перед открытой дверью в оцепенении.

Слышны какие-то странные звуки ремонта.

Девушка стала бежать вверх по лестнице.

Из дверного проема ее квартиры трое пьяных, грязных сантехников с матами выносят большую чугунную ванну...

Д: «Что вы делаете?»

Сантехники опустили ванну прямо в дверях, перекрыв при этом проход.

Сантехник в дверях: «Девушка! А не желаете ли отведать рыбки?!»

Вытаскивает из-под ванны сковородку с рыбой.

Сантехник, который стоял около девушки, притронулся рукой к ее стану. Девушка посмотрела на него и отпихнула руку. Она пролезла через ванну, отпихнула сантехника со сковородкой и проскользнула к себе в комнату.

Интерьер. День. Комната. Два парня в черных костюмах и шляпах перерывают вещи девушки. Забывшую хозяйку не замечают. Она от ужаса начинает кричать и выбегает к сантехникам. Среагировав на крик, люди в черном спешно вылезают в окно.

Интерьер. День. Коридор. В коридоре вместо сантехников – двое милиционеров. Они расследуют убийство сантехника, прижатого ванной. Милиционеры, увидев девушку, испугались и, вытащив дубинки, кинулись на нее. Не зная, куда деваться, она выбегает на балкон, ...но оказывается в пустом метро.

Интерьер. Ночь. Метро. Девушка проходит среди колонн. Позади нее слышен шум. Она останавливается. Мимо нее с большой скоростью проносятся велотрековые велосипедисты. Она лишь успевает недоуменно взглянуть им вслед. Велосипедисты скрылись в темноте пустого метро. Пройдя еще немного, она натывается на лежащего около самого края перрона парня. Он курит. Девушка останавливается около его ног.

П: «Привет!» (уставившись в потолок)

Д: «Привет!»

П: «Как дела?»

Д: «Фигня какая-то...» (недоумевая)

П: «То, что с тобой сегодня было, это твоя жизнь» (смотрит в потолок)

Д: «.....»

П: «Первая пощечина – твое рождение. Вторая – дефлорация. Двое в черном – твои родители. Слесарь – с кем ты жила. Напавшие менты – гопники. Это все твои страхи».

За девушкой спокойно проходит старик с тележкой. Девушка, смотря на него...

Д: «А почему метро?»

П: «Это место, в котором тебе спокойно, подzemелье, подвал, по сути, ты – серая мышь. Страхи и мелочь. Дом, подвал...» (ухмыляясь и глумясь)

Повернувшись снова к парню, видит его на другом перроне, он также лежит и достает сигареты из кармана, к нему подъезжает ребенок лет 13 на велосипеде, зажигает сигарету и уезжает.

Д: «Откуда...» (парень ее перебивает, как бы продолжая вопрос)

П: «...я это все знаю!? Я твой ангел-хранитель, деточка».

Вдруг девушка оказывается на путях. На нее несется поезд. Она закрывается руками и приседает. Девушка снова стоит на перроне. Около нее, как ни в чем не бывало, лежит парень. Курит. Смотрит в потолок.

П: «Знаешь?! Честно, я тебе не рад... Кстати, твоя проблема в другом... Ты еще не родилась. Выбирай».

Д: «Что?»

П: «Угу!»

Около головы ангела проносятся вагоны метро. Останавливается дверью напротив его головы. Раскрываются двери, выходят люди, ангел исчезает. В вагоне остается несколько человек (переодетые: сантехники, менты и т. д.). Пассажиры смотрят на девушку.

Едет вагон метро, вместо машиниста – девушка.

Конец

Литературный сценарий дипломного фильма «Падение» Ержана Джамбурбаева

В казахстанских степях, есть мало чем примечательный и едва известный поселок Карбушевка. Здесь живут обычные люди, занимающиеся традиционным сельским хозяйством, выращивают скот. И вот в один из летних вечеров, когда солнце клонилось к закату, прогремел взрыв. С этого момента жизнь в поселке на время стала достоянием всей общественной жизни. Кто знал, что именно этим прославится поселок, находящийся в казахстанских степях.

Взрыв прогремел 5 июля в 20 ч 45 мин по местному времени. Как оказалось позже, при очередном запуске космического спутника ракетоносителя «Протон» произошла чрезвычайная ситуация. Из-за технической неисправности случился взрыв ракетоносителя, осколки которого упали в жилом поселке Карбушевка. Самый большой осколок оказался во дворе семьи Жупусовых, проживающих по иронии судьбы на улице Юрия Гагарина. Возле дома собралось немало любопытствующих, которые успели потрогать космический объект. Никто ведь не знал, что это может отрицательно отразиться на их здоровье.

