

Главной же задачей режиссера является подчинение пластического и ритмического решения каждого эпизода и даже кадра драматургическому замыслу.

Итак, что же такое драматургия?

Поскольку мультимедиа находится в стадии становления, в самом начале соединения совершенно новых информационных технологий с творческими поисками пионеров мультимедиа, то сегодня сложно говорить о законах драматургии нового типа и делать определенные выводы на основании пока еще скромного опыта в создании компьютерных игр, интерактивных фильмов, энциклопедий и т. п.

Учитывая тот факт, что приемы, способные пробуждать у зрителя интерес и вызывать у него различные эмоции, безотказно действуют уже не одну сотню лет, то будет не лишним напомнить об их существовании, дав краткий обзор законов композиционного сюжетного построения драматургического произведения.

Что мы имеем в виду, говоря о драматургичности или недраматургичности произведения?

Прежде всего, под драматургией подразумевается способ организации материала и приемы динамизации зрительского интереса (то есть постоянного поддерживания нашего любопытства), а также приемы, вызывающие наше, зрительское, эмоциональное сопереживание.

Динамизация интереса достигается автором самыми разными уловками, способствующими поддержанию зрительского внимания. Зритель увлеченно разгадывает роковую тайну или ищет неизвестного преступника; вместе с героем произведения преодолевает придуманные драматургом препятствия; затаив дыхание следит за сложными перипетиями человеческой судьбы; переживает за героев очередной истории любви и т. п.

Для того чтобы воздействовать на эмоции зрителя, драматург использует приемы, вызывающие смех, страх, сентиментальное чувство, сострадание или возмущение. Он может ограничивать себя использованием художественных средств, выбором темы, сюжетов и характеров, чтобы вызывать преимущественно одну из вышеперечисленных эмоций. И тогда, читая название жанра фильма — комедия, драма, мелодрама, боевик, триллер и так далее, мы сразу настраиваемся на определенную эмоциональную волну.

Драма в переводе с греческого означает «действие», и задача драматургии — постоянно развивать действие, интригу. Драматическое произведение (спектакль, представление, фильм, радиопостановка, мультимедийный продукт) строится не на описании событий, а на самих событиях, то есть на действии, создании и преодолении конфликтных ситуаций, столкновении интересов, характеров, ситуаций.

Когда сценарист приносит в кино- или видеокомпанию свою заявку или синопсис (краткое содержание будущего драматургического произведения), он должен обозначить в нем тему произведения, его художественную идею, сюжетную канву,

характеры и взаимоотношения героев.

Под темой обычно понимается круг явлений, отобранных автором для создания художественного произведения. Иными словами, тема — это проблема, раскрываемая автором на определенном материале. Понятие темы можно трактовать широко, говоря о так называемых вечных темах — любви и ненависти, жизни и смерти, верности и предательстве, взаимоотношениях в семье, противостоянии среде и обстоятельствам. На практике тема произведения определяется более узко и конкретно. Так, тему любви можно рассматривать под разным углом: первой любви, неразделенной любви, любви и ревности, любви-ненависти, трагической любви, любовного треугольника, любви светлой, горькой, поздней и т. д. В зависимости от этической и эстетической позиции автора, предлагаемого им сюжетного хода и, разумеется, его художественного таланта тема произведения получает соответствующее решение.

Иногда основная тема выражена уже в названии произведения («Коварство и любовь», «Война и мир», «Преступление и наказание», «Человек в футляре», «Вишневый сад»).

Можно сказать, что неинтересных тем нет — есть лишь их интересная или неинтересная трактовка. Это значит, что важно не только что рассказывается и показывается, но и как это делается. Действительно, тема любви, верности и измены стара как мир. Но если к ней обращается талантливый драматург, то она наполняется новыми красками, нюансами, сюжетными поворотами.

Большое по объему произведение не ограничивается раскрытием одной лишь темы. В любой пьесе или сценарии обнаруживаются также побочные темы, своего рода тематические обертоны. Например, основная тема пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» — несостоявшаяся личность, напрасно прожитая жизнь. Попутно же сосуществуют темы жертвенности, любви, искренности и лжи.

Еще более сложно переплетаются темы в фильме Ф. Феллини «8 1/2». Кроме основной темы — темы художника, оказавшегося в творческом тупике, здесь звучат и другие, тесно связанные с основной темой. Это тема детства; тема комплексов, порожденных католическим воспитанием; тема любви и эгоизма.

Понятие темы не такое простое, как кажется на первый взгляд, потому что оно часто смыкается, с одной стороны, с понятием художественного материала, с другой — с художественной идеей. Раньше, когда в нашей стране все, что только можно, жестко планировалось, включая и результаты художественного творчества, редакторы составляли так называемые тематические планы. Однако понятие темы в них фактически подменялось понятием материала: производственная тема, историческая тема, сельская тема, семейная тема и т. д. Между тем понятие материала имеет к понятию темы косвенное отношение, хоть и тесно с ним связано. Материал произведения — это бытовой и социальный фон, на котором разворачивается действие произведения. Так, тема любви и предательства может разворачиваться на любом фоне — деревенском, городском, историческом, космическом и т. д. Но среда, в которой происходит действие, будет накладывать свой отпечаток на специфику

отношений между героями. В чеховских «Трех сестрах» звучит та же тема нереализованности человека, его тоски по разумной, гармоничной жизни. Но обострена эта тема благодаря тому, что героини живут в провинциальной глуши, где возможности для такой жизни сведены к минимуму. События в «Грозе» А. Н. Островского происходят в купеческой среде, и это обстоятельство тоже обостряет ситуацию, потому что данная среда держит человека в жестких шорах этических норм, подавляет личность, желающую жить по своим нравственным законам.