Запуск ракет осуществляется при помощи сильнейшего канцерогена гиптила. Ученые рассказывают в своем интервью, что гиптил не может полностью раствориться, он подобен газу, к тому же хорошо растворяется в траве и овощах. Жителей успокаивали местные чиновники и специалисты, что радиация не обнаружена. Но вместе с тем появились объявления, запрещающие потреблять в пищу овощи и вывозить их на продажу. У людей были замечены симптомы всевозможных болезней. В частности, кишечные расстройства, повышенное давление. Как бы там ни было, дело дошло до временного закрытия космодрома Байконур, что, в свою очередь, вызвало приезд специально организованной российской делегации. Коптев, возглавлявший делегацию, в своем интервью постоянно ссылается на то, что никто не застрахован от подобных аварий, это плата за цивилизацию, а вообще из этого нужно делать выводы.

Переговоры двух сторон разрешили проблемы, возникшие между двумя сторонами. Казахстану было выплачено около 270 тысяч долларов, а России – космодром Байконур. Ну что же, вполне логическое раз-

решение этого инцидента. Но то, что происходило в поселке, выглядело прямо наоборот. Население до сих пор не получило полную информацию, медицинское обследование, а о денежной компенсации вообще говорить не стоит. У людей нет денег, чтобы купить необходимые лекарства либо отправить своих детей в более безопасный район. Опасность гипти-ла, по словам ученых, в том, что его воздействие может проявиться через одно, два поколения рождением детей-мутантов. Что же касается семьи Жупусовых, им была выплачена 1000 долларов, обеспечен переезд в Алма-Аты и в память о катастрофе повешена медаль. Ведь ра-кетоносителю «Протон» исполнилось 35 лет. Вот так всегда. Одним помогут, а остальные как бы не при чем.

Какой же подвести итог? Космодром вновь заработал. Жители живут своей обычной жизнью. А 27 октября где-то в казахстанских сте-пях вновь прогремел взрыв ракетносителя. Но это уже другая история.

Конец фильма

Вопросы для самопроверки



1. Что такое концепция фильма?
2. Чем отличаются сценарный и сюжетный ходы?
3. Какова роль первого эпизода?
4. В чем ключевая роль финального эпизода?
5. Какое построение сценария позволит наиболее выразительно, эмоционально расположить материал фильма?
6. В чем слабость формы сценария на тему «вчера – сегодня»?
7. В чем выигрышность драматического развития сценария?
8. Какая форма сценария Вам кажется наиболее выразительной?
9. В какой зависимости находятся жанр и драматургия?
10. Как сочетаются стиль сценария и тема фильма?
11. Какие наиболее типичные ошибки встречаются в сценарной практике в студенческих работах?
12. Проанализируйте представленные сценарии. Назовите их сильные и слабые стороны.

Глава 12. ТРАНСФОРМАЦИЯ СЦЕНАРИЯ В ФИЛЬМ

Сценарий служит как бы отправной точкой. С ним я спорю, преодолеваю, и в этой борьбе рождается картина.

В. Лисакович

12.1. Съемка фильма

«Сюрпризы» для автора при съемках. Замысел или жизнь? Сценарный «люфт». Съемочный отбор материала. V этап – съемка фильма.



Жизнь сценариста документального кино – не мед и не сахар. Хорошо сценаристу игрового фильма! Включил фантазию, творческое воображение, создал собирательные художественные образы, придумал им любые жизненные ситуации, конфликты, куда захотел, туда и повернул сюжет. Главное, чтобы достоверно, правдоподобно было! Сдал

сценарий, отреагировал на замечания, внес коррективы, исправления – и все, гуляй либо садись за другой сценарий.

У сценариста-документалиста все по-другому. Не выдуманные персонажи в декорациях, а живые конкретные люди, со своей конкретной будничной жизнью в конкретной реальной обстановке. И показать это нужно не правдоподобно, а правдиво (чувствуете разницу в подходе?), чтобы потом не стыдно было людям в глаза смотреть.

У сценариста документального фильма с окончанием написания сценария не гора падает с плеч, а выдается маленькая передышка, потому что теперь для него начинается самый сложный и ответственный период – съемочный.

Съемка фильма. На этом этапе работы проявляется первый роковой парадокс документального кино: как бы оперативно, быстро не был написан сценарий, он все равно неизбежно **показывает прошлое**, кото-

рое уже безвозвратно ушло для документальной камеры. Сценарное «сегодня» – это съемочное «вчера». **Противоречие между сценарием и съемочным временем в документалистике неистребимо.**

В 1923 г. Дзига Вертов, по сути, основоположник отечественной документалистики, утверждал: сценарий в ближайшее время исчезнет навсегда. В 1927 г. он провозгласил принцип современного «реального кино»: съемка «жизни врасплох» безо всякого сценария.



Кадры из фильма Д. Вертова «Человек с киноаппаратом»

Сценарий хоронил не один Д. Вертов, но он жив по сию пору. Однако, если он устаревает уже в минуту его написания, то возникает резонный вопрос: зачем он нужен?