В одной и той же среде могут развиваться совершенно разные драматические ситуации в зависимости от того, какие герои вступают во взаимоотношения. Например, тему любви автор раскрывает на школьном материале. Если героями сценария становятся школьники — это одна история; если же чувство взаимной любви посещает вдруг учителя и ученицу — другая; если ученик влюбляется в учительницу — третья и т. д.

Выше уже было сказано, что тема часто бывает тесно связана с художественной идеей произведения. Конечно, речь идет не об умозрительной идее, а о воплощении этой идеи в образах и сюжетной конструкции. В отличие от ученого, который свою идею, гипотезу доказывает опытами или формулами, писатель и драматург, используя художественные средства, показывают нам сотворенную ими реальность или фантазию. Автор драматического произведения должен загореться идеей, желанием сказать зрителю что-то новое и интересное, что взволновало прежде всего его самого. Этот поиск своей правды и желание сообщить другим образы, которые возникли в его воображении, Л. Толстой назвал «энергия заблуждения».

Тема и идея выражаются по-разному в зависимости от жанра.

Жанр — это способ художественного обострения, тип условности. Создавая произведение в том или ином жанре, художник искусственно ограничивает себя в выборе материала, фабульных обстоятельств и коллизий. В зависимости от материала и от того, какие эмоции требуется вызвать у зрителя (сострадание, слезы, смех), выбираются герои и соответствующие фабульные ситуации.

Всякий вид искусства уже предполагает ограничение (скульптура, балет, пантомима, радиопьеса). Хотя и здесь есть свои исключения (цветная скульптура в Индии, сочетание живописи и скульптуры, включение текста в пантомиму, хор в балете и т. п.).

Экранные произведения имеют самый широкий диапазон используемых выразительных средств. Но, в отличие от литературы, фильм ограничен в передаче сложных художественно-философских образов. Кроме того, фотографическая природа, зримость образов фильма в определенной мере ограничивают фантазию зрителя. По этому поводу известный советский режиссер А. Довженко остроумно заметил, что сказочный конь, претворившись в экранный образ, становится просто красивой лошадкой. Конечно, современные компьютерные технологии способны воплотить на экране любую фантазию авторов, но все равно при этом они отталкиваются от реальных, знакомых каждому зрителю объектов.

Жанр, как и вид, — это тоже прежде всего выбор используемого при создании произведения материала. В реальной жизни веселое часто идет рука об руку с печальным, трагическое — с комическим, романтический взгляд соседствует с приземленно-циничным. Выбирая конкретный жанр, автор сознательно отсекает те жизненные проявления, которые не вписываются в сти-листику того или иного жанра. В настоящее время границы жанра несколько сместились, и сегодня можно увидеть в одном произведении элементы самых различных жанров и даже видов. Например, в фильме «Искатели приключений» (реж. Р. Энрико) можно обнаружить кроме экшен мелодраму, поэтический реализм и элементы комического. Кроме того, фильм наполнен экзотичными видами Конго, сценами спортивных состязаний и т. п.

Если в изобразительном искусстве понятие жанра тесно увязывается с понятием темы, точнее — с материалом, который положен в основу живописного полотна (пейзаж, портрет, натюрморт, маринистика, батальная живопись), то применительно к видам творчества, где присутствуют не только пространственные, но и временные характеристики, используется в основном терминология литературоведения.

Жанр может определяться исходя из объема материала, количества сюжетных линий (эпопея, роман, повесть, новелла, зарисовка), в свою очередь каждый из этих жанров обуславливается доминированием тех или иных художественных приемов (роман может быть эпическим («Тихий Дон», «Унесенные ветром»), лирическим («Вертер»), философским («Доктор Фаустус»)). Кроме того, жанровая принадлежность связана и с используемым материалом: роман (или фильм) может быть историческим, фантастическим, детективным. В аннотациях на фильм могут обозначаться также дополнительные параметры жанра, скажем, триллер эротический, мистический, фантастический, violence film. Материал подается в определенном стилистическом ключе, призванном вызывать соответствующие эмоции (переживание, сочувствие, смех, страх и т. д.). Соответственно, исторический или фантастический фильм может решаться в жанре драмы, мелодрамы, комедии, триллера и т. д.

Определение жанра по стилистической доминанте пришло из практики театра, где давно существуют трагедия, комедия, драма, мелодрама, водевиль, фарс и т. д. Экранные произведения в силу пространственно-временных характеристик унаследовали жанровые определения пьес. Однако сегодня, учитывая зрительский интерес не только к собственно жанру, но и к тематике фильма и материалу, на котором эта тема решается, в аннотациях можно встретить двойное определение жанра: историческая драма, фантастический боевик, эротический триллер, мистический боевик и т. п. Некоторые жанры имеют большое количество подвидов. Особенно это характерно для юмористических жанров.