Да, жизнь не стоит на месте, мы не можем приказать: мгновение, остановись, ты мне понадобишься завтра (через неделю, месяц) для съемок. Жизнь течет, меняется, и по «закону бутерброда» (он всегда падает маслом в пыль) – не в лучшую сторону для фильма. Вы придумали эпизод, в котором драматургически важную роль играет солнечная погода – к началу съемок пойдут дожди (буран, шквальный ветер); главный герой – основа вашего сюжета – заболел, уехал в длительную командировку, впал в депрессию, и прочее, и прочее. Сюрпризы один другого неприятнее сыплются на месте съемок на голову бедного сценариста, как горох из дырявого мешка. Что же, вся кропотливая предварительная работа по исследованию темы, анализу материала и написанию сценария – насмарку? «Эта песня хороша, начинай сначала»?! Все это, конечно, неприятно, но не смертельно. Предварительная работа не пропадет даром: Вы хорошо знаете, материал, людей, Вы на месте начнете перегруппировку сил. У Вас есть подход к теме, концепция, крайне редко может возникнуть ситуация, что нужно поменять и концепцию (писали «за здравие», а по приезде на съемки обнаружилось, что нужно снимать «за упокой»).



Если общее положение дел сохраняется, концепция остается, значит есть структура, меняются частности, но не главное. **Но усвойте самое-самое главное для сценариста правило: всегда нужно идти от жизни, от ее конкретных проявлений, а не от своего замысла.** Не стремитесь подгонять жизненные факты под свое видение, отношение; проще поменять свой замысел в связи с жизненными обстоятельствами. Это значит, что в сценарии у Вас всегда должен быть «люфт», возможность для маневра. Предусматривайте альтернативный, запасной вариант развития ситуации, эпизода на месте.

Талант документалиста – именно в создании не жесткой, неизменной, а гибкой конструкции.

Жесткую конструкцию, полный, развернутый литературный сценарий, по которому необходимо снимать «один в один», можно создать для исторического, историко-революционного, биографического, обзорного, научно-популярного, учебного фильма.

Документальный сценарий в большинстве случаев может быть точным, реальным, подробным планом-сценарием, а не экспликацией боевых действий на съемках.



Во время съемок Вы постоянно сверяетесь со сценарием, стремясь, с учетом сложившейся ситуации, максимально реализовать замысел, отснять задуманные переходы, детали, крупняки, создать образы времени и пространства, передать атмосферу, эмоции и чувства персонажей и героев фильма.

Наблюдать за жизнью, объектом съемок нужно целенаправленно. Если нет цели, наблюдения Ваши будут хаотичны, случайны; нужное и важное может остаться незамеченным. Все, что Вы снимаете, должно просматриваться через призму вашего замысла. И очень важен **свежий взгляд**. Увидеть необычное в обычном, словно Вы никогда не были здесь, ничего не знаете, все встречаете впервые. Ищите крупницы, элементы того, что удивит, заинтересует зрителя – он смотрит на объект съемок Вашими глазами. Под этим углом идет **съемочный отбор** материала.

Польские документалисты сняли очень интересный фильм «Человек из дома вышел». Человеку около 4 лет: ребенок вышел с папой гулять, ему все интересно; он наблюдает за жизнью, его поражает прелесть окружающего мира, мимо которого папа давно проходит, ничего не замечая. Сын заставляет взрослого человека по-новому взглянуть вокруг.

Капли дождя, падая на ладошку, разлетаются брызгами; муравей тащит соломинку, которая в 10 раз больше его самого; облака живут в луже... Наблюдательность, зоркий глаз, чуткость нужны сценаристу во время съемок больше, чем всегда. Для него очень важно умение подметить и потом рассказать о том, чего зритель **сам увидеть не может или может не увидеть.**

Во время съемок главное требование кинематографичности – не всякий материал может быть использован в кино. На съемочной площадке идет отбор событий и фактов. Собрание, заседание – событие не кинематографичное, то же самое можно сказать о лекции, съемках в библиотеке, читальном зале. Только в случае особой необходимости можно включать такие кадры, эпизоды в фильм, если без них уж никак не обойтись, потому что это – **статика!** Ищите тогда здесь кинематографичность – эмоции, детали, работающие на замысел.

Не менее требовательно подходите к выбору участников съемки – у каждого должна быть своя роль. Продумайте, зачем Вам нужен данный человек на съемке, в какой среде, обстановке его лучше всего снимать, где он больше всего похож на самого себя.

Сценарий служит как бы отправной точкой. С ним автор спорит, его преодолевает, и в этой борьбе рождается картина.

12.2. Анализ отснятого материала

Задачи просмотра материала. Перегруппировка эпизодов. Монтажный лист. Озвучивание фильма.



Вернувшись со съемок, не затягивайте с просмотром отснятого материала. Его задача: выкинуть кадры, бракованные как с технической точки зрения (не в фокусе, потеря цвета, брак по звуку), так и с художественной стороны (невыразительное интервью, брак по компози-

ции кадра). Если еще есть время – необходимо переснять, если «поезд уже ушел» – беспощадно выбросить.

Кстати, чтобы избежать технического брака, нужно на съемочной площадке, во время съемок, периодически смотреть, все ли в порядке с камерой и микрофоном.

Приведу печальный пример из практики Кемеровской областной студии ТВ. Студия получила очень выгодный коммерческий заказ: отснять 30-минутный фильм о встрече выпускников Кемеровского совхоза-техникума, который отмечал свое 50-летие. Организаторы проделали огромнейшую работу, собирая со всего бывшего Союза своих питомцев. Среди них были министр, крупные ученые, руководители хозяйств в области, в других республиках. Встреча бывших однокашников, многие из которых не виделись десятилетиями, была полна эмоций: слезы, объятия, воспоминания. Потрясающая атмосфера искренности и радости. Красивые и забавные тосты и здравицы, замечательные воспоминания и рассказы о прожитых годах, работе, достижениях. Автор «плавилась» от восторга, какой замечательный материал сам плыл ей в руки, только успевай снимать! Оператор снимал, не менее автора восхищаясь материалом.

Праздник отгремел, гости разъехались – разбрелись по знакомым и друзьям, а кто-то улетел домой; съемочная группа тоже, счастливая и довольная, вернулась в студию. Через день уселись в просмотровом павильоне отсматривать отснятый материал. Последовала НЕМАЯ СЦЕНА – в прямом и «ревизоровском» смысле этого слова: звука на пленке не было! С первых минут съемки штекер микрофона отошел, и оператор ни разу за весь вечер не проверил звук! На Кемеровскую областную студию ТВ вернулась эпоха немого кино: «разевает птичка рот, да не слышно, что поет». Автор рыдала, рвала на себе волосы и пила валерьянку; оператор был... «краше в гроб кладут». Предстояла встреча и объяснение с заказчиком...

Вот такая зауспокойная месса. А всего-то было дел – проверить звук, уровень записи. Каким бы захватывающим ни было зрелище, Вы не можете себе позволить расслабиться, Вы ра-бо-та-е-те и отвечаете за качество работы своей репутацией, репутацией своего коллектива, наконец, собственным карманом.

Но вернемся к просмотру.

Итак, Вы проводите ревизию отснятого материала. Что-то придется выбрасывать, что-то еще можно переснять; есть сильные куски, есть откровенно слабые, но их нельзя ни повторить, ни обойтись без них.

Теперь Ваша задача – перегруппировать эпизоды, создать новую структуру фильма, исходя из реального, отснятого материала: чем теперь начнете, чем закончите; как сохранить принцип разнообразия в видеоряде и фонограмме.

Все вопросы, которые Вы решали на уровне сценария, предстоит еще раз пройти сейчас, когда практически весь материал перед глазами. Кстати, обратите внимание на следующий психологически важный для сценария момент. У Вас есть сильные, выразительные эпизоды и, к сожалению, слабые. Если Вы вслед за сильным эпизодом поставите слабый – он проскочит, зритель особо не заметит его слабости, потому что он пройдет «в лучах славы» сильного эпизода. Если Вы рядом поставите два слабеньких, невыразительных эпизода, они помогут друг другу «подсадить» фильм: не ставьте рядом два слабых, скучных, похожих друг на друга эпизода.

Вы проделываете на этом этапе ответственную и трудоемкую работу – сценарно организовываете отснятый материал, стремитесь увидеть новую, реальную драматургию, придать материалу определенные художественные и идейные акценты. Вы занимаетесь перекомпоновкой материала, т. е. идет: 1) отбор материала, 2) деление его на эпизоды, 3) выстраивание общей композиции, 4) определение характера монтажа и комментария.

На этапе анализа отснятого материала Вы делаете полную расшифровку видеоряда и звукоряда, чтобы точно знать, что брать, а что выбрасывать; делаете пометки как результат анализа. Синхроны нужно расшифровать и, исходя из важности содержания, эмоциональной окраски и богатства интонации, выбрать куски для фильма.

Теперь, когда Вы закончили съемку, провели анализ отснятого, сделали окончательный план сценария, разбив материал на эпизоды, учтя все особенности построения сценария (подход, структуру, форму, стиль), Вы создаете окончательный вариант литературного сценария, где прописываете все: содержание эпизодов, монтажные переходы, сцепки эпизодных фрагментов, синхроны персонажей фильма, закадровый текст, шумы и музыку. И помните напутствие В. Пудовкина:

«Основное требование кинематографа – требование ясности. Если основная мысль, которая является стержнем фильма, эпизода, неясна, неопределенна, расплывчата – он обречен на неудачу».



Когда литературный сценарий готов, Вы создаете режиссерский сценарий, монтажные листы. Эта форма сценария подробно разбирается в курсе «Режиссура фильма», поэтому в данной работе мы на этом останавливаться не будем.

Авторская работа над документальным фильмом продолжается с зарождения сценарного замысла до последних минут озвучивания фильма. Ни один документальный фильм не соответствует полностью самому талантливому и продуманному сценарию.