Основную нагрузку в драматургическом произведении несут сюжет и фабула. Под фабулой понимается хронологическое изложение событий, событийный ряд. Сюжет — форма изложения события и способы раскрытия художественной идеи. Нередко в аудиовизуальном произведении сюжет и фабула практически совпадают, но если сюжет оказывается шире и богаче чисто фабульной линии, целесообразно говорить о произведении, используя два понятия. Так, в «Преступлении и наказании» фабула откровенно детективная: убийство Родионом Раскольниковым старухи-процентщицы и ее сестры, поиск и разоблачение преступника следователем Порфирием

Порфирьевичем. Сюжет же великого романа Ф. М. Достоевского гораздо сложнее и носит глубокий художественно-философский характер.

Фабулу «Дамы с собачкой» можно свести к следующему: тривиальный курортный роман не прервался, как это обычно бывает, а имел продолжение. Сюжет же замечательного чеховского рассказа гораздо шире и богаче фабульной линии и тесно связан с художественной идеей произведения, заставляющей задуматься над соотношением ценностей истинных и мнимых, над быстротечностью жизни, и эмоционально пережить драму двух глубоко любящих друг друга людей, которым никогда не суждено быть вместе.

В фильме С. Бодрова «Сестры» фабула — бегство девочек от преследующих их наемных убийц, желающих таким образом отомстить второму мужу их матери. Сюжет же — гораздо сложнее и человечнее: поведение двух сестер, оказавшихся в экстремальных обстоятельствах, эволюция их отношений, переход от взаимной неприязни к симпатии и привязанности.

Уже в древних мифах и легендах обозначены основные типы сюжетов, значительная часть которых будет повторяться в различных вариантах.

Возьмем для примера историю Данаи. Здесь целый кладезь сюжетов. Тут и сложные отношения отца и дочери, родившей внебрачного ребенка. Это и патологическая жажда власти, заставляющая отречься от родных и близких. Это и принесение женщины в жертву своего личного счастья во имя сына. Тут и сюжет освобождения девушки из лап чудовища и многое другое.

В мифе об Амуре и Психее (это, можно сказать, предтеча телесериалов, настолько много здесь коллизий и перипетий) мы находим то, что сегодня называют «бродячими сюжетами»: интриги, порождаемые женской завистью, вариант сюжета о взаимоотношениях красавицы и чудовища, сюжет соблазна запретного плода и даже то, что сегодня мы называем сюжетом Золушки, то есть вознаграждение (в виде принца) за добродетели, талант и страдания.

В основе большинства драматургических сюжетов — конфликт. В рассказе А. П. Чехова «Счастье» есть такой эпизод: подошедший к костру человек начинает увлеченно рассказывать, какая у него замечательная жена, и как ему от этого хорошо. И далее следует фраза: «При виде счастливого человека всем стало скучно», потому что без конфликта, без противоречия нет драматургии, нет истории.

Подобно тому, как мы смотрим с азартом спортивное состязание, в котором непонятно до самого конца, кто же будет победителем, так и в хорошо сделанном экранном произведении мы с интересом следим за развитием конфликта — чем закончится борьба, спор, как разрешится возникшее противоречие. Конфликт в драматическом произведении движет сюжет, порождает различные коллизии, способствует выявлению характеров героев. Конфликт — это столкновение разных интересов, разных нравственных установок, разных характеров и темпераментов. Однако он может быть и внутренним, конфликтность можно найти даже в лирических произведениях, где соединяются противоположные образы и понятия, и

в монтажных стыках-противопоставлениях.

Перечислим основные типы драматургических конфликтов:

1. Плетение интриги. Мотивы интриганства могут быть самыми разными — зависть, месть, конкуренция, борьба за власть,

богатство, карьеру и т. п. («Макбет», «Отелло», «Маскарад»,

«Амадеус», «Призрак», «Телохрани́тель»).

2. Столкновение разных характеров, моделей поведения,

взглядов на жизнь («Война в семействе Роуз», «Укрощение строптивой», «Укрощение строптивого», «Человек дождя», «Сны в Оризоне», «Сестры»).

3. Противостояние человека и обстоятельств, человека и

среды («Робинзон Крузо», «Гроза», «Иванов», почти все фильмы-катастрофы).

4. Борьба между чувством и разумом, любовью и долгом

(«Лейла и Меджнун», «Тристан и Изольда», «Ромео и Джульетта», «Кармен», «Вестсайдская история»).

5. Ситуация выбора, пограничная ситуация («Гамлет», «Осенний марафон», «Восхождение»).

6. Действия, направленные на достижение цели («Ричард III»,

«Отелло», «Макбет», «Мертвые души», «Двенадцать стульев»,

«Семь невест ефрейтора Збруева», «Женитьба Бальзаминова»).

7. Побег, избавление («Полуночный экспресс», «Избавление»,

«Дыра», «Попутчик»).

8. Преследование или погоня («Скованные одной цепью», «Инстинкт убийства», «Бегущий человек», «Трудная мишень»).

Как уже отмечалось, важно не только то, что вы хотите рассказать или показать зрителю, но и как это сделать. Ведь одну и ту же историю можно рассказать по-разному: скучно и длинно или заинтриговать слушателя закрученным необычным сюжетом; с помощью сравнений и метафор, использования юмора и иронии создать образы людей, о которых идет рассказ; обострить ситуацию, слегка преувеличив реальный факт, то есть сделать рассказ увлекательным или забавным.