В монтажно-тонировочный период работа сценариста по-прежнему важна и напряженна. Может случиться, что на эпизод приходится много текста, он забивает видеоряд и его нужно во время монтажа сократить; или, наоборот, добавить, потому что зависает непропорционально долгая пауза. Либо необходимо изменить стиль и тон повествования, потому что в сочетании с видеорядом, музыкой или шумами он зазвучал не так, как хотелось бы. Все эти переделки делаются на ходу. Даже во время монтажа могут прийти неожиданные, свежие решения – нужно только быть очень внимательным и чутким: при работе над фильмом мелочей не бывает.

Итак, в процессе работы над фильмом Ваш сценарий трансформировался в несколько форм:



1. Заявка
2. Сценарный план
3. Литературный сценарий
4. Режиссерский сценарий
5. Закадровый текст

Работа над сценарием прошла несколько этапов:

1. Набор материала, изучение темы, уточнение идеи, замысла.

2. Первичный анализ набранного материала.
3. Написание заявки или синопсиса фильма.
4. Написание литературного сценария (1-й вариант).
5. Съемка фильма, съемочный анализ сценария на месте, его соответствие жизненным реалиям, новые подходы.
6. Анализ отснятого материала, его перегруппировка, новая структура.
7. Расшифровка видеоряда, синхронов.
8. Написание окончательного варианта, полного литературного сценария.
9. Составление режиссерского сценария, монтажных листов.
10. Написание закадрового текста на пленку (в виде дикторского текста, авторского комментария, монолога героя).
11. Доработка сценария в монтажно-тонировочный период.

При работе над фильмом и его сценарием важно:

1. Четко определить концепцию, художественную идею, конкретно очертить тему, ее границы.
2. Определить подход к теме, структуру сценария, его форму, стиль повествования, темпоритм, тип монтажа – это все входит в сценарную разработку.
3. Написать качественный закадровый текст.
4. Исходить в сценарной работе из главного требования – кинематографичности – в драматургии, тексте, методе съемок, использовании звуковых элементов фильма.

12.3. Примеры закадрового текста при озвучивании



Монтажный лист, закадровый текст к фильму «Падение»

<i>№</i>	<i>Объект съемки</i>	<i>Жизненная ситуация (обстоятельства)</i>	<i>Творческий метод</i>	<i>Авторский комментарий</i>
<i>1</i>	<i>Степь, поселок. Дом семьи Жупусовых</i>	<i>Занимается домашним делом</i>	<i>Репортаж</i>	<i>В глубине казахских степей есть мало чем примечательный и едва известный поселок Карбышевка. Здесь живут обычные</i>

				люди. Занимаются они традиционным для степей сельским хозяйством, выращивают скот. Жизнь семьи Жупусовых ничем не отличается от ее земляков. Воспитывает детей и пытается продать свой дом. Правда, пока безуспешно. И кто мог знать, что именно ей достанется подарок из космоса. А случилось это в один из летних вечеров, когда солнце клонилось к закату, как гром среди ясного неба прогремел взрыв.
2	Жупусова Г. Б.	На фоне осколка	Интервью	
3	Мальчик, свидетель крушения осколка	В степи	Интервью	
4	Ученый Антипов Ю.	В администрации	Интервью	
5	Люди в степи измеряют радиационный фон	Измеряют приборами	Репортаж	Понятна паника и страх местных жителей, но непонятна позиция российского посла, стремящегося затушевать истинные последствия взрыва.
6	Посол РФ Николаенков	Аэропорт	Интервью	Взрыв, прогремевший 5 июля в 20:45 минут по местному времени.
7	Возле дома Жупусовых	Поселок	Репортаж	При запуске российского спутника, ракетоноситель «Протон» потерпел крушение.
8	Осколок			
9	Специалисты			Причиной явилась техническая неисправность, в результате сменилась траектория полета и осколки рухнули на жилой поселок Карбушевка. Самый большой осколок ракетоносителя, упал во дворе семьи Жупусовых, проживающих по иронии судьбы по улице Юрия Гагарина. К дому

				<i>сбежался весь поселок, не каждый день увидишь космическое сооружение. Хозяев усадьбы радует хотя бы то, что рухнувший осколок не принес разрушений.</i>
10	<i>Сотрудник по ЧС</i>	<i>Рассказывает о горячей степи</i>	<i>Интервью</i>	<i>За этой скупой информацией стоит огромная беда. Взгляните в степь, которая еще вчера радовала глаз и душу селянина своими сочными травами и богатыми пастбищами. Огонь уничтожил более 10 тысяч гектаров. И представьте себе, что это для хозяйства поселка, где пастбища – это основной источник жизни. Но у этой беды есть другая сторона, не менее трагичная – экология. Вместе с обломками в жизнь и сознание селян ворвалось странное и непонятное слово – гиптил. Особенно страшно, когда узнаешь правду.</i>
11	<i>Степь</i>	<i>Специалисты исследуют</i>	<i>Репортаж</i>	
12	<i>Летит вертолет</i>		<i>Репортаж</i>	
13	<i>Горячая степь</i>	<i>Пожарные тушат</i>	<i>Репортаж</i>	
14	<i>Ученый Бахтыбеков К.</i>	<i>Рассказ о сущности гиптила</i>	<i>Репортаж</i>	
15	<i>Поселок</i>	<i>Возмущенные жители</i>	<i>Репортаж</i>	<i>Это новый удар и по здоровью, и по карману жителей поселка. Людям было объявлено, что радиация в норме. Но как объяснить появление объявленный следующего содержания.</i>
16	<i>Митинг жителей поселка</i>	<i>Рассказывает о том, что было запрещено употреблять овощи.</i>	<i>Репортаж</i>	
17	<i>Администрация</i>	<i>Работает казахская комиссия</i>	<i>Репортаж</i>	<i>Жители в панике, а российский посол благодушен. Казахское руководство, естественно, встало на защиту своих жите-</i>

				<i>лей. Остро встал вопрос о закрытии космодрома Байконур.</i>
18	<i>Ученый Антипов Ю.</i>	<i>Рассказ о космодроме</i>	<i>Интервью</i>	
19	<i>Аэропорт</i>	<i>Прилет российской комиссии</i>		
20	<i>Администрация</i>	<i>Переговоры России и Казахстана</i>		<i>Страсти накалялись, и уже через четыре дня прилетела специальная комиссия из России. Начались сложные и томительные переговоры. Решались глобальные проблемы, связанные с космическими запусками. Как быть с космодромом Байконур? Что делать с поселением, которое невольно оказалось заложником этой аварии?</i>
21	<i>Жители поселка</i>	<i>Возмущение по поводу этой ситуации</i>	<i>Репортаж</i>	<i>Защитников нашлось великое множество. И уж поверьте, каждый отстаивал интересы своей стороны. Наверное, поэтому обе стороны то и дело переговаривались порознь. Каждый был по-своему прав, а общий знаменатель рано или поздно найти нужно было. И, наконец, 10 июля около 4 часов утра был оглашен следующий результат переговоров. Казахстан получил компенсацию в 270 тысяч долларов, Россия получила разрешение на дальнейший запуск с космодрома Байконур. Власти договорились, а что выиграли местные жители?</i>
23	<i>Поселок</i>	<i>Жители возмущены, рассказывают, что нет информации. Люди болеют. Требуют ме-</i>	<i>Репортаж</i>	

		<i>дицинское обследование и бесплатное лечение.</i>		
24	<i>Дом Жупусовых</i>	<i>Оформление нотариально компенсации</i>		<i>Компенсацию в размере 1000 долларов получила единственная жительница поселка Карбушевка. Галия Жупусова, так мечтающая продать свой дом и уехать подальше, может быть спокойна.</i>
25	<i>Официальные лица</i>	<i>Вручение компенсации</i>	<i>Репортаж</i>	
26	<i>Митинг людей</i>			<i>Как говорится, не было бы счастья, да несчастье помогло. Это к ней во двор упал, рухнул злополучный осколок. Теперь живет где-то под Алма-Аты, а произошедшее вспоминает как дурной сон. Одна семья уехала, 2000 человек продолжают жить в постоянном страхе.</i>
27	<i>Житель поселка</i>	<i>На митинге</i>	<i>Репортаж</i>	
28	<i>Ученый Бантынбеков</i>	<i>Рассказывает о гиптиле</i>	<i>Интервью</i>	
29	<i>Степь. Летит вертолет</i>			<i>Какой же можно подвести итог? Жизнь продолжается. Человечество стремится во Вселенную...</i>

Вопросы для самопроверки



1. Чем отличается работа сценариста над игровым фильмом и над документальным?
2. В чем заключается противоречие между сценарием и съемочным временем?
3. Что значит гибкая конструкция сценария?
4. В чем заключается съемочный отбор материала?
5. По какому принципу проводится перегруппировка отснятых эпизодов?
6. В чем заключается работа автора в монтажно-тонировочный период?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

*Дорогу осилит идущий.
Библийская мудрость*

Мы завершаем наш разговор о драматургии документального фильма, о том, какой путь должны пройти автор и его картина от замысла до его воплощения на пленке.

Напомню цитату Л. Рошалья, которую мы вынесли в эпиграф данной работы: *«Кинематографический труд можно отнести к такой работе, от которой “само терпение рвет на себе волосы”»**

Слова мастера звучат устрашающе, особенно для новичка, мало знакомого со спецификой и закономерностями экранной документалистики.

Но есть и оптимистическая поговорка, подбадривающая робких: «Не так страшен черт, как его малюют». Надеемся, что данное пособие также станет практическим подспорьем в работе над фильмом.