В драматургическом произведении привлечение внимания зрителя достигается за счет умелой композиции и использования целого ряда приемов, когда происходящее на экране способно:

- вызвать любопытство;
- породить эмоциональный отклик (сопереживание);
- заставить смотреть с напряжением за тем, как герой ищет выход из непростой ситуации (саспенс).

И в целом произведение должно быть построено так, чтобы вызывать эстетическое чувство и постоянно пробуждать у зрителя интерес.

Композиция литературного и драматического произведения состоит из экспозиции, завязки, кульминации и развязки.

Экспозиция — это ввод в среду и в ситуацию, знакомство с героями произведения, обозначение существующих между ними связей и противоречий.

В фильме «Призрак» (реж. Зукер) рассказывается о любви, которая хоть на время, но побеждает смерть. Убитый киллером, нанятым его другом Карлом, Сэм, уже в виде призрака с помощью женщины-медиума помогает спастись своей невесте и отомстить убийце и Карлу. В такого рода сюжете экспозиция особо важна. Мы проникаемся симпатией к положительным героям, которые любят друг друга и собираются пожениться, получаем информацию о том, что Сэм и Карл — друзья-коллеги, работающие в одном банке. Все это нам важно знать для восприятия дальнейшего развития сюжета.

В комедии «Укрощение строптивого» развитие сюжета строится на столкновении самобытного характера главного героя и решившей покорить его красавицы. Для того чтобы зрителю в дальнейшем стало понятно, с кем имеет дело героиня, в экспозиции, состоящей из нескольких эпизодов, дается первое представление об образе обаятельного грубияна.

За экспозицией следует завязка — «наживка», с помощью которой автор «цепляет на крючок» зрительское внимание. С завязки начинается развитие сюжета: можно предполагать пути развития действия и его финал, как герои будут строить свои отношения, добиваться своих целей. Завязка может быть заявлена в самом начале, может подаваться не сразу, а как бы дозированно, а может быть вообще сдвинута к самому концу повествования.

Чаще всего началом действия, развития сюжета служит:

- знакомство, появление нового персонажа («История любви», «Мужчина и женщина», «9,5 недель», «Последнее танго в

Париже», «Красотка», «Сибирский цирюльник»);

— начало новых взаимоотношений между людьми или обострение отношений («Ирония судьбы», «Крамер против Крамера», «Человек дождя», «О людях и мышах», «Война в семействе

Роуз», все американские фильмы о полицейских-напарниках);

— появление новой информации, меняющей жизнь героев

(«Гамлет», «Ревизор», фильмы-катастрофы); возвращение героя («Обломок империи», «Соммерсби»);

— происшествие или возникновение необычной ситуации

(«Джентльмены удачи», «Челюсти», «Скованные одной цепью»,

«Повелитель мух», «А зори здесь тихие»);

— приезд героя в новое место («Капитанская дочка», «Пустыня Тартар», «Восток-Запад»).

Так называемый сюжет дороги («шашлычный сюжет») состоит из серии встреч героя (или героев) с новыми персонажами и ситуациями («Мертвые души», «Двенадцать стульев», «Баллада о солдате», «Отец солдата», «Дальнобойщики», «Неотложка»).

В завязке всегда есть момент первого напряжения. Это своего рода вспышка интереса (инсайтинг-инцидент), возбуждающая внимание зрителя. В «Ревизоре» это рассказ Бобчинского и Добчинского о появлении в городе инкогнито из Петербурга; в «Птицах» А. Хичкока — нападение чайки; в «Белом солнце пустыни» — увиденная героем торчащая из песка голова; в «Призраке» — обнаружение Сэмом данных в компьютере, говорящих о том, что кто-то в банке занимается денежными аферами.

Поздняя, затянутая завязка встречается обычно в произведениях с антисюжетом, с дедраматизацией («Жил певчий дрозд» Иоселиани, «Зеркало» Тарковского, «Рим», «Амаркорд» Феллини).

В остросюжетных фильмах, триллерах, фильмах-экшен завязка часто совмещена с экспозицией. Так, в известном фильме С. Спилберга «Индиана Джонс» события развиваются столь стремительно, что представление о героях фильма мы получаем не в спокойной обстановке, а наблюдая, как они ведут себя в экстремальных ситуациях.

Начинается фильм с эпизода в одном из ресторанов Шанхая. Мы понимаем, что герой — ученый археолог и что девушка, которая потом поневоле будет вынуждена сопровождать его — певица из кабаре. Торговцы, у которых находится в руках реликвия (за нее Индиана готов отдать крупный алмаз), коварно подсыпают яд в бокал нашего героя. После бурной потасовки Индиане удается захватить

противоядие. Он вместе с героиней выпрыгивает из окна и попадает прямо в автомобиль, где его ждет третий герой — Коротышка. Так, мы смотрим, затаив дыхание, за приключениями трех героев, с которыми успели познакомиться в считанные минуты.

Следующий очень важный для драматурга и режиссера момент — развитие действия, движение сюжета. Для того чтобы зритель не утратил интереса к происходящему на экране, должно быть постоянное нарастание напряжения. Поэтому нередко драматургическое действие развивается не плавно, а скачками. Очередной поворот сюжета заставляет наше внимание взбодриться, повысить интерес к происходящему на экране.

Структура сюжета, развивающего действие и соответственно пробуждающего наш интерес к тому, что же будет дальше, имеет двучастную, трехчастную и многоступенчатую форму.

Типичная двучастная форма — басни, анекдоты и притчи, в том числе исторические. Басня была в древности одним из первых прозаических жанров и относилась к философии. И по сей день басня строится на фабуле, но при этом иллюстрирует некую общую идею в аллегорической форме. По построению басня и притча сродни рекламе: короткий рассказ — и вывод, описание и дидактика. Что касается образов, то они одномерны и не претендуют ни на какие психологические тонкости.

Вот для примера типичная басня-притча Эзопа:

«У одной вдовы была курица, которая несла каждый день по яйцу. Попробую я давать птице ячменю, авось она будет нестись по два раза в день, — думает хозяйка. Сказано сделано. Но курица ожирела и перестала нестись даже по разу в день... Кто из жадности гонится за большим — лишается последнего».

Первая часть басни — решение хозяйки повысить эффективность производства за счет увеличения рациона кормилице. То есть она хочет, чтобы было как лучше. Вторая часть — итог самодетельного нарушения вдовой технологии кормления по причине ее жадности.

Аналогично выстроена композиция притч Христа (о доме, построенном на песке; о зарытом таланте и др.).

Анекдоты тоже, как правило, двучастны. Первая часть сообщает половину информации или дает нам ложный настрой.

Вот, к примеру, характерная анекдотичная ситуация.

Старушка выходит на порог и подает бродяге булку. Бродяга уходит за угол, возвращается и бросает что-то в окно того же дома.

Это первая часть анекдота. Слушатель начинает строить гипотезы: возможно, бродяга за что-то сводит счеты со старушкой. Или же он принципиально ненавидит

буржуа и благодетелей.

Вторая часть анекдота все объясняет, но совершенно неожиданным образом.

Прохожий: Что ж вы такой неблагодарный? Старушка дала вам булочку, а вы ей — камнем в окно.

Бродяга: Это был вовсе не камень, а та самая булочка.

Теперь мы понимаем, что старушка отнюдь не самаритянка, просто черствую булочку она все равно собиралась выбросить. Подобный поворот сюжета и рождает юмор.

По такому же принципу построены исторические притчи и анекдоты. Чаще всего в этих историях знаменитый человек находит выход из трудной или курьезной ситуации.

Когда Юлий Цезарь первый раз прибыл в Египет, то, как это нередко случается с гордыми и самолюбивыми людьми, он, спускаясь с корабля на берег, споткнулся о сходни и упал на прибрежный песок. Все присутствующие застыли, не зная, как реагировать на такой конфуз. Цезарь сориентировался мгновенно. Он поцеловал грунт и, поднявшись, воскликнул: «О, как я спешил к тебе, Египетская земля!».

Подобного рода выход из, казалось бы, тупиковых ситуаций — один из самых распространенных сюжетных приемов. Но если в притчах и анекдотах он используется лишь один раз, то в трехчастной и многоступенчатой сюжетной форме подобный прием используется неоднократно.

Трехчастная форма характерна для многих сказок. Герой трижды преодолевает препятствия, трижды повторяет схожую ситуацию. Но на четвертой попытке, как правило, происходит сбой сюжетного ритма. Например, в сказке Г.-Х. Андерсена «Огниво» солдат преодолевает в подземелье три очень опасные преграды и в итоге находит три сокровища. Четвертое сокровище — огниво. Ведьма хочет разделаться с солдатом, но он оказывается хитрей ее и наказывает ведьму за ее жадность и коварство.

В сказке про Красную Шапочку после короткой экспозиции начинается активное развитие действия. Причем сказка строится так, как сегодня выстраивают эпизоды триллера, то есть мы знаем, что Волк — очень опасный персонаж, а Красная Шапочка об этом даже не подозревает. События развиваются следующим образом:

- 1) Красная Шапочка встречается с Волком;
- 2) коварный Волк, получив от девочки нужные сведения, отправляется к бабушке и разделяется с ней;
- 3) Волк съедает Красную Шапочку;

4) охотники убивают Волка.

Получается типичная четырехчастная форма: трижды Волку удается обыграть Красную Шапочку, но на четвертый раз ему не везет — приходят спасители.

Точно так же строится знаменитый диалог Красной Шапочки с Волком. Она три раза спрашивает псевдобабushку про ее руки, уши и глаза, а на четвертый вопрос — про зубы — получает соответствующую реакцию.

Конечно, большие экранные произведения выстраиваются по более сложным алгоритмам. Но в любом случае задача драматурга при развитии действия — удержать внимание зрителя, создать очередную драматургическую ситуацию, совершить новый неожиданный поворот сюжета. Для этого служат коллизии и перипетии сюжета.

Под коллизией (лат. *collisio* — столкновение) принято понимать один из очередных поворотов сюжета, вызванных столкновением интересов действующих лиц или вмешательством каких-либо обстоятельств. Возникновение новой, очередной коллизии развивает сюжет, поворачивает его в неожиданную для зрителя сторону.

Понятие перипетии в общем схоже с коллизией. Говоря о перипетиях сюжета, имеют в виду неожиданные обстоятельства, препятствия, вызывающие осложнения или перемены в жизни героев.

Развитие действия чаще всего идет скачкообразно. Герой время от времени оказывается либо перед выбором, либо в, казалось бы, совершенно тупиковой ситуации. В конце концов решение находится, очередное препятствие преодолевается. Самое серьезное испытание выпадает на долю главных персонажей в самом конце истории, перед тем как ситуация или конфликт должны разрешиться. Это пик развития сюжета, его кульминация.

И когда и это, главное препятствие, преодолевается, либо герой терпит поражение, происходит развязка, то есть разрешение конфликта, конец интриги, завершение сюжета. Обычно действие после этого еще какое-то время продолжается, могут даже возникать легкие побочные коллизии для того, чтобы зритель мог придти в себя после момента напряженного внимания и интереса, но в целом после развязки сюжет исчерпан, все основные события — позади.

Вариантов развязок не так уж много: женитьба, смерть, освобождение, разоблачение (или раскрытие роковой тайны), возмездие. Всегда интересно, когда развязка неожиданна. Такое обычно бывает в произведениях фабульного характера. Парадоксальными развязками славился О. Генри. Один из его излюбленных приемов своего рода перевернутая ситуация. В новелле «Дары волхвов» муж продаст свои часы, чтобы купить на Рождество любимой жене гребни для ее роскошных волос. Но выясняется, что и она продала свои волосы, чтобы купить ему цепочку для его любимых часов. Комизм новеллы «Вождь краснокожих» построен на том, что похитители ребенка сами становятся его жертвами и готовы заплатить родителям мальчика за то, чтобы те его поскорей забрали.

Немаловажной частью мастерства драматурга является мотивированность действий и поступков героев. Для этого их характеры должны обладать теми качествами, которые позволят им совершать убедительные для зрителя поступки.

Зная характер и темперамент каждого из братьев Карамазовых, мы верим тому, что в убийстве отца могли заподозрить именно Митю, что рациональный и рефлексивный Иван окажется на грани безумия и что нежный и преданный Богу Алеша будет всех прощать и жалеть.

Узнав характер и устремления мечтателя Мишеньки Бальзамина, мы не удивляемся тому, что после всех попыток устроить себе сытую и безмятежную жизнь, взяв в жены богатую невесту, он попадет в лапы властной купчихи, у которой, как говорится, не забалуешь.

Характер героя «Осеннего марафона» Бузыкина, этого современного Гамлета, не умеющего принимать решения, закономерно приводит к тому, что вечно будут страдать две любящие его женщины, потому что он не в силах сделать выбор из-за присущего ему безволия, и, кроме того, боится причинить им боль. В результате он заставляет их страдать еще больше.

Опытный драматург, а следом за ним и режиссер сразу определяет для себя, что хочет герой (какова цель действий), почему хочет именно это (мотивация действия), против кого направлены действия (в чем суть конфликта), с чьей стороны противодействие он испытывает (развитие конфликта) и, наконец, как он преодолевает конфликт (разрешение ситуации).

Герой не может существовать в безвоздушном пространстве, без среды и окружения. Именно среда, в которую он погружен, и создает конфликтную, драматургическую ситуацию.

В «Крестном отце» (реж. Ф. Коппола) герой фильма Майкл не хочет участвовать в мафиозных делах, которыми живет вся родня. Его цель — получить образование, заняться честным бизнесом. Но ситуация складывается так, что Майкл должен спасти отца. И, ступив на дорогу мести, он шаг за шагом из ангела превращается в дьявола.

В фильме «Полет над гнездом кукушки» (реж. М. Форман) ситуация определяется стилем жизни сумасшедшего дома, в котором царят драконовские порядки, подавляющие любые проявления человечности. Новый пациент не может смириться с постоянным проявлением несправедливости и жестокости. Он пробуждает у потерявших человеческий облик и уже привыкших к унижениям пациентов стремление к свободе и самоуважению, но вынужден расплачиваться за это.

Определяя характер персонажа, подыскивая актера на ту или иную роль и в дальнейшем работая над этой ролью, режиссер вместе с актером пытается прояснить, какова сверхценная идея того или иного персонажа, к чему он стремится, и что определяет его отношения с другими героями. Этого достаточно для

одномерного характера, которым, как правило, наделяют героев боевика или триллера. Но если драматург и режиссер заботятся о том, чтобы образ героя был объемным, они постараются наделить данный персонаж достаточно широким спектром личностных проявлений. В этом случае недостаточно дать представление о психофизических данных героя (его внешности, возрасте, конституции, здоровье, степени обаяния) и о сверхценной идее, которой он одержим. Зритель должен получить представление об интеллекте героя (как он говорит, как принимает решения, как шутит); его социальном статусе и его взглядах (класс, профессия, благосостояние, вероисповедание, убеждения); его окружении (семья, круг друзей). Кроме этого, для создания образа нужны сугубо индивидуальные черты персонажа, выделяющие его среди других (увлечения, интересы, вкусы, привычки, пунктики, слабости). Ну и, конечно же, важно, как проявляются его воля, эмоции и ум, что собственно и составляет характер человека.

Столкновение разных характеров и интересов и составляет обычно основу драматургии, так как именно характер чаще всего и определяет судьбу человека. По мере развития действия, создания все новых и новых ситуаций и коллизий экранные персонажи как бы поворачиваются к нам новыми гранями. Обычно это люди с уже сформировавшимся характером, но поскольку мы узнаем их постепенно в разных проявлениях, то в данном случае принято говорить о развитии характера экранного персонажа, то есть о раскрытии в нем хороших или плохих черт, которые нельзя сразу разглядеть («Баллада о солдате», «Летят журавли», «Ночи Кабирии», «Красотка», «Девушка на мосту», «Любовники»).

Драматург и режиссер стараются наделить своего героя такими чертами, которые сразу вызвали бы у публики чувство симпатии. В этом случае зритель как бы идентифицирует себя с героем, и фильм оказывает на него наибольшее эмоциональное воздействие.

Для того чтобы герой, представляющий значительную, сильную личность, мог проявить себя наиболее полно и ярко, ему должен противостоять не менее сильный противник или соперник, ан тагонист («Отелло»: Отелло — Яго; «Дядя Ваня»: Дядя Ваня — Серебряков; «Полет над гнездом кукушки»: МакМерфи — медсестра; «Война в семье Роуз»: муж — жена; «Белое солнце пустыни»: Сухов — Абдулла).

Итак, мотивация характеров и ситуаций важны не сами по себе, а для того чтобы зритель поверил в то, что происходит на экране, увлекся рассказываемой ему историей. Л. Толстой справедливо заметил, что искусство должно заражать. А заражать экранное произведение может тогда, когда эмоционально захватывает зрителя, потому что несет художественную правду, убеждает в том, что все могло произойти только так, а не иначе. Сам Л. Толстой ненавидел в искусстве всякую фальшь и немотивированность поступков героев. Его саркастические замечки о «Короле Лире» У. Шекспира направлены именно против создания в драматическом сочинении искусственных, противоречащих здоровой логике и нашему жизненному опыту ситуаций.

На это, конечно, можно возразить, что в жизни всякое бывает и что бы драматург или писатель ни придумали, все это в той или иной форме может случиться в жизни.

И все-таки существует художественная логика, отсутствие которой вызывает у нас недоверчивую улыбку. Вряд ли вас убедит описанная в рассказе история о том, как герой не видел свою первую любовь двадцать лет и, вернувшись в родные места, совершенно случайно столкнулся с ней на той же тропинке, по которой они некогда бродили. Хотя в жизни, по теории вероятности, такое и могло случиться. В неплохом в целом фильме «Луной был полон сад» пожилая женщина узнает в случайно встреченном на базаре человеке мальчика, которого она последний раз видела еще до войны. Бывает, конечно, что какие-то характерные черты у людей не изменяются и за пятьдесят лет, но трудно поверить, чтобы в старом, сгорбленном и сиплом полубомже наша героиня мигом смогла распознать подростка. Нам явно не хватает здесь мотивации этого внезапного узнавания друг друга. К сожалению, именно неубедительная мотивация поступков и действий героев — одно из слабых мест современной драматургии.

Сегодня сюжеты фильмов становятся все более условными, и создаются в жанре «современной сказки». Все рождественские или псевдорожественские фильмы («Ирония судьбы, или С легким паром», «Желтый карлик», «Приходи на меня посмотреть», «Сирота казанская», «Вход через окно» и пр.) имеют сутогуро условный сюжет, не выдерживающий никакой проверки реальностью. А хороший драматург отличается от посредственного именно тем, что даже откровенно придуманную, почти сказочную ситуацию он обставит так, что зрители начинают верить в происходящее на экране, поддаваясь очарованию авторской фантазии.

Возьмем для примера голливудский фильм «Красотка», очередной вариант истории о Золушке. Для того чтобы зритель поверил в киносказку, драматург и режиссер создают фильм, вольно или невольно рассчитывая на восприятие двух различных типов зрителей: тех, кто верит во все, что происходит на экране, и тех, кто воспринимает экранное произведение с известной долей критичности. Наивный зритель с благодарностью примет изящно сделанную очередную киноисторию с хэппи-эндом. Для зрителя более искушенного авторы, с одной стороны, вносят ноту иронии, снимая тем самым претензии относительно правдоподобия увиденного (время от времени в диалогах или в музыке цитируются произведения со схожими сюжетами (Золушка, Травиата), а с другой — давая все-таки психологическую мотивировку. Героиня — очаровательна, на панели она оказалась случайно, от безысходности и совсем недавно. Герой постепенно очаровывается ею и привыкает к ней, мало того, она приносит ему, бизнесмену, удачу. И в итоге он, «сделав» из нее леди (сюжет «Пигмалиона»), хочет вдобавок сыграть роль принца, согласно ее девичьим мечтаниям.

Та же ироничность, юмор и художественная мотивированность плюс высокий профессионализм позволяют с удовольствием смотреть волшебную сказку про Индиану Джонса не только детям, но и зрителям с достаточно развитым эстетическим чувством.

Итак, мы рассмотрели основные компоненты, благодаря которым воплощенное на экране драматургическое произведение способно пробудить в нас интерес, вызвать любопытство и со переживание. Поскольку сегодня одним из самых популярных жанров является приключенческий, остросюжетный фильм (боевик, экшен, триллер),

то чуть подробнее рассмотрим композиционную структуру фильмов с энергичным действием (экшен). Как правило, сюжет их строится многоступенчато. Герой, подобно главным персонажам волшебной сказки, то и дело попадает в затруднительное положение, оказывается в критической ситуации, выход из которой он должен найти. Основной алгоритм воздействия на восприятие зрителя фильмов «экшен» можно свести к следующему:

- 1) неожиданно возникшие перипетии создают напряженность;
- 2) возникает ряд препятствий, которые надо преодолеть;
- 3) перипетии нарастают и переходят в критическую, пограничную ситуацию;
- 4) действие замедляется с целью усиления напряженности, возможен перекрестный монтаж с введением персонажа, который спешит на помощь;
- 5) возникают новые препятствия, мешающие преодолению ситуации;
- 6) начинаются действия, направленные на разрешение ситуации;
- 7) действие ускоряется;
- 8) ситуация разрешается благополучно для героев;
- 9) в финале вводится лирический или юмористический элемент.

К примеру, вспомним уже упоминавшийся фильм Спилберга

«Индиана Джонс».

Начало истории — диалог в ресторане между Индианой и владельцами реликвии. Коварные злодеи, чтобы получить предлагаемый Индианой в обмен на реликвию алмаз и сохранить при себе реликвию, подсыпают ему в напиток яд и требуют за противоядие алмаз. Начинается борьба и потасовка. Напряжение растет, потому что жизнь героя висит на волоске. В конце концов нашему герою удастся завладеть антидотом. Первая ситуация разрешена.

Далее следует погоня за нашими тремя героями по улицам города. Это очередной этап создания и преодоления напряженности. Финал эпизода — избавление от погони.

Следующий поворот сюжета — полет на ожидающем героев самолете. Их расслабление после погони, сон.

Но вскоре вновь создается критическая ситуация: пилоты подставные. Они надевают

парашюты и выпрыгивают из самолета. Ситуация безвыходная — герои должны погибнуть. Выход — использование в качестве парашюта надувного плота. Благополучное приземление на склон, спасение.

Затем следует ряд смертельно опасных препятствий, которые героям тоже удастся преодолеть. Это бешеный спуск по снежному склону, затем путешествие на надувном плоту по бурной горной реке.

Далее авторы дают зрителю передохнуть от пережитых впечатлений. Попав в индийскую деревню, герои получают информацию о похищении волшебного алмаза. Если начало фильма было псевдозавязкой, то настоящая завязка сюжетной истории происходит только сейчас.

Следующие эпизоды продолжают строиться в неторопливом ритме. Напряжение снимается показом экзотических мест и комическим эффектом, создаваемым во время поездки героев на слонах и обеда во дворце махараджи.

Дальше следует ночная лирико-комическая сцена, обозначающая начало любовных отношений между героем и героиней.

И вновь переключение зрительского восприятия — новые перипетии. Попытка покушения на героя и очередная его победа.

Следующие за этим сюжетные коллизии и перипетии связаны с проникновением трех наших героев через потайной ход в подземелье. Здесь одна опасность следует за другой. Но все препятствия преодолеваются.

Эпизод в пещере — центральный в фильме. Во время ритуала жертвоприношения героям удастся похитить алмазы Шивы. Очередное препятствие, перерастающее в критическую, пограничную ситуацию. Происходит пленение наших героев. Индиану зомбируют и он не способен ни на какие действия. Героиню собираются принести в жертву. Когда напряжение достигает наивысшей точки (героиня вот-вот погибнет), в самый последний момент Индиана, благодаря Коротышке, пробуждается и начинает действовать.

Идет нарастание напряжения. Следует серия препятствий, которые герои с риском для жизни преодолевают.

И, наконец, кульминационный эпизод. Герои вступают на висящий на большой высоте мост, и оказывается, что они окружены с обоих концов этого моста. Ситуация выглядит абсолютно безвыходной. Но и из нее неутомимый Индиана Джонс находит выход и спасение. Кульминация благополучно разрешается.

Развязка: прибытие героев в деревню и возвращение реликвий. В финале — завершение любовной линии и небольшой комический эффект.

Попутно хотелось бы обратить внимание на следующие приемы, используемые драматургами в такого рода фильмах. Первое — это переключение время от времени,

если так можно выразиться, эмоциональных регистров. Зрителю трудно пребывать в течение долгого времени в одном эмоциональном состоянии, особенно если речь идет о восприятии постоянно развивающегося действия, преодоления препятствий, выхода их критических ситуаций и тупиковых положений. Включение же в ткань такого рода сюжетов лирических и комических элементов или просто спокойной ситуации позволяет зрителю, что говорится, перевести дыхание, расслабиться и с новыми силами следить за серией приключений. Мало того, включение эпизодов и сцен, настраивающих на спокойный лад, способствует тому, что после такого усыпления бдительности зрителя, он более эмоционально воспримет внезапное появление угрозы или опасности.

Обратите также внимание на то, что в хорошо «сбитом» сценарии точно выверены функциональные роли каждого персонажа. Если обратиться к героям «Индианы Джонса», то нетрудно заметить, как в этом плане здесь все хорошо продумано. Героиня фильма — взбалмошная, привыкшая жить в комфорте особа, поведение которой в экстремальных ситуациях рождает комический эффект. Кроме того, она обаятельна и красива, что не может не вызвать симпатии героя и не повлечь за собой лирическую линию. Смешной мальчик по прозвищу Коротышка то и дело приходит герою на помощь и тем самым вносит лепту в развитие сюжета. Помогает этот образ и в создании комических ситуаций.