Да, чтобы создать полнокровный, художественно полноценный документальный фильм, нужно и большое терпение, и немалые знания. Чтобы подобно Рене Клеру Вы могли воскликнуть: «Фильм готов, осталось его только снять!», необходимо проделать огромную авторскую работу. Собрать материал, осмыслить его, определить концепцию, насытить будущую ленту информацией – зрительной и звуковой; найти способ строения фильма, определить стиль и жанр картины, ибо вне этого нет творчества, нет фильма. Вы изводите «тысячи тонн словесной руды» и бумаги, пока замысел откристаллизуется, сценарием ляжет на стол, дав Вам передышку перед новой атакой на материал – съемкой. Все эти вопросы мы стремились осветить в своей работе, познакомив Вас с опытом крупных мастеров документального кино, которые много раньше Вас прошли этот путь. Мы рассмотрели различные способы насыщения фильма звуковыми и зрительными образами, показали, как драматургически целесообразно, выразительно, эффективно и наиболее полно раскрыть содержание фильма.

«Факир сделал свое дело, факир может уходить».

Расставаясь с вами, читателями данной работы, хочется сказать то, что мне, журналисту-практику, кажется едва ли не самым главным в работе.

* Рошаль Л. Мир и игра. – М., 1973. – С. 165.

Чтобы написать хороший материал, снять хороший фильм, в придачу к умной голове, способной думать, фантазировать, анализировать, нужно иметь чуткую душу, отзывчивое сердце, которое может чувствовать и понимать чужую боль, радоваться чужой радости, чужой удаче. Думаю, что это не просто важно, это – ГЛАВНОЕ для журналиста, для сценариста, для всякого, кто берет в руки камеру или перо, чтобы создать сценарий и фильм, запечатлеть на пленке какое-то мгновение жизни.

И тут, под занавес, предоставим слово мастерам, которые дадут вам, сценаристам, очень важные советы.

Совет Михаила Ильича Ромма



«Любой документальный материал может быть интересен, если со зрителем все время обращаться как с недоношенным младенцем, задохнувшимся при родах. Врач делает с ним следующее: он окунает его то в холодную воду, то в горячую воду, а в промежутке шлепает его по попке. Вот это правильное об-

ращение со зрителем. От этого и задохнувшийся ребенок оживает, и взрослый...

Один из неизбежных для любого автора методов, которым вы заставляете зрителя думать, заключается в том, о чем я говорю: погружайте его то в горячую, то в холодную воду, а в промежутке шлепайте его по попке. А когда он задышал, можно его и приласкать время от времени, дать отдохнуть. И снова – та же процедура. В этом и состоит, грубо говоря, искусство ритма картины, искусство развития ее мысли и мыслей и чувств зрителей».*

* Ромм М. И. Сокращенные фонограммы занятий на режиссерском факультете. – М.: ВГИК, 1974. – С. 24.



Совет Евгения Иосифовича Габриловича

«Автор должен быть не верховным судьей, а таким персонажем, кому доверительно раскрывают себя и гении, и мерзавцы. Пусть и праведники, и заблудшие считают его своим: только тогда он сможет чистосердечно, с глазу на глаз, пошептаться с нами. А это великая вещь в искусстве».*



Совет Сергея Михайловича Эйзенштейна

«Много неожиданного предстоит полному иллюзий молодняку... В зверском прилежании, а не в божественном озарении приходит сработка вещи. Трудно заставить себя работать с такой остервенелостью. Но еще труднее без этого достичь чего-нибудь...»

И пережить то, как это происходит, и самим в этом участвовать – вот это мне кажется наиболее полезным и продуктивным для студентов»**

Вам хочется снимать документальные фильмы. Реальная жизнь во всем многообразии событий и фактов – тусклых, радостных и трагичных; реальные люди во всем многообразии их характеров и судеб – таких разных и таких противоречивых! – питают творчество документалиста – Ваше творчество в том числе.

Вы будете лелеять свой замысел, продумывать и писать сценарий – а он будет умирать несколько раз (на съемочной площадке, на монтаже) и, как сказочная птица Феникс, всякий раз будет возрождаться из пепла.

И пусть Ваше терпение, Ваша любовь к людям, Ваш талант и чуткое сердце с одной стороны, Ваши знания законов творчества и любовь к избранной профессии – с другой объединятся и, как Антею – родная земля, дадут Вам силы создавать отличные фильмы, помогут найти свою дорогу в творчестве.

* Габрилович Е. И. Четыре четверти. – М., 1975. – С. 316.

** Эйзенштейн С. М. Собрание сочинений: в 6 т. – М., 1964. – Т. 2. «Одолжайтесь!». – С. 63.

«Дорогу осилит идущий», – напутствовали библейские мудрецы. «Per aspera ad astra!» – «Через тернии – к звездам!», – вторили им древние греки.

Творческих вам удач и озарений!



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азарин В. От замысла до экрана. – М., 1995.
2. Беляев И. Спектакль без актера. – М., 1982.
3. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. – М., 1996.
4. Голдовская М. Человек крупным планом. – М., 1981.
5. Дзига Вертов в воспоминаниях современников. – М., 1976.
6. Дробашенко С. Пространство экранного документа. – М., 1986.
7. Дубровский Э. А. Остановись, мгновение! – М., 1982.
8. Искусство разговаривать и получать информацию. – М., 1993.
9. Кармен Р. Л. Искусство репортажа. – М.: ВГИК, 1974.
10. Кузнецов Г. ТВ-журналистика: критерии профессионализма. – М., 2003.
11. Лесин В. Мысль и образ. – М., 1975.
12. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн, 2004.
13. Медынский С. Компонуем кинокадр. – М., 1992.
14. Митта А. Стереотипы кинодраматургии // Киносценарий. – 1995. – № 6; 1996. – №№ 1, 3, 5; 1997. – №№ 1, 2.
16. Муратов С. ТВ-эволюция нетерпимости. – М., 2001.
17. Муратов С. Пристрастная камера. – М., 2004.
18. Розенталь А. Создание кино и видеофильмов от А до Я. – М., 2003.
19. Ромм М. И. Избранные произведения: в 3 т. – М., 1980, 1982. – Т. 1, 3.
20. Романов В. Работа над драматургическим этюдом. – М.: ВГИК, 1999.
21. Рошаль Л. Мир и игра. – М., 1973.
22. Пресс С. Как пишут и продают сценарии в США. – М., 2003.
23. Соколов А. Монтаж: в 3 т. – М., 2003. – Т. 3.
24. Туркин В. Сюжет и композиция сценария. – М., 1934.
25. Франк Г. Карта Птолемея. – М., 2009.
26. Чирков А. Очерки драматургии фильма. – М., 1939.
26. Цвик В., Назарова Я. Телевизионные новости России. – М., 2002.
27. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. – М., 1964. – Т. 2. О форме сценария.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Раздел I. Документальное кино как род киноискусства	8
Глава 1. Специфика документального кино	9
1.1. Информационно-хроникальный кинематограф	10
1.2. Образно-документальное кино.....	12
1.3. Художественно-документальное кино	14
1.4. Функции документального кинематографа	18
Глава 2. Система жанров в документальном кино	20
2.1. Жанр как тип творческого мышления	20
2.2. Эпос на экране	22
2.3. Драма в кинодокументалистике.....	25
2.4. Лирика в фильме.....	31
2.5. Смещение жанров.....	37
Глава 3. Художественность документального фильма	40
3.1. Кинопублицистика, ее жанровые признаки.....	40
3.2. Создание кинообраза.....	49
3.3. Методы выявления документального образа	54
Раздел II. Драматургия документального кино	68
Глава 4. Драматургия видеоряда сценария и фильма	69
4.1. Методы съемок документального материала	69
4.2. Архивная пленка в документальном фильме	96
4.3. Иконографический материал в документальном фильме	101
Глава 5. Драматургия звукооряда в документальном фильме	108
5.1. Драматургия музыкального озвучивания	109

5.2. Формы использования естественных шумов.....	121
5.3. Драматургия молчания, тишины.....	130
5.4. Слово в фильме	133
Глава 6. Типы драматургического сюжетосложения	142
6.1. Информационно-описательный тип	143
6.2. Драматургия действия.....	144
6.3. Драматургия сопоставлений.....	147
6.4. Драматургия статических конфликтов.....	150
6.5. Драматургия жизненного потока.....	152
Раздел III. Сценарий – идейно-тематическая основа фильма.....	161
Глава 7. Становление и развитие сценария фильма.....	162
7.1. На пути к сценарию фильма	162
7.2. Железный сценарий.....	164
7.3. Эмоциональный сценарий	169
Глава 8. Литературный сценарий фильма, его элементы	180
8.1. Надписи в фильме.....	181
8.2. Ремарка	183
8.3. Диалог	199
8.4. Дикторский текст.....	206
8.5. Ошибки в сценарной работе.....	223
Раздел IV. Работа над сценарием фильма	227
Глава 9. Развитие сценарного замысла.....	228
9.1. Тема фильма.....	228
9.2. Идея фильма.....	231
9.3. Материал фильма.....	234
9.4. Набор материала, исследование темы.....	240

Глава 10. Заявка или синопсис фильма	246
10.1. Формы сценарной заявки.....	246
10.2. Синопсис по-американски.....	251
10.3. Студенческие заявки на курсовые и дипломные фильмы.....	253
Глава 11. Литературная основа фильма	263
11.1. Подход к решению темы сценария.....	265
11.2. Структура сценария.....	266
11.3. Форма, жанр сценария.....	271
11.4. Стил ь сценария.....	273
11.5. Ошибки сценария.....	274
11.6. Литературные сценарии студенческих фильмов.....	276
Глава 12. Трансформация сценария в фильм	298
12.1. Съёмка фильма.....	298
12.2. Анализ отснятого материала.....	301
12.3. Примеры закадрового текста при озвучивании.....	305
Заключение.	310
Список литературы	314

Учебное издание

Маслова Тамара Яковлевна

СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО

Драматургия документального фильма

Учебное пособие

Редактор *Ю. А. Соснина*

Дизайн обложки *М. А. Иноземцев*

Компьютерная верстка *В. А. Попков*

Подписано к печати 14.03.2010. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Отпечатано на ризографе. Уч.-изд. л. 14,1. Тираж 500 экз. Заказ № 410.

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru