

М. ПЯДОВ

# СЦЕНАРІЙ

ІСНОВИ КІНО-ДРАМАТУРГІ  
ТА ТЕХНІКА СЦЕНАРІЯ

ЧОРТЕРКІНОСИДАС

77  
798.

М. ЛЯДОВ

# СЦЕНАРІЙ

ОСНОВИ КІНО-ДРАМАТУРГІЇ  
ТА ТЕХНІКА СЦЕНАРІЯ

ЗА РЕДАКЦІЕЮ ХУДОЖНЬОГО  
ВІДДІЛУ УПРАВИ ВУФКУ



УКРТЕАКІНОВИДАВ  
1 9 3 0

Бібліографічний опис цього видання  
вміщено в „Літопису Українського  
Друку“, „Картковому репертуарі“ та  
Інших показниках Української Книж-  
кової Палати.

Київський Окрліт № 53.  
Тираж 5000 прим. 5<sup>3</sup>/<sub>4</sub>, арк.  
ТРЕСТ „КИЇВ-ДРУК“,  
5 др. ім. Леніна З. 1208—30.

## I. ПОЕТИКА ФІЛЬМУ

### В С Т У П

Теорія кіно-драматургії розглядає твори кіно-мистецтва (фільми) з погляду побудови їхньої в режисерському сценарії. За об'єкт кіно-драматургія має: 1) „поетику фільму“, себто вивчення елементів, що з них складається фільм як внутрішньо-обґрунтovаний драматургічний твір і 2) описування процесів кіно-драматургії (як складається тема і як вона розгортається в авторському сценарії).

Цей другий пункт починається саме там, де кінчається теорія драматургічної композиції кіно-картин і починається практична робота кіно-драматурга, інакше кажучи,—практика сценарного ремесла. Опанувати техніку сценарія—це, насамперед, значить добре уявляти собі закони організації сюжетних ситуацій і зорових образів на екрані. Не можна написати доброго й навіть поганого сценарія, цих законів не знаючи, не вивчивши грунтовно „сценарних механізмів“, які криються за оболонкою кіно-творів, що їх ми сприймаємо з кіно-залі. А, проте, крім поганих і добрих сценаріїв єсть ще зовсім „не сценарії“, що їх подають на кіно-фабрики автори, не обізнані з своїм ремеслом. Поясню що на прикладі: режисер, не знайомий з принципами побудови кіно-сценарія, не може дати фільму, що його

ми сприйняли б, як грамотне й легке до сприймання кіно-видовище. Отже сценарист таксамо мусить знати, бодай елементарно, художні принципи (про технічні засоби говоритимемо окремо) фільмування й монтажу, як і режисер, цебто він мусить бути сценарно й драматургічно письменний.

„Підручники сценарної письменності“ в майбутньому ми уявляємо собі досить імпозантними з обсягу й складними щодо змісту—повною енциклопедією кіномистецтва.

Це буде широкий вступ до теорії й методології кіно-мистецтва, що мало чим нагадуватиме сучасні „Самонавчатель сценаристів“.

Добрий сценарист повинен знати, з яких елементів складається кіно-видовище, як утворюються фільми, який слід на екрані й в механізмі сприймання кіно-глядача лишають ті чи інші відтінки дії. Тобто сценарист—це письменний, обізнаний в своїй професії, учасник кінематографічного процесу. Техніку сценарного ремесла опанує лише той, хто перед цим вивчить по фільмах і книгах увесь драматургічний досвід кінематографії за два десятиріччя.

## I. ЩО ТАКЕ ТЕМА

Кіно-сценарій—проект фільму, його попередній нарис, де взято на увагу й зафіковано всі лінії, пропорції та деталі його художньої конструкції.

Фільм—мистецький твір, що через деякі свої властивості набуває остаточної споживчої вартості лише внаслідок роботи над ним не одиниці-художника, а цілого колективу, ѹ то лише після низки певних механічних процесів. Щоб утворити сценарій, не потрібні якісь то механічні знаряддя виробництва. Перша вимога до автора—уміння бачити свій задум реалізованим на екрані, або, як то кажуть, уміння „мислити кадрами“—кінематографічно-невимовними образами майбутнього фільму. Сценарій—той самий фільм, тільки фільм не реалізований, розрахований не на глядача, а умовно спроектований сценаристом для небагатьох осіб—редакторів кіно-фабрики, режисера, оператора, робітників політико-ідеологічного контролю над кіно-продукцією (художні наради, Головрепертком).

Хоч аналогії небезпечні й спірні, проте спробуємо зрівняти сценарій з театральним макетом, а готовий фільм—зі збудованою за цим макетом декорацією. Різниця лише в тім, що макета й декорацію роблять з однакових, або споріднених матеріалів, однаковими засобами (малярство), а от сценарій передає зміст нічого видовища в формі словесного опису. Сценарій

розповідає „своїми словами“ про те, що фільм показуватиме. У кожному художньому творі ми виділяємо два моменти, що мають бути і в сценарії, хоча сценарій не цілком художня продукція.

Поперше це те,—про що говориться в творі і подруге—як про це сказано.

Режисер і оператор можуть „накручувати“ картину під час фільмування й з кінця, й з середини, не додержуючись порядку сцен і епізодів. Суворо додержувати ідеї цілого твору, виділити головне, з'ясувати те, про що „говоритиме“ картина—оце справа сценариста на початку його роботи.

За сировинну базу, звідки береться зміст сценаріїв (як і літературних творів) править реальна дійсність, люди й події, що виникають на ґрунті людських та громадських відносин. Сценарист відбирає факти й липить за допомогою художньої вигадки моделі з явищ, що трапляються в житті. Відбирає він їх за ознакою подібності або одноцільності матеріалу. Так наприклад: коли він хоче змалювати життя портових вантажників і показати, як серед них відмирають риси люмпенпролетарського побуту й світосприймання, то спільним мірилом для подій, відносин і дієвих осіб має бути неодмінний зв'язок їх з життям порту, артілі союзу водників.

Кожний, відібраний у такий спосіб факт буде за тему для окремого невеликого уривку дії, за тему окремої драматичної ситуації, епізоду або сцени. Із поєднання таких унутрішніх тем утворюється тема всього сценарія. В „Жовтні“ Ейзештайна й Александрова за вузлові тематичні ланки правлять теми розведення мостів, швидкого піднесення Керенського (сходи в палаці), тема „Керенський намагається бути Наполеоном“ тощо. В цілому ж маємо спільну для всієї картини тему „десять днів, що потрясли світом“. Тема твору входить, як складова частина в те, що зветься його змі-

стом. Спробуйте передати зміст картини, або сценарія, а потім проробіть над усіма його елементами (подіями, вчинками дієвих осіб) щось подібне до зведення дробу до одного знаменника, або складання одночленів.

Окремі вчинки тієї чи іншої особи часто бувають об'єднані одною спільною метою й однаково вмотивовані. В „Шлюбному колі“ Любича чоловік (Адольф Менжу) намагається всіма засобами показати неуважність до жінки, протегує її флітрові з молодим лікарем, приставляє до неї шпика, пробує використати капелюх її фіктивного коханця, як речовий доказ шлюбної зради. Всі ці вчинки мають на меті розірвати на бридле „шлюбне коло“. Їх можна ув'язати в один суцільний ланцюг—в консеквентну систему поведінки персонажу протягом усієї картини, або її більшої частини.

Тема—відмінно від фабули (хід подій в картині)—обіймає тільки головні вузлові мотиви дії. Два супротивники стикаються один з одним за різноманітніших умов, вживаючи різних способів боротьби й суперництва. Фабула реєструє кожну з цих сутичок. Тема відзначає не окремі сутички, а суть усього конфлікту між героями, не вчинки, а переважно мотиви цих учників. Коли тему викласти на папері, то вона забере місця в 5—10 раз менше, ніж фабула сценарія.

Тему можна подати розгорнуто—ї тоді це буде екстракт із драматичного матеріалу конкретної художньої речі. Темою називають також коротке замовлення на екранізацію тих чи інших явищ громадського життя.

Відкриймо проект тематичного пляну ВУФКУ на 1929—30 рік і візьмемо з нього навмання один-два пункти:

#### A. ТЕМИ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ

- 1) Українська еміграція. Розклад еміграції. Організація контр-революційних змов. Злоба й безсильство еміграції. Зв'язок української еміграції з польськими фашистами.

стами, зокрема з органами польської контр-розвідки. Цілковита засудженість української еміграції на загибель.

6) На кресах. Волинь і Холмщина під яром польської буржуазії. Економічне зубожиння селянства. Фізичне винищування селян і революційної інтелігенції. Соціальне лихо викликає зростання соціального гніву.

#### Г. КУЛЬТУРНА РЕВОЛЮЦІЯ Й ПОБУТ

11) Робітник висуванець. Робітник від варстату на відповідальній роботі. Сумлінне ставлення до своїх обов'язків. Труднощі щодо опанування своєї нової роботи, призиреве й бюрократичне ставлення до висування деякої частини апарату, у зв'язку з цим відповідна колізія. Допомога висуванцеві з боку проф. і парт. активу в установі.

В пункті 1 (А) говориться про емігацію взагалі й дається приближний перелік загальних політичних ситуацій, що характеризують емігрантську діяльність. А в пункті 11 (Г) ми маємо дані про „робітника від варстату“ та „бюрократичне ставлення“ до висуванців і про „відповідну колізію“. Все це загальні величини абстрактного порядку, широкі громадсько-політичні категорії, а не конкретні соціально-художні факти, що складають тканину художнього твору. Треба „робітнику від варстату“ замінити „ім'я реком“, людиної певної професії, певного віку (поведінка старого робітника-більшовика ґрунтовно різничитиметься від поведінки комсомольця й продиктує зовсім інші можливості драматургічної побудови), з певним складом удачі й психіки. Зміст сценарія різко мінятиметься залежно від характеристики героя-висуванця: герой боязкої, м'якої вдачі буде пасивним страдником, що його переслідують, і навпаки—герой залишної волі та рішучості примусить „страждати“ ворожу купку бюрократів. Далі, замість понять „бюрократизм“, „труднощі висування“ тощо, мають бути поставлені конкретні факти й конкретні виконавці бюрократичного зла. Лише тоді колізія реальних фактів, оброслих тілом людей і людських груп замінить схематичний проект „відповідної колізії“, й

тематичне замовлення набуде обрисів більш-менш розробленої теми художнього твору.

Тематичний плян—це плян „соціальної проблематики нашої доби“. Це систематизований синтез „замовлень на матеріял“. Висування робітників—одна з найважливіших проблем соціалістичної перебудови нашого суспільства. Тематичний плян звертає увагу авторів на наявність цієї проблеми серед інших важливих питань, що їх треба відбити на екрані.

Мета сценариста—перевести завдання із загального й схематичного пляну в плян художньої конструкції та драматичної вигадки.

Ми вже бачили, що та сама тематична рубрика може дати кілька окремих, цілком самостійних варіантів теми. Про висуванця можна написати не один, а 5—6 сценаріїв. В кожнім тему трактуватимуть інакше, по-новому. Інший може бути й зміст теми. Може мінятися й цілеспрямованість, тобто ідея, що проходить через увесь фільм, наснажуючи його, як от електроstrom, що рухає електромагнет. Тему про висуванця можна примусити „працювати“ так, щоб збуджувати зненависть до бюрократизму. Можна будувати її „на чистому патосі“: висуванець „герой нашого часу“, в надрах трудового пролетаріату заховано невичерпні джерела творчої енергії, талановитости та ініціативи, керувати державою буде той, хто, привичайвся керувати машиною. Дві різні ідеї. Дві самостійні тематичні конструкції, два різні сценарії. До речі, встановимо грань між розумінням — тема та ідея.

Як уже сказано, під першим ми розуміємо те, про що говориться в картині (сценарії). Ідея це те, в чім картина переконує глядача. Це загальна спрямованість картини. Тема фільму щільно пов'язана з його ідеєю. Тематика кіно-продукції й ідеологія взаємодіють.

## II. ВИБІР І ТРАКТУВАННЯ ТЕМІЙ

Відрізняючи в художньому творі „що говориться“ і „як сказано“ (показано), ми не маємо на меті замінити цим загально відомі терміни „зміст і форма“.

Тема—це складова частина змісту картини. Та говорячи так, ми анік не хочемо протиставити зміст формі. Власне кажучи зміст у чистому вигляді існує лише за межами художньої речі—в живому (безпосереднє спостереження над життям) або книжковому матеріалі, що з нього драматург виводить художню конструкцію. Щодо змісту самої речі, то тут майже неможливо визначити, де кінчачеться „що“ й де починається „як“.

Тема звичайно береться з життя. Але теми не можна ототожнювати з тим або іншим явищем в ньому, бо виникає вона в наслідок діяння певних законів художньої обробки матеріалу.

Перший закон—це закон художнього узагальнення.

Мені не раз доводилося зустрічати людей, що з відтінком хвастливого задоволення з власної особи пропонували: „От мое б життя змалювати. Було б на що подивитися!“ Часто епізоди, надзвичайно яскраві, повні несподіванок і „кінематографічного авантурізму“, бувають зовсім непридатний матеріал для художника. Чому? Тому що вони випадкові, поодинокі. До того ж матеріал, взятий з реального життя, від того не цінніший, коли він скидається на банальну вигадку бульварного романіста. Сценарист бере окремий випадок і перетворює його на факт ширшого значіння; він його художньо узагальнює. Людям і їх взаєминам та вчинкам надається доконечної ознаки типовости. Тема цікава тільки тоді, коли вона осягає явища, що часто й закономірно повторюються в житті суспільства.

Розробляючи тему, треба відкинути все випадкове. Тут, разом з першим, набуває чинності другий закон, конструктивної доцільності.

Фільмуючи, режисер іноді погукує на надто захопленого актора. „Стоп! Ріжеться“. Поле зору об'єктиву—обмежено, точно окреслена площа. „Різатись“—значить, не розрахувавши рухів, вийти за межі кадру. Ще приклад. Недосвідчений механік під час кіно-сеансу ніяк не може „намацати рамку“,—поземна смужка поділяє екран на двоє: ноги людей і тулууб рухаються наризно, при чим ноги показуються над головою. Все це дратує; цілість видовища порушене, ви тупочете ногами й лаєте механіка.

Щось подібного зазнають, заготовляючи тематичний матеріал. Тема—це своєрідний кадр, куди не можна вмістити нічого зайвого, стороннього. Часто по радянських картинах, побудованих на повноцінному матеріалі соціальних взаємин, нараз виявляється „атавістичний придаток“ любовної інтриги. Тут хочеться гукнути сценаристові й режисерові: „Обережно, ріжеться“! або зажадати „рамки“.

Розгорнута тема виростає з короткого завдання або заявки. З таких завдань або заявок звичайно й складають тематичні пляни кінофабрик (див. уривки з тематичного пляну ВУФКУ). Коли ви хочете написати сценарія на тему про нове житлобудівництво, то по суті, це ще не тема, а заявка на тему. Заявка або загальна думка, керівна теза однаково формулюється і для публіцистичної статті, і для злободінної вистави, для сухої доповіді й для художнього твору; житлобудівництво—засіб стимулювати новий побут і нову людину, стимулювати розквіт громадсько-колективістичних інстинктів в нових житлових умовах: громадські іdealні, клуби тощо. Звичайно, тут нема ще й натяку на художню обробку матеріалу. Ми вже говорили про те, як політична теза обростає живою

тканиною образів, „м'язів“ і „нервів“ драматичної інтриги. Та цього ще замало. Щоб мати повну уяву про те, як складається тема кіно-твору, треба зазнайомитися з дальшими процесами розгортання матеріялу в сценарії.

### ІІІ. МАТЕРІЯЛ СЦЕНАРІЯ: ФАБУЛА Й МАНДРІВНІ МОТИВИ

Матеріал сценарія? На перший погляд нема нічого простішого: сценарій – це опис кіно-видовища. За матеріал фільму править те, що глядач бачить, що безпосередньо впливає на глядача, тобто послідовна зміна рухомих зображень на екрані. Спробуємо позбутися уявлення про фільм, як про нерозривне ціле. Що таке окремий кадр, або окремий втинок кіно-стрічки, зафільмований безперервним крутінням апарату, що проектується на екрані протягом від одної до двадцяти секунд? Якісся то люди, якісся то рухаються: б'ються, п'ють вино (можливо, що то вода, молоко або отрута), плачуть, сміються, вихилияються, одягаються, надходять, виходять, бігають, оглядаються, падають на землю. Часто й густо ми не можемо „розпізнати“ навіть приблизно логічного змісту кадру. Людина впала: вона могла спіткнутися, як бігла, і, можливо, глядач має розсміятися з цього. А можна ще й так тлумачити цей кадр: смерть героя, забитого пострілом. Візьміть з фрази одно слово, напр. „жадоба“: це може бути і жадоба в прямому розумінні, тобто бажання пити, і може бути „жадоба помсти“.

Урізки або кадри без перерви посувуються один по одному, поєднуючись, як поєднуються слова, складаючи закінчене речення. З мішанини рухів відтворюються уривки свідомої, цілеспрямованої дії. Ті самі особи, повторюючись на екрані, потроху залишаються у пам'яті. Це вже не „якісся то люди“, а особи з пев-

ною вдачею, — „блізькі нам знайомі“, що їхні вчинки нам зрозумілі, а доля їхня нас цікавить. Глядач у кіні наче листає видиму книгу, написану видимими словами, кадрами. „Слова“ набувають змісту, з їх сполучення снується складна нитка оповідання, — і глядач по мало-малу зацікавлюється тим, „що буде далі“.

Що буде далі? — у цьому полягає найпростіша основа всієї фабульної організації матеріялу. За останні роки, як будемо бачити далі, з'явилася кілька зразків безфабульного кіна. Проте головним матеріялом, що на ньому вивчатимуть конструкцію кіно-творів, все ж будуть картини, які дають низку подій, пов'язаних між собою в часі, що начебто витікають одна з одної, тобто перебувають одна з одною в причиновій залежності.

Ця низка подій і складає фабулу фільму.

Кожна окрема подія — це закінчений етап взаємин поміж дієвими особами. Зрадник-інженер умовляється з закордонним агентом щодо шкідницької роботи на заводі. Син інженерів, комсомолець, випадково підслухує уривок розмови. Це зразок закінченої драматичної ситуації. Далі комсомолець складає пляна своєї поведінки. Він або негайно сповіщає про свої підозріння осередок, або вяснює непорозуміння спочатку з батьком.

Отак викристалізовується вже новий етап розвитку фабули — нова ситуація. Розвиток фабули йде через ув'язку ситуацій.

Перехід від одної ситуації до другої мусить бути чітко й зрозуміло вмотивований для глядача. У наведеному прикладі — той чи інший опір з боку сина неминучий, бо ще в першій ситуації намітилася й ускладнилася суперечка між інтересами двох дійових осіб: син вілзнає в батькові активного ворога, що боротися з ним, а може навіть і знищити його, примушує сина революційний обов'язок. Мотив кревности веде до

ускладнення дальших ситуацій. До боротьби зовнішньої приєднується й внутрішня: перш, ніж виказати на батька, син зазнає болючих вагань, намагається перевонати батька на інше; цей, з свого боку, вживає якихось заходів, щоб усунути небезпеку, яка загрожує йому від несподіваного свідка, тощо.

Батько, син і боротьба—три слові, повторені кілька разів, не можуть не впасти в око читачеві.

Дія фабульного фільму складається з учників окремих осіб, що їх ми звемо центральними, провідними персонажами. Між ними точиться безнастанна боротьба.

Зав'язка картини намічає сутичку інтересів дійових осіб (колізію).

У дальших епізодах подається розвиток цієї колізії. Суперечки загострюються. Взаємини персонажів ускладнюються й заплутуються. Надходить момент, коли напруженість колізії сягає кульмінаційної, (найвищої) точки. Напр. головному герою загрожує загибель; навколо розставлені пастки, що про їх існування він не догадується; і глядач не бачить більше засобів усунути небезпеку.

Буває, що в такому випадку негайно настає загибель головного персонажу і, разом з цим, розв'язка фільму.

Другим разом так званий „нешасливий збіг обставин“ подається, щоб примусити глядача чекати на розв'язку, але ця розв'язка фальшиві. Це класичний закон американської сюжетової конструкції. В „Двох сирітках“ Грифітса от-от має відбудися страта геройні. Наготовлено гільйотину. Серед натовпу б'ється й плаче сліпа сестра засудженої. Зараз виголосять останню команду. Глядач передчуває розв'язку в трагічному пляні. Така розв'язка—страта. Та вона фальшиві, бо в останню хвилину Дантон, прибігши, сповіщає про помилування, і картина кінчиться, традиційним „happy end'ом“ (щасливим кінцем).

Другий випадок, як це легко помітити, має перевагу над першим. Адже тут додержано дуже важливу вимогу несподіваності. Глядач чекає на одне, сценарій дає зовсім інше, фабула розв'язується цілком несподівано. Традиційна схема побудування більшості американських картин: герой увеся час зазнає поразок, ворог перемагає, й тільки наприкінці перемога в руках героя.

На різниці між тим, на що глядач чекає, і тим, що трапляється на ділі, звичайно базується драматично-цикавий бік картини.

Дуже важко укладти всю різноманітність фабульних комбінацій в якусь певну кількість типових схем. Неможна скласти фабули картини за певним трафаретом. Трафарет може тільки лякати.

Проте існують певні постійні величини, так звані „мандрівні мотиви“, що в різних варіантах передуть з одного твору до іншого.

Із поєдання цих мотивів складається, по суті, те динамічне ціле, що його ми звемо фабулою картини.

Їх класифікацію ми переносимо цілком із теорії літературного сюжету.

Ми вже згадували про „фальшиву розв'язку“, засновану на мотиві „фальшової неможливості“. Глядачеві здається, що герой не може врятуватися, проте він все таки рятується.

Майже всі американські фінали мають в собі мотив запізненої допомоги або, ширше, мотив „гальмування розв'язки“. В наведеному прикладі з „Двох сиріток“ вся увага глядача сконцентрована на тому, чи встигне Дантон вчасно доскакати (запізнена допомога).

В одному фільмі, здається теж американському, є близький приклад „гальмування“: автомобілеві, що мчить повним гоном, перетинає шлях вантажний поїзд;

поволі тягнеться безконечна стрічка вагонів, нарешті останній вагон і.. перед глядачем нова непередбачена перешкода—стрічний поїзд лізе по другій колії.

Мотиви гальмування й запізненої допомоги надиво оригінально використав Пудовкін в „Нащадку Чінгіс-Хана“. Монгола-партизана ведуть на розстріл. У цей час англійська влада (поволі, через великі труднощі) докопується до змісту старовинної грамоти, знайденої в ладанці. Губернатор наказує повернути засудженого. Далі дію гальмує сцена закурювання, підкresлено-пovільних рухів англійського салдата. Глядач, вихований на традиційних формах сюжетної будови, цілком природно чекає, що „запізніла допомога“ всеж надійде вчасно. Пудовкін, наче оголяючи засіб та порушуючи традицію, розв’язує звичайне вмотивовання несподівано. Допомога надходить запізно. Але виявляється, що розстріляного героя тільки поранено, й він видужує.

Гальмування та запізнення допомоги—мотиви, що зустрічаються переважно в останніх частинах картини, близче до розв’язки, або в кінці епізоду, коли картина складається з двох-трьох епізодів, з двома або трьома піднесеннями дії (див. розділ про архітектоніку фільму). Читачеві легко (й корисно) буде самому пригадати та простежити приклади розгортання цих мотивів. Найбільше їх буває по американських картинах.

Мотив—це наче альгебраїчна формула: її числове значіння може без кінця мінятися, залежно від того, які числа поставлено намість абстрактних „а“, „в“, „с“. Мотив—це художній засіб, „мандрівна“ форма, що дає різні виліпки, залежно від того, до якого конкретного тематичного матеріялу її прикладено.

Мотив—це рушій фільму. Наведімо такий приклад. Дійова особа не знає про щось, що мусить помітно відбитися на лінії її поводження з іншими дійовими osobами. Хід дії начебто затримано. Щоб зсунути фабулу з мертвої точки, треба розв’язати героєві очі.

„Необізнаною“ особою, крім групи персонажів буває й сам глядач. У „Веселій канарці“ один з головних епізодів побудовано на мотивах переодягання (контрозвідчик міняється ролею з революціонером) і фіктивного розстрілу. Частина дійових осіб, так, як і глядач, нічого не знає про переодягання, і появу „фіктивно розстріляного“ приймає, як несподіванку. В тій же картині головний герой відограє подвійну роль: багатого князя—для буржуазно-білогвардійської групи персонажів, і замаскованого більшовика-підпільника—для глядачів і другої групи дійових осіб.

До радянської кіно-драматургії цей засіб перенесено з авантурно-романтичного й карного жанру західньої кінематографії, що запозичила його сама з „роману таємниць“.

Це так званий „мотив незнання“ з пізнішою розгадкою таємниці. Деякі фільми спочатку й до кінця побудовані на тім, що головний герой грає двох різних людей („Знак Зоро“), або виявляється, що він не та особа, яку він удає (ротмістер Енгер в „Укразії“). Цікавий і досить кінематографічний „мотив незнання“ в романі Честертона „Людина, що була Четвергом“. Тут потроху з’ясовується принадлежність кожного з членів анархічної організації до Скотленд-Ярду й з’ясовується, що її ватажок—голова політичного розшуку. Випадок маскування багатьох дійових осіб можна розвинути в цілі самостійну інтригу. В американському фільмі „Нащадки піратів“ група авантурників, розподіляє між себе ролі для складної інсценовки з метою оволодіти скарбами піратів. Герой картини не знає, що жінка, яку він рятує від авантурників, її переслідувач—авантурник і поліцай, що появляються в кінці фільму,—члени одної банди. Мотив незнання й фальшивої розв’язки дає можливість цікаво й різноманітно розгорнути дію картини з початку й до кінця.

Такі мотиви звуть на скрізними.

Розвиваючись у фільмі, вони розпадаються на низку дрібних епізодичних мотивів: як мотив підслухів, перехоплювання листів, переодягання, фальшивого вбивства та самогубства. Наприклад, дійова особа кидає на березі свою одежду, і всі мають її за утоплену.

Всі ці мотиви можуть траплятися й кожен нарізно, не будучи пов'язані з наскрізним мотивом незнання.

Вводять глядача до нової ситуації часто через сутінку двох або кількох персонажів, що до цього часу були нічим не пов'язані. У старовинному романі, за головне умотивування, щоб розгорнати матеріял, була мандрівка героя. Існував традиційний засіб так зв. „композиційного кабака“. Кабак, заїзд—місце зустрічі героя з іншими особами роману—правили авторові за мотив, щоб назнати оповідання про пригоди й увести до роману нових і нових людей. Драматична ситуація в кінотворі ховає в собі елементи зародження нових, або розвитку попередніх взаємин між особами. В українському фільмі „Муть“ розвиваються дві стрічні лінії фабули. Показано життя молодшого брата—студента—білопідкладочника й втеча старшого з каторги. Щоб ув'язти обидві лінії, викликати якісь нові конфлікти, підштовхнути дію, треба мотивувати зустріч братів. Робиться це так: у повії „Люльки“ в готелі „Індія“ улаштовують студентську вечірку. Сергій (втікач-каторжанин) з своїм вірним супутником Василькою Носиком, приїздить до міста й оселяється в тому ж готелі, в суміжній кімнаті. Отже можливість зустрічі братів підготовано, дві лінії дії в одно зведені. У грузинському фільмі „Молодість перемагає“, „кревні“ потрапляють до того самого вагону, сідають поруч у студентській ідалні, стріваються у тирі.

У першому випадку ми маємо „композиційний готель“, у другому—„композиційний вагон,

20

їдальню, тир“, себто місце вибрано з тим розрахунком, щоб вмотивувати, потрібну за ходом дії, зустріч героїв.

Ми зупинилися на головних мотивах наскрізного, фінального й епізодичного (внутрішнього) значіння.

Не менше значіння мають упровідні або починальні мотиви. У фільмі „Славетні мандрівники“ Паті Паташон їдуть шукати вази з папером, що в ньому написано, де саме сковано скарби. Вазу продано антверпенському крамареві, а той продав її до Італії. Отак умотивуються переїзди, пригоди і несподівані ситуації, що їх переживають персонажі комедії. Низка подій в картині „Індійська гробниця“ починається з упровідного починального епізоду: одна із дійових осіб, європеєць-архітект їде до Індії на запрошення раджі.

Тут маємо так звані „мотиви доручень“.

Чи то за впровідні, чи за внутрішні мотиви бувають поширені мотиви „судової помилки“ й „фатальної помилки“.

В американській мелодрамі „Коли розтане сніг“ мотив „фіктивного злочинця“, або „без вини засудженого“ (батька Тес) розгорнуто до розмірів побічного наскрізного мотиву.

Аналогічну („побічно наскрізну“) функцію в тій же картині виконує мотив „допомічної тварини“, що досить часто запроваджується в кіно-драматургії через той „фотогенічний“ ефект, який справляють на екрані звірі-актори. Композиція фільму або епізода, що в його основу покладено цей мотив, надзвичайно проста: персонаж-людина потрапляє в біду, персонаж-тварина рятує свого партнера. На Тес (Мері Пікфорд) нападає „лиходій“, а собака рятує свою господиню. В дитячому фільмі „Ванька і Месник“ наскрізну ролю „допомічної тварини“ виконує собака Тассо.

21

Цим ми кінчаемо огляд головних мотивів, тобто найчастіше вживаних способів композиції фабульного матеріалу. Огляд далеко не повний. Та сказаного, на нашу думку, досить, щоб читач-сценарист міг уявити собі ті головні підйоми та пружини, які складають механізм причиново-часової події, що розгортаються в часі й обумовлюють одна-одну, таксамо, як причина обумовлює наслідки конструкції сценарія. Вони надають цьому механізмові кінетики закономірного руху.

#### IV. МАТЕРІЯЛ СЦЕНАРІЯ: ПЕРСОНАЖІ, ІНТРИГА, ДРАМАТИУРГІЯ РОЛІ

Щоб зруйнувати умовні рамки старих сценічних амплуа, театральні потрібно було не одне десятиліття. Не зважаючи на всю свою молодість, кінематограф не тільки встиг виробити досить чіткі схеми взаєморозташування персонажів у картині, а намітив навіть тенденцію відійти від цих схем, що набули характеру тісного й мертвого штампу.

У кожній старій картині (школи Грифітса) ви конче знайдете „героя“ симпатичного, велиcodушного, відданого обов’язку — та його супротивника „лиходія“. Останнього подано, як зразок повного фізичного й морального каліцтва, або, хоч зовні й гарний, він справляє огидне враження (фат). Такий, наприклад, постійний партнер Фербенкса, що грає капітана в „Знак Зоро“.

Героя часто-густо оточують спільніки — персонажі другорядного значення, що утворюють тло для його вчинків.

Отаке „тло“, тільки, безперечно, чорне, есть і в негативного персонажу. Спільник і співучасник „героя“ чи „лиходія“ — це те, що в театрі зветься „наперсник“.

Жіночі „маски“ американського кіна класифікують приблизно так: „Вамп“ — „жінка-лиходійка“ (Барбара ля-Мар, Поля Негрі), що призводить мало не до загибелі закоханого в неї героя; „сандрільйона“ (Мері Пікфорд) — бідна симпатична дівчина, що за допомогою „сильного чоловіка“ здобуває в житті щастя: „leading woman“ — по суті, просто головна роль дівчини-нареченої, що демонструє перед глядачем всі свої принадні прикмети в той час, як чоловіки змагаються за її кохання.

Тепер кілька слів про другорядних персонажів.

Їх не завжди можна зачислити до групи „героїв“ або „лиходіїв“. Часто це, так би мовити „недійові й дійові особи“ — батьки героїв, челядь.

Єсть спеціальний контингент другорядних пасивних персонажів, що їх автор використовує, щоб додати до картини елементів гумору, або щоб зробити характернішою щодо побуту.

У житті дуже рідко зустріти як ідеальних „героїв“, так і „стовідсоткових“ лиходіїв. їх батьківщина — мистецтво, що ще не навчилося користатись з нюансів, а знає тільки два контрастні елементи — чорне й біле, порок і чеснота. Таким мистецтвом була, а до певної міри й нині є, кіно-драматургія, бож вона додержує традицій мелодрами й авантурного роману.

На сьогодні спостерігаємо швидкий процес руйніці традиційних кіно-масок.

Намість „масок“ пороку й чесноти приходять живі людські образи, соціально-психологічні типи, що їх ніяк не втиснути в штампи „героя“ або „лиходія“.

В американському кіні ми спостерігаємо цікаві випадки, коли вижитий вже жанр повторюється в пляні пародії та гротеску. Так, в „Боягузі“ Дж. Крюзе прекрасний актор Ернст Торенс дає, власне кажучи, умовно-гротесковий образ „лиходія“, що його ми сприймаємо, як пародію на тлі певної кінематографічної

традицій. Такі „лиходії“ трапляються в комедіях Чапліна, Бестера Кітона та Гарольда Лойда. Вони нас не лякають; ми весело сміємося з того, що за дитинства кіна, нас морозом усипало б.

Простежімо, як складається живий психологічний образ в німецькому фільмі „Вар'єте“.

У першому епізоді акробат Босс кидає родину ради жінки типу „вамп“. Він поводиться так, як не повівся б ідеальний герой американського фільму (з поправкою хіба, що американські сценаристи уникають одружених героїв і героїнь). Далі він сам потрапляє в становище обдуреного чоловіка. Проте глядачівські симпатії залишаються на боці Босса і в першому, і в другому разі, й навіть тоді, коли він проливає кров суперника. Босс не герой і не „лиходій“, Босс просто людина.

Проблема „просто людини“ мусить стати в центрі уваги радянських сценаристів.

Ми й досі любимо вдаватися до чорно-білих (вірніше біло-червоних) тонів мелодрами, а після одної-двох картин утворюємо універсальні штампи наших героїв.

По селянських фільмах—завжди куркулівна співчуває комсомольцям, а симпатяга—„герой“—обов'язково з демобілізованих червоноармійців.

У фільмах часів громадянської війни—усміхнений партієць-комісар та п'яндиголови й нелюди в золотих погонах.

Між іншим щодо розподілу фарб позитивного й негативного на палітрі кіно-драматургічної композиції, виявилося, що наші сюжети, побудовані на боротьбі „героїв“ з „лиходіями“, більш американські за всякий сучасний американський сюжет. Тим, хто вчиться в американців способів будувати і мелодраму, і бульварно-авантурний кіно-роман, варто добре проглянути американські ж фільми „Хмародряп“ та „Чікаго“.

У першому з них факт, вартий наслідування: діють три особи, робітник Блонді, його приятель товстий Свед, що виконує ролю начебто „наперсника“ героя й дівчина Ельзі. „Лиходій“ випав з пляну традиційної „диспозиції“ (розташування персонажів). Фабула по суті, розвивається без справжньої боротьби інтересів, і побудована на дружніх дотепах між героєм та „наперсником.“

А „Чікаго“—цілковита руйнація загальноживаних умотивовань. „Героїня—вамп“ (Роксі) не викликає ані співчуття, ані звичайного третміння перед „чарами фатальної жінки“. Коли проаналізувати моральні прикмети чоловіка Роксі, то перед нами стане людина досить хисткої вдачі (далеко не американський „ідеал“), до того ж злодій, що обкрадає свого ж адвоката-дурисвіта. Чарлі Чаплін в „Парижанці“ запроваджує незрівняний драматургічний „трюк“. Додержуючи способу формального протиставлення „героя“ й „лиходія“, він викликає в глядача симпатії до другого (джигун і світський циник Менжу) та іронічно ставиться до першого.

Читач-сценарист, що хотів би добути з цієї книжки якісь вказівки про способи характеристики персонажів і про композицію їхніх взаємин у сценарії, справедливо буде невдоволений.

Ми говоримо про „героїв“, „лиходіїв“ і „вамп“ для того, щоб тут же розбити: цю ілюзію закономірності й сталості, і підірвати авторитет стандартних схем, наводячи різні випадки руйнації стандартів та порушення правил драматургічної композиції.

Де ж ті зразки, що за ними не ризикуючи помилитися й виявити свою творчу безсилість, може розробляти свій задум початківець сценарист? Чи існують незаперечні й довговічні правила добору та закони „співжиття“ для тих персонажів, що живуть і діють у рямах кінематографічної фабули?

До всяких „правил“, „законів“ і „схем“ треба підходити діялектично. Наше завдання — показати способи роботи над кінематографічним матеріалом в їх історичному розвитку й безнастанній мінливості. Кінематографія не виявила досі може й десятої частини своїх можливостей. Років двадцять тому, єдиним передовим і поступовим кінематографічним жанром був ковбойський і дедективний фільм: нанизування моментів елементарної зовнішньої дії (погоня, бійка, рух, трюк) на стрижень, що його складала боротьба за щось виразноматеріальнє, конкретне (гроши, скарб тощо). Трохи згодом навчилися екранізувати, тобто передавати кіногрою й кіно-монтажем, складніші людські вчинки, викликані мотивами, так би мовити, внутрішніми або психологічними. Психологічний сюжет не можна було опрацювати засобами авантурно-трюкового кіна, хоча, не опанувавши цих способів, годі було утворити форми психологічної драми. Радянська кінематографія іде назустріч новим жанрам і новим канонам кіно-мистецтва.

Треба опанувати традиції минулих десятиліть, треба вивчати життя кінематографічних способів, слідкувати за їх виникненням, розвитком і занепадом, щоб мати сміливість руйнувати стандарти та робити висновки з правил. Повага до канонів і традицій не повинна переходити в безмежний й безоглядний пієтет.

Пам'ятайте, що винахід — найвища чеснота радянського кінодраматурга.

Після цього вельми потрібного зауваження перейдемо до „поточних справ“.

\* \* \*

У військовому ділі єсть термін „диспозиція“, що означає схему розташування частин двох ворожих армій та схему їхнього руху під час бою. Такий самий характер має „диспозиція“ або розташування

персонажів і в кіно-творті. Тут також спостерігаємо: безперервну боротьбу, тактичне маневрування; єсть передові частини (головні персонажі) й резерв (епізодичні особи); у кожної дійової особи або групи дійових осіб — своя „стратегія“ й „тактика“. „Оперативне звідомлення“ про хід боротьби між персонажами складає те, що зветься „інтригою“.

Фабула, реєструючи подію за подією, передає драматичний зміст картини. Інтрига — розуміння компактніше. До її складу входять лише ті моменти фабули, що мають рішуче й безпосереднє значіння в боротьбі інтересів. Фабула тієї ж самої картини може обійтися дві або три рівнобіжні інтриги. Щоб їх підготувати та між собою пов’язати, звичайно запроваджують епізоди для зв’язку, себто шматки „позаінтригового матеріалу“.

В картині „Вар’єте“ — дві окремі інтриги. Одна йде за другою. Перший епізод: Босс — добрий чоловік і щасливий батько. З’являється „жінка з корабля“, і заради неї він кидає родину та стає мандрівним акробатом. Другий епізод: Босс і його коханка приятелють з прославленим гімнастом Артинеллі. Умотивування зв’язку<sup>1)</sup> — спільна праця („тріо Артинеллі“). Артинеллі — суперник Боссів. Босс забиває суперника.

<sup>1)</sup> Умотивування зв’язку між персонажами: момент родинності (батько та син, шлюбний зв’язок в „Шлюбнім колі“ Любича, у „Виборах“ Рoomа тощо) спільність мети (напр. шукання скарбу двома ворожими групами), дружба.

На грунті близькості між персонажами звичайно й виникають якісь то суперечки, що дають підстави для якоїсь інтриги. Не треба тільки ототожнювати вмотивування зв’язку що є вихідною точкою диспозиції персонажів з мотивами близькості, що виникають у процесі самого розвитку інтриги. Так любовний порив буває звичайно не причиною, а суттю дії картини. В „Хмародряпі“ умотивування зв’язку — дружба Блонді й Сведа. Інтригу складають всілякі оказії в романі між Блонді й Елізою.

Між першим і другим епізодом—щоб зв'язати дві інтригові ланки,—подається чимало позаінтригового матеріалу: опис умов і оточення, що в них могла з'явитися нова особа.

Розглянемо, що таке є кожен з цих епізодів. Спочатку ми бачимо один „трикутник“ взаємин: Босс-Жінка—Марія. Другий персонаж зникає з поля зору глядача, й диспозиція дійових осіб у дальшій частині картини намічається як новий трикутник: Мар'я-Босс-Артинеллі.

За схемою трикутника розташовано дійових осіб майже всіх картин з психологічною, зокрема любовною інтригою. В „Мулен Руж“—мати, дочка й наречений дочки. В „Шлюблному колі“—чоловік (A), жінка (B) й фіктивний коханець (C); при чому до цього головного трикутника вписано трикутника побічної інтриги: третій персонаж (C), його дружина (D—товаришка В) й компаньйон (С—закоханий в D).

У радянських психологічних фільмах накреслився парадоксальний випадок трикутника з двома головними дійовими особами. Третю „вершину“ трикутника становить ціла група другорядних персонажів. Ці останні виступають, як певна соціально-історична сила, як збірне начало, колектив. В „Інженері Єлагіні“ син, чужоземний шпигун, здібається з батьком, чесним спецом. Третію „особою“, що активно бере участь у розвитку драматичної інтриги, є завод, робітнича маса, що її становить група робітників та інженерова (дочка). В „Двох днях“—батько-ключник, син-червоноармієць і білогвардійці, захисники панських інтересів.

Коли для психологічної інтриги характерна схема розташування персонажів по трикутнику, то в авантурних сюжетах перевагу бере принцип рівнобіжної дії двох груп з гостро-вороожими інтересами. Одній групі глядач співчуває, другу засуджує.

На такій засаді побудовано більшість ранніх радянських фільмів, де, за пляном пригодницького сюжету, виводиться боротьба червоних з білими: „Червоні д'яволята“, „Укразія“ тощо.

Майже скрізь зустрічаємо випадки складного комбінування „трикутника“ з „рівнобіжними рядами“. За зразок такої комбінації може привести фільм „Нащадки піратів“. Тут три групи сперечаються, щоб оволодіти пляном тайника. Три рівнобіжні ряди: 1) мешканці замку (Амбруаз та його кузіна Бетсі)—герої картини; 2) авантурник-єспанець („лиходій“) і леді Агата („вамп“), і 3) пристаркувате подружжя, що потрапляє до замку, прикинувшись хіромантами (характерні персонажі).

З цією типово авантурною інтригою переплітаються дві побічні інтриги, побудовані за схемою трикутника, а одною спільною вершиною,—постаттю головного героя: 1) Бетсі—добродійна білява дівчина, улюблена американського типу Child<sup>1</sup>), кохає Амбруаза, що захоплений леді Агатою; 2) Між Амбруазом і леді Агатою стає третя особа—фіктивний переслідувач. Розв'язка інтриги: Амбруаз упізнає в леді Агаті спільницю її фіктивного переслідувача-авантурника. Другий трикутник зруйновано. Фільм кінчається справжньою боротьбою мешканців замку з бандою авантурників. Наприкінці з'ясовуються й взаємні почуття Амбруаза та Бетсі.

Проте, це ще не все.

<sup>1</sup>) Child—„дитина“, тип протилежний „вамп“, близький до сандрильйоні. Різницю між масками „сандрильйоні“ й „child“ легко провести, коли порівняти два поширені жіночі образи американського кіна—Мері Пікфорд і Ліліан Гіш. Перша („сандрильйона“)—дитина, що обієє нормально розвитися в здорову й сильну людину. Друга child—тендітна жінка з рисами безпорадності, простодушності, надломленої покори, що нагадує дитину, якій передчасно, не по літам довелось зазнати сурового й самостійного життя. Недаремно ж у Ліліан Гіш багато спільногого в характері „маски“ і, навіть, у зовнішності з справжнім актором дитиною Джекі Куганом—цим нещасливим хлопчиком, що наче зійшов з сторінок сентиментально звончих романів Діккенса

Сценаристові треба було ще показати, як замкнений в собі, незgrabний відлюдок Амбруаз набирається духу й стає відважний „нащадок піратів“. Для цього до картини запроваджено цілком самостійну інтригу. Амбруаз спить. Дія відбувається на палубі піратського бригу. У сні беруть участь особи, перенесені з реального життя, а сам Амбруаз відограє ролю хороброго корсара.

\* \* \*

Одною з ділянок драматургічної будови фільму, поруч з ділянками її фабульною та інтригової композиції, є драматургія ролі.

Головний герой зберігає той самий внутрішній образ з початку й до кінця фільму. Це один випадок.

Другий випадок полягає в тім, що під впливом тих чи інших подій особа героя повільно змінюється. Так перероджується візник Гордій в українському фільмі „Нічний візник“ і графський маршалок в „Двох днях“.

Треба відрізняти переродження психоідеології від, так званої, „зрадливості долі“, що ламає лінію поведінки героя.

Вже не раз згадувано про неодмінне обернення героя американського фільму з боягуза на хороброго, з невдахи на щасливця. Це стало за традиційний засіб драматургічної композиції, і шукати тут якихось глибоко-психологічних умотивовань не доводиться. В цирку виходить на арену рудий в чудному міхуватому одязі, в ночных пантфлях, з парасолькою в руках. Спочатку він незgrabно й невдало пробує наслідувати гімнаста на трапеції. Публіка регочеться, але вона добре розуміє, що „рудий“ — „король льоту“, й не дивується, коли, кінець-кінцем, кинувши удавану вайлуватість він проробляє карколомні акробатичні трюки під банею цирку. Акробат-експертник — це певно „вічна“

маска циркового мистецтва. Близька до неї є кінематографічна маска простака, що обертається на героя, хороброго боягуза й „щасливого невдахи“.

Дуже вдало застосовано цього засобу на радянському матеріалі в комедії Голуба й Садковича „Щасливі обручі“.

Глибокий процес психоідеологічного переродження головного персонажу проходить через фільм Пудовкіна „Кінець Санкт-Петербургу“ й „Нащадок Чінгіс-Хана“, особливо через перший. Тут герой поволі, на очах у глядача, міняє соціально-психологічний образ селянського парубка на образ революціонера, свідомого пролетаря.

Драматургічна конструкція цього фільму має в центрі одного стрижневого персонажа. Це в повному розумінні фільм одного актора, що цілком відмінний від картини, де хід дії спирається на акторський ансамбль.

Типові фільми акторського ансаблю ставлять режисери, що працюють у весь час з одними й тими ж акторами. Такі картини ФЕКС'їв (колектив режисерів Козинцева й Травберга) — „Шинель“, „СВД“ тощо, і раніші роботи експериментальної майстерні Кулешова „По закону“ та „Ваша знайома“.

Отакі два типи (фільм одного актора й фільм акторського ансаблю) однаково законні в кіно-драматургії. Якщо конструкцію сценарія розраховано на одну провідну роль, сценаристові треба мати на увазі якогось певного актора і, розробляючи ролі, вважати на його біо-соціальні властивості та хист, що їх заздалегідь треба вивчити і взяти на увагу. В Америці найвидатніші актори мають, так би мовити, „штатних сценаристів“, що пишуть сценарії виключно для даної „кіно-зірки“. У нас можна розробляти сценарії для Бучми, Шагайди й Надемського (ВУФКУ), Нікітіна (Совкіно), Барановської й Інкіжінова (Межрабромфільм).

## V. МАТЕРІЯЛ СЦЕНАРІЯ, ЕКСПОЗИЦІЯ ТА КІНЦІВКА

Те, що в фільмі йде перед ходом подій, які складають його сюжет, зветься експозицією.

У картині Пудовкіна „Нащадок Чінгіс-Хана“ власне дія, тобто драматургічний розвиток сюжету, починається з того моменту, коли будійський манах під час бійки в юрті, губить ладанку з папером, що свідчить про царське походження його власника. Все, що точиться перед цією першою ситуацією драматичної інтриги — лірика степових пейзажів, етнографічно-побутовий вигляд монгольської юрти, молитовний обряд, що його діє лама над хворим господарем,— це наче вступ до дії.

Автор картини хотів наблизити до глядача те оточення, що в ньому протікатимуть дальші події. Коли фільм збудовано на матеріалі чужого й малознайомого побуту (напр. фільм художньо-етнографічного характеру, історичний, фантастичний тощо), то такий увід глядача в специфічні умови змальованого оточення вимагає більш уваги з боку сценариста та режисера й досить значного місця в картині.

В інших випадках треба уникати нагромадження в картині кадрів, так званої „мертвої природи“. Багато наших режисерів, що незнайомі з селянською натурою й селянським побутом, люблять оздоблювати селянські фільми численними образками своєрідно-екзотичного пейзажного характеру. Тепер ми заздалегідь знаємо, що коли картина селянська—значить всю першу частину її заповнено пейзажами „ефектно“ зафільмованих хмар, колосистих полів і мелянхолійних пасовищ. Першого разу це може подобатись, навіть зворушити міського глядача, потім набридає, а далі нагонить нестерпучий сум.

Зразки вдалої, хоті трохи розтягнутої експозиції виробничо-заводського матеріалу можна надібати в картині „Вибої“ А. Рooma (виробництво шкіла) й „Щасливі обручі“ Голуба та Садкевича (хлібний завод).

У літературних творах експозиція звичайно має зачінайомити читача з тим, як жили персонажі за минулі часів перед подіями, що описані в романі; форма „загальнюваної експозиції“ для літератури звичайна. К. Федін в романі „Брати“ на перших же сторінках зводить докупи разом майже всіх головних геройів, (вечірка в професора Кареєва), а потім, коли всі складні вузли взаємин уже зав'язано, він, обірвавши виклад, розповідає, як ці вузли зав'язувались, як зростала постать (музиканта Микити, звідки взявся зв'язок братів Кареєвих з матросом Родивоном тощо). Цей відступ забирає не менш половини роману, аж поки автор знову не підхоплює нитки, обірваної після першого розділу.

Загальмована експозиція в кіно-сценарії—факт досить незвичайний самостійно, як незвичайні й відхилення від головної сюжетної магістралі. Коли б кому спало на думку екранизувати Гончаровського „Обломова“, то славетний „Сон Обломова“ довелося б або геть викинути, або поставити за дужками головного сценарія, можливо, що довелося б відокремити його в цілком самостійну „першу серію“ двох серійної картини.

Кінематографічна експозиція насамперед вимагає, щоб було якнайменше відомостей про те, що діялося в „минулому“.

Автор кіно-сценаря на початку картини „рекомендує“ глядачеві своїх геройів або героя, якщо цей герой— одна дійова особа (як у „Нащадку Чінгіс-Хана“).

Іноді за експозицію слугує якийсь драматично-напружений епізод, що стоять трохи останньо від сюжетного масиву картини й має на меті зацікавити авдиторію долею головного героя. Так починається німецький фільм „Вінен“. У розкішному готелі—тривога. Блимують дзвонники. Сновигає ліфт. В одній з кімнат умирає багатий чужинець. З перших же кадрів—максимум драматичного напруження. До хворого приводять арештантів, засудженого на довічне ув'язнення, бо його

обвинувачують у тому злочині, що в ньому винен хворий. Природно, що на початку фільму ми маємо за героя чужинця, який вмирає. Проте реабілітований в'язень (Бернгардт Гетцке) починає нове життя, не зв'язане з клубком щойно показаних подій. Його життя після ув'язнення й становить головний матеріал картини, а перший епізод,—це тільки початок, чи експозиція до нього.

Буває, що брак експозиції або скорочення її до найменших розмірів ніч тільки не псує, а навіть сприяє виразності кіно-видовища. У картині „Мій син“ дія починається прямо й безпосередньо: відразу зазначається головний мотив дальшої колізії. Жінка, виходячи з лікарні, заявляє чоловікові: „Син не твій“.

Звичайно, не можна радити всім сценаристам, щоб всі сценарії вони починали з розгортання сюжетної динаміки одним коротким поривом, не змалювавши перед цим обставин, серед яких живе герой, не ознайомивши з персонажами, їх взаєминами, а також не натякнувши на ідейний та соціальний зміст фільму. В експозиції „Нашадка Чінгіс-Хана“ лисяча шкурка—мотив, що пояснює все соціально-економічне тло наступних подій картини. В інших випадках можна обйтися й без довгого „приступу“. Від цього картина лише виграє щодо цілості й динаміки своєї будови.

Можна зробити такі висновки:

Картини камерного жанру (типу „Двох день“ та „Нічного візника“) не потребують широкого „приступу“, бо охоплюють невеликий час і суворо обмежують коло подій і психолого-гічних мотивів.

У монументальних сюжетах надмірну кількість матеріалу автор часто-густо мусить добре з'ясувати: звідси поширення експозиції, зокрема неминучість на початку картини великих написів експозитивного типу.

Кінцівка, подібно до експозиції,—це невелика частина картини, що наче випадає з її динамічного пляну.

Часто кінцівку ототожнюють з розв'язкою. Обидві—це елементи фіналу. Розв'язка, як відомо, це остання ланка в ланцюгу подій, що складають інтригу картини. Буває після того, як дію закінчено й розв'язка настала, автор доповнює фільм одним або кількома кінцевими кадрами. Вони нічого не додають до фабули, або динамічної конструкції картини, проте часто штовхають глядача на правильне розуміння фабули, примушують публіку так або інакше ставитися до подій і людей на екрані.

Так у музиці потік звуків обривається не відразу. Фінальну коду кінчає протяжне фермато, що, не порушуючи кінця, тримає нас ще під владою затихої мелодії.

Загально відомий приклад літературної кінцівки: „Нудно ж на цьому світі, панове“ містить у собі квінтесенцію тієї безпросвітної, провінціяльної нудьги, що нею просякнуто ввесь матеріал цього твору. Ви, разом з Гоголем, добре сміялися, читавши „Про те як, посварилися Іван Іванович з Іваном Нікіфоровичем“. А ця остання фраза примушує несподівано відчути гірку, невеселу основу Гоголевого гумору.

За допомогою кінцівки можна надати комедійному сюжетові лірічно-елегійного забарвлення, веселий жарт можна обернути на нещадну сатиру, (що треба добре пам'ятати авторам радянських кіно-фейлетонів і комедій соціально-сатиричного типу), або нарешті, примусити глядача посміхнутися над важкою драмою.

У картині „Наша гостинність“ розв'язку складають такі події: герой (Бестер Кітон) рятує з водоспаду дівчину, пастор потайці їх одружує. Батькові й братам залишається тільки зректися забобонів кревного ворогування й кинути полювати на героя. Здається, що до фабульного кістяка фільму додати більше нема чого. Проте режисер наприкінці покаже ще, як мисливці кладуть на стіл пістолі. Причім нас дуже дивує, що

найбільше зброї в Кітона, який на протязі всієї картини її й не торкався. Тут дотепна кінцівка з одного боку показує головну властивість Кітонової маски—мелянхолійну стриманість та не зухвалий характер поведінки, а, з другого боку, підкреслює моральний зміст картини, який висміює й засуджує криваву помstu.

Буває, що кінцівка підкреслює певний ліричний або іронічний ляйтмотив картини. В „Хмародряпі“ Сесіля де Міля шматки драматичної інтриги перебиваються гумористичним рефреном: „Гладкий Свед губить золотий зуб“. Цей же момент подано й „під завісу“, вже після того, як глядача втомлено фінальним перенапруженням дії.

Подібний до цього випадок збігу кінцівки та експозиції. В „Нащадках піратів“, де парадовано шалено швидку динаміку авантурних кіно-картин, спочатку й наприкінці з'являється педантично-спокійна постать маршалка з стереотипною фразою: „Десята година. Накажете замкнути двері?“. Кінцівка й експозиція наче замикають дію фільма в коло.

Наявність кінцівки, показаної окремо від фіналу драматичної інтриги, не завжди потрібна. У деяких випадках кінцівка, збігається з розв'язкою. Такий наприклад класичний „happy end“ американських фільмів, де традиційний „поцілунок у діяфрагму“ кінчає драматичну інтригу, а, з другого боку, підкреслює головну мораль, ідейне спрямовання видовища, тобто виконує типову функцію кінцівки.

## VI. МАТЕРІЯЛ СЦЕНАРІЯ: РЕЧІ

Досі, говорячи про матеріал сценарія, ми мали на увазі пружини драматичної дії: закономірність подій в картині, їхні взаємини та вчинки дійових осіб, що із взаємин випливають.

Власне кажучи, колись цими елементами й вичерпувалася вся конструкція кіно-твору.

Щоб заповнити картину, сценарист вигадував силу найрізноманітніших ситуацій і трюків. Обстанова дії речі, з яких користувався по ходу дії актор, мали другорядне допомічне значення. Вони об'єднували екранну ілюзію з реальною дійсністю. Натуральна кімната, цілком природній краєвид, живі коні, сукня звичайного крою, обличчя без гриму—все це було потрібне для того, щоб фільм виглядав, як фотографічна репродукція життя.

Нікому й на думку не спало, що фактура фільму (її речовий обстановочний бік) може й повинна „грати“ разом з акторами, брати безпосередню участь у розвитку фабули і в організації певних вражень у глядача.

Порівнюючи з колишніми (випуску 1908—15 рр.), в сучасних картинах значно зменшилась кількість подій, рухів, елементарної динаміки. За рахунок кількості поширилася аналіза драматичних фактів. Складніші з кіно-фактів природньо потребують і детальнішого та глибшого трактування. Розвивати фабулу й гратеги акторові допомагає тут, так звана фактура фільму—в і бір речового оточення та обстанови, так зване „обgravання речі“, драматичне використання пейзажу.

„Робота сценариста“,— пише Кулешов в своїй книзі „Мистецтво кіна“, має зійти на конкретизацію фабули через взаємні стосунки дійових осіб і речей. Від настрою дійової особи змінюється й спосіб його стосунків з оточенням і людьми, змінюється його поводження.

Ще одна вимітка—з книги німецького режисера й сценариста Дюпона. „Мертві природи в фільмі сильно впливає на глядача. Проте обрушенні сніговини, вибух Везувія, море й Ніагара впливають лише тоді, коли вони зв'язані з особами, за яких ми боїмося“.

Які ж функції речей, обстанови, „мертвої природи“ в сценарно-драматургічному механізмі фільму?

### 1) ХАРАКТЕРИСТИКА ДІЙОВОЇ ОСОБИ АБО ВЗАЄМИН МІЖ ДІЙОВИМИ ОСОБАМИ

В одній картині актор, граючи багатого купця швидко крутить на пальці льорнета. Зараз же після цього дають напливом кадр, де повторюють той же рух, тільки з перукарськими ножицями. „Гра з річчю“ в данім разі має на меті показати, що дійова особа була колись за перукаря. В „Парижанці“ Чапліна ввесь побут жінки—„підпанка“ схарактеризовано тонким і продуманим показуванням побутових речей, речових деталів. Глядач робить висновки про характер взаємин Мері й П'єра на підставі того, що П'єр дістает чистий комірчик із ящика з Меріними речами й з того, як він звично це робить.

У другій сцені поводження з річчю виявляє душевний стан персонажу. Мері, посварившись з П'єром, викидає за вікно низку перлів, а через хвилину женеться за волоцюгою, що їх забрав. Низка перлів—інструмент, що ним режисер з найбільшою виразністю передає мотив істеричної вередливості нерозважаної жінки.

### 2) ВПРОВАДЖЕННЯ ГЛЯДАЧА В ОБСТАНОВУ ДІЇ, АНАЛІТИЧНИЙ ПОКАЗ ПОБУТОВОГО ОТОЧЕННЯ

Щоб відтворити атмосферу супокійного обивательського животіння,—автор сценарія перераховує відповідні деталі домашнього оточення, що режисер має виділити так званим „великим пляном“ на екрані: пихкання примусу, білизну на мотузці, килим, що з його вибивають порох, кішку, що вмивається. У фільмах Пудовкіна пам'ятники, царські герби, нерухомі постаті поліцай (що складають начебто „мертвий інвентар“ картини (дозволяють відчути імператорську добу, важкий самодержавно-поліцейський гніт, навислий над країною).

### 3) РІЧ—ЕЛЕМЕНТ СЮЖЕТНО-ДРАМАТИРГІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

„Коли в першому акті на стіні висить рушниця, треба, щоб в останньому з неї стрельнули“. Славнозвісне чехівське правило в кіно-сценаріях має ще більший ужиток, ніж у театральних п'єсах. Щоб конкретизувати жести й учинки акторів, треба щоб у грі брали участь і речі, щоб актор „працював з речами“. У фільмі „Чікало“ актор губить годинника в кімнаті пограбованого ним адвоката. Другого дня адвокат, перевіряючи свої підозри, питає в грабіжника, котра година. Годинника нема. Під час трусу годинник покоївки, достотня копія загубленого, допомагає героєві реабілітуватися перед шпиками. В „Нащадку Чінгіс-Хана“ безпосередньо впливає на хід дії ладанка будійського манаха й лисяча шкурка. В „Нащадках піратів“ певні учасники драматургічної інтриги, „речі, що грають“—будило й телефон. Стрілку будила перекручено на певний час ночі. Змовники перерізують телефонний провід, щоб перешкодити мешканцям замку повідомити про напад. Уночі нараз деренчить дзвоник. Господар замку бере телефонну рурку й говорить з поліцією. Бандити приголомшені. Проте все дуже просто: господар містифікує бандитів „фіктивною розмовою“ з поліцією, скористувавшись з того, що бандити, вчувиши дзвоник будила подумали, що то дзвонить телефон. Отаких прикладів можна навести силу.

Зокрема важливу роль відограють „дійові речі“ в комедійних фільмах. Бестер Кітон у „Генералі“ вояовниче махає шаблею, а лезо її щохвилини відривається від держака. Поламана шабля—стриженъ для нанизування комічних положень. В запалі боротьби героєві ввесь час доводиться шукати десь загублене лезо. Увесь цей епізод побудовано на правилах повільногого нарощання дії, має свою зав'язку (Кітон підбирає

шаблю на вулиці) й надзвичайно дотепну розв'язку (нешаслива шаблюка, відскочивши, випадково забиває ворожого розвідника, що стріляє на гарматчиків).

#### 4. ЯКЩО РЕЧІ ВИКОРИСТОВУЄТЬСЯ ПОЗА ЇХ ПРИЗНАЧЕННЯМ АБО НЕВІДПОВІДНО ДО ОТОЧЕННЯ, ТО ЦЕ ПРИМУШУЄ НАС ЗВИЧАЙНІ Й НЕПОМІТНІ ФАКТИ ПРИЙМАТИ ЯК НЕЗВИЧАЙНІ Й ЗОВСІМ НОВІ

Зустріч нового завідувача тюрми в фільмі „Каторга“ залишає незабутнє враження, через одну маленьку деталь: під час урочистого чекання, серед напруженої юрби тюремних службовців, коритаром любенько собі, повагом проїздить хлопчик на триколесному волосипеді. Несподіване вживання добре відомих глядачеві речей—звичайний спосіб побудови комічних ефектів у кіні. Приклад з фільму „Три доби“. Дама в ресторані пудриться, підмальовує вій, фарбує губи. Бестер Кітон, сидячи за сусіднім столом, спокійнісінько розкладає перед себе приладдя для гоління й починає намилювати щоки. Зовсім не смішно, коли людина голиться в перукарні або вдома. Той же процес, перенесений в інше оточення, дивує нас, як щось незвичайне, що порушує нормальній хід подій. Так утворюється, так званий, атракціон.

У попередніх параграфах зазначено випадки, коли „гра з річчю“ має тематичне значення (приклад з ладанкою в „Нащадку Чингіс-Хана“). Була б фабула картини інша, і розгортання теми пішло б іншим шляхом, коли б будійський манах під час бійки не впustив ладанки й англійці не знайшли в ній справжнього документа. Крім тематичної функції, речі можуть виконувати її семантичну. Кожний окремий кінематографічний образ подібний до слова, або фрази літературного твору. Він має певне логічне значення. Фільм

щось говорить. Глядач перекладає німу мову зорових рефлексів на мову абстрактного мислення—на мову розуміння і логічних асоціацій. Під кіно-семантикою ми розуміємо логічне значення кадру. Ці розуміння можуть бути прямі: людина піднімається сходами, рука натискує на кнопку дзвоника. А буває ще й так, що якийся рух, або річ, взагалі пластичний матеріал кадру, вживають не прямо, а переносно. На екрані хитається кімната. Ми розшифровуємо цього кадра так: героїв закрутилася голова. Перед нами найпростіший випадок заміни одного явища іншим, передачі зорового розуміння зоровим образом—кіно-метафора.

Про асоціативне й метафоричне (широко розуміючи) використання речей і мертвої природи говоритимемо в дальших параграфах.

#### 5) МЕТАФОРИ, ПОРІВНЯННЯ Й АЛЕГОРІЇ

У фільмі „Її шлях“ момент поширення пліток обrazno переломлюється в кадрі, де біля колодязя круитьться ланцюг. У цілому картину побудовано на селянському матеріалі. Матеріал для метафори взято теж із побутового життя села. В „Жовтні“ двома низками кадрів протиставлено погруддя Наполеона й Керенського, що руки в нього „по-наполеонівському“ складено на грудях. Там же сходи, що ними йде Керенський, ми приймаємо не прямо, буквально, як сходи в Зимовому палаці, а переносно: сходи „слави“, сходи авантурристичної кар'єри. Метафоричного характеру в фіналі фільму „Паризький швець“ набувають окуляри секретаря осередку. Жест протиріання окулярів вжито, як образ, так званої „внутрішньої короткозорості“. Людині, що не хоче визнавати явні факти, кажуть: „Ta ти осліп, чи що?“ „Осліп“ не в прямому значенні фізичної сліпоти, а переносно, метафорично, з відтінком гіперболи, тобто перебільшення. Приклад кіно-

гіпеболи—кадр із „Джіммі Гігінза“. Підбита цвяхами підошва першого німецького салдата, що його зустрічає Джіммі, виростає до непропорційних, великих розмірів.

Треба підходити до фактів так званої „реалізації метафори“ дуже обережно. У мові, у поезії дорівнюють очі до зірок, зуби до перлів.

Коли ж зафільмувати такі образи, то вони дадуть абсурдні, анекдотичні наслідки. У своїй „Теорії літератури“ Б. Томашевський наводить такий випадок реалізації літературної метафори, розрахованої на комізм у одній кіно-картині. „Після метафоричного вихвалювання краси геройні, демонструють на еcranі реалізований портрет геройні, з довгою лебединою шиєю, з лелітками замість очей і брошкою з перлами замість рота“.

#### 6) ПЕРЕНЕСЕННЯ ЯВИЩА ІЗ ПЛЯНУ СЛУХОВИХ ДО ПЛЯНУ ЗОРОВИХ АСОЦІЯЦІЙ, АБО ЗАМІНА ПСИХІЧНОГО ПРОЦЕСУ (ЛЮДИНА БАЧИТЬ, ДУМАЄ) ПОЧУТТЬОВИМ ОБРАЗОМ МИШЛЕННЯ

Робота з речами, що звучать—як от гра на трубі, роялі, дзвін тощо, викликає в глядача не тільки чисте зорове враження, а й додаткову слухову асоціацію. Часто одною, окремо показаною, речовою деталлю обстанови автор викликає цілу низку асоціацій, що пов’язує речі з думками й душевним станом героя. Дюпон у „Вар’єте“ монтажно порівнює домашні пантофлі Боссової дружини з чепурними ніжками Марії в танці. Ця деталь освітлює ту внутрішню боротьбу, що переживає в цей час Босс, відчувши потяг до танцюристки.

Аналогічну функцію виконує показування речей за принципом „частини замість цілого“, речової деталі замість певної події. Дві шапки, лежачі поруч долі в фільмі „Її шлях“, промовляють, що їх власників забито. В „Парижанці“ наглу смерть героєвого батька

сигналізує кинута лялька, що з неї на килимі ще снується дим. До речі скажемо, що натурализм смерти або фізичної немочі на еcranі завжди неприємно вражає. Тому, щоб відтворити потрібний настрій краще використати, аніж смакувати натуралистичні подробиці, „імпресіоністичні“ деталі (креп на дверях у „Чікаго“, або жалоба на рукаві героя „Парижанки“).

Герой вийшов, а двері певний час ритмічно хитаються. Сцени душевних зворушень перебивають кадри неба, по якому, скупчуючись, пливуть хмари. Моменти важкого горя героя поєднано з атмосферою осінньої негоди: сіє дощик, тъмяно блимають лихтарі, мокрими пішоходами під парасольками поспішають змерзлі постаті прохожих. Все це приклади емоційно-ритмічного обgravання обстанови й мертвової природи.

Речі фону наче акомпанують дії картини, акцентуючи її емоційний бік (радість, горе, сум тощо).

#### VII. ФАКТУРА СЦЕНАРІЯ. РОЗГОРТАННЯ СЮЖЕТУ. НОВІ ЖАНРИ

Глядач навчився цінувати в кіно-фільмі не тільки вибагливість фабули, не тільки оту вславлену кінематографічну швидкість подій, учинків, розв’язання складних ситуацій. Сучасний глядач почав більше цікавитися й пластичним матеріалом картини, її фактурою.

„Характеру життя людей для нас досить, щоб з’ясувати характер їхніх почувань та думок“. Ім’я „кіно-теоретика“, якому належать ці золоті слова Г. В. Плеханів. „Живу людину“ не можна відокремити від його громадсько-побутового оточення, що його характеризує сила речових деталей, речей ужитку. „Характер життя“ людини міняється залежно від його матеріального добробуту та культурного рівня, від того, живе він у місті чи на селі, залежить він також від його професії й трудових навичок.

„Характер думок і почувань“ кіно-персонажу відкривається глядачеві в його поводженні з речами. Гра речей і гра актора з річчю потроху витісняє з фільму матеріал елементарної дії та „душевих переживань“, що полягають у театрально-мімічній грі актора перед апаратом.

Як же треба відбирати речі, як так організувати фактуру кіно-твору, щоб вона дійсно яскраво показувала „характер життя“ людей на екрані? Аktor має діяти з тими речами, до яких звикла в повсякденному, громадському, домашньому й професійному побуті особа, яку він грає. Фактуру фільму, її речовий інвентар треба брати з тієї ж громадсько-побутової сфери, звідки взято й герой. Таке правило архітектонічної доцільності, що за нею треба впроваджувати в картину ті чи інші речі.

Толстой, описуючи життя дворянської Росії розгортає в своїх творах („Анна Кареніна“, „Ранок поміщика“) специфічно аграрну й маєткову фактуру—сцени сільсько-господарської праці, полювання тощо. У „Війні та Мирі“ і „Севастополі“ широко використано військово-батальний інвентар.

Сучасні романісти Е. Сінклер і П'єр Амп більшість творів своїх будуєть на фактурі виробничих процесів, тої чи іншої галузі капіталістичної індустрії. Так написано славетні „Нетрі“ (бойні й консервні заводи в Чікаго) й „Король Вугіль“, „Шампанське“ й „Рейки“. Кожного з цих романів побудовано за принципом цілості фактури. Психологічні й соціальні процеси набувають опукlosti, коли їх подано в зв'язку з конкретним матеріальним оточенням і закономірно-чіткою практикою виробничих механізмів.

У кінематографічних творах, де за матеріал править не опис речей і рухів, а самі рухи й самі речі, фактурний бік задуму набуває ще більшого значіння, ніж у літературній архітектоніці.

У сучасних радянських і закордонних фільмах головні персонажі фігурують дуже часто як представники певного фаху. В умовах стандартної будови інтриги (трикутник, фільм одного героя тощо) професія персонажу стає наче індивідуальним „обличчям“ фільму. Сюжет щоразу специфікується, поновлюючись щораз новим умотивованням, що їх диктує фактура фільму.

Фабула американського фільму „Хмародряп“, розгортається як по східцях, по етапах послідовного поширення будівельної роботи. Зав'язка—герой приводить до пам'яти героїню, яку мало не забила балка, що зірвалася з риштовання. Підштовхує інтригу мандрівка героя на канаті підйоми до даху сусіднього будинку, де він зустрічає героїню. Катастрофа—нешасливий випадок з персонажами, що працюють на кількаповерховій вишні хмародряпу. Розв'язка—нічна мандрівка по риштованню будівлі й ефектна боротьба над безоднею.

Бездоганний будовою фактури—щодо єдності та архітектонічної доцільності—це сценарій німецького фільму „Останній візник Берліну“. Головна пружина дії—керівне змагання між архаїчною професією старого візника Готліба та переможним автомобілізмом. Стайня Готліба, гараж, автомобіль, професія шофера—ось звідки взято для картини речовий інвентар. Розвиток фабули, розгортання психологічно-побутового матеріалу тісно поєднано з розгортанням фактури. Безробітний син візника робить запальнички. Батько, почувши дух ненависної йому бензини, лютує. Син, кінець-кінцем, потайці вступає на курси шоферів і розшукує роботу. Швидкі та зручні таксі ввесь час перехоплюють пасажирів, що на них розраховував Готліб. Самотня, нерухома візникова бричка на протязі всієї картини грає так само виразно, як і анахроністичний поїзд Стефенсона в „Наший гостинності“. Один тільки раз Готлібові щастить, і він має таки пасажира. На екрані показують спочатку передню частину брички.

Затримавши увагу глядача на цьому моменті, режисер уводить у кадр пасажира, що везе не що інше, як... автомобільні шини. Коли б і далі перелічувати приклади з цієї картини, то довелося б переказати в подробицях її зміст.

Тематика радянського кіна тісно пов'язана з комплексом економіки й громадсько-політичного життя Радянського Союзу. Робітнича кляса й селянство, промислове місто й нове село, з його ростом у бік машинно-тракторного господарства, машина й людина зв'язана з машиною, трудові процеси—ось, в загальних рисах, база сировини, звідки бере свій матеріал радянська кіно-драматургія.

З фактів економіки праці й виробництва складено фактуру наших картин. Радянська кіно-драматургія, дякуючи своїм соціально-класовим умовам, спираючись на життя трудящих клясів, тобто на процеси виробництва й праці, має багатші фактурні можливості, ніж буржуазно-міщанська (ідеологією й соціально-побутовим матеріалом) кінематографія Заходу.

Треба вміти драматично розгорнати цей важливий бік наших кіно-сюжетів.

Часто-густо моменти праці та виробництва відограють по радянських фільмах ролю байдужого, естетичного, індустріального „ляндшафту“. Заводську фактуру обертають на трафаретну рамку, до якої механічно упроваджають фабулу й дійових персонажів.

Приступаючи до реалізації свого задуму, драматург мусить насамперед визначити місце дії картини, специфікувати й локалізувати оточення, матеріальний осередок (хлібний завод, велике металургійне підприємство, провінціальні текстилі, радгосп, лабораторія виш'я) й згідно з їх властивостями видати „пашпорти“ героям. Зрозуміло, що така метода роботи вимагає ґрунтовного вивчення матеріального осередку. Сценарист має знати кожну підйому машини, кожну деталь

економічної структури тієї галузі виробництва, яку він показує в сценарії. Друга вимога до автора: щоб фактуру, було розгортано не механічно, а органічно пов'язано з загальним ідейно-тематичним настановленням дії й сюжетною динамікою фільму.

У радянській картині „Щасливі обручі“ своєрідний економічний конвайєр (від незіраного врожаю до машинного випікання хліба) показано у взаємодії з характеристикою героя та його поводження. Розгортання фактури мотивовано не тільки Петъчиною працею на хлібному заводі. Безгрунтовній Петъчиній романтици треба протиставити щось буденно-твerezе, земне й разом з тим так, що таїло б в собі й патос, і порив, і романтику. Хіба є щось прозаїчніше за хліб? Автори картини, з одного боку, показують буденний „епос“ хлібзаводу, перетворюючи нудний розподіл з підручника товарознавства на справжню поему хліба, а з другого боку, виводять молодого пекара, хворого на „романтичні дуроші“—мрії про „високе й неземне“. Як наслідки? Прозаїчний хліб „дискваліфікує“ високу романтику. Ті самі трудові процеси в картині подано щоразу по-новому—то повільніше, то швидше, залежно від душевного стану персонажів. Незgrabна купа тіста, замість палянинць правильної форми, показує неважність героя і в той же самий час показує безформеність Петъчиних мрій. На метафоричному використанні фактури побудовано частково й характеристику персонажів: „Петъка—круто замішений та недопечений“, „молоде тісто легко набуває потрібної форми“.

Фільм „Щасливі обручі“, поставлений молодими режисерами, має в собі багато повчального й корисного для творчої лябораторії кіно-драматурга.

Подібно до того, як фабула фільму може складатися з двох або трьох рівнобіжних ліній дії, в двох або трьох площах може розгорнатися й фактура фільму.

З дво чи триплянової будови фактури найцікавіший буде випадок, коли кожну з оцих площ зв'язано з однією групою дійових осіб, і поруч конфліктів драматичної інтриги виникає сутичка „ворожих“ фактурних плянів. У „Щасливих обручах“ змагаються поміж собою „площи“ хлібзаводу (патос буднів, праці й будівництва), балагана з „щасливими обручами“ (реалізація химер Петъчиної фантазії) і непмансько-міщенського житла (антитета двох перших плянів).

\* \* \*

Першим актом формально-художнього самовизначення радянської кіно-драматургії було запровадження єретичного, на думку буржуазної поетики, типу „Фільму без кохання“.

Другий акт—затвердження зовсім нового кінематографічного жанру: фільм без героя, без фабули, без інтриги.

Зразки цього жанру — „Панцерник Потьомкін“, „Жовтень“, Ейзенштайн.

Поруч авантурного кіно-роману, мелодрами й психологічної новелі, виникає жанр соціологічних і публіцистичних кіно-творів. Останні або геть позбавлені рудименту єдиної фабули, або ж він лише трохи накреслений. Замість інтригового розгортання подій, від зав'язки, до розв'язки через повільне напруження конфлікту між певними особами до катастрофи, за основу драматичної конструкції кладеться діялектичне показування фактів. Це значить—поєднання окремих, закінчених у собі епізодів, об'єднаних тільки загальною для всього твору темою й пов'язаних між собою стилістично й ритмічно, як пов'язуються, наприклад, частини симфонії.

У „Звенигорі“ Довженка дід з двома внуками, в „Арсеналі“ роля робітника править за нитку, що зшиває окремі частини фактичного й фактурного матеріалу.

Характерно, що аналогічний процес „розкладу сюжету“ буває і в літературі, і в театрі. Нещодавно вийшов збірник статтів під знаменою назвою „Література фактів“. Наведемо невелику, надруковану в цьому збірнику, вимітку з статті Лефівського теоретика О. Брика: „Замість п'ес, що розгортають психологочну колізію, замість сюжетно- побудованих драм, на сцені все частіше й частіше з'являються інсценовки, що носять характер огляду (ревю). Замість однієї дії, однієї інтриги, ми маємо низку окремих сценок, що часто майже не зв'язані одна з одною.“

Варіанти соціологічного й публіцистичного жанрів у кіні: 1) агіт-фейлетон, 2) соціальна сатира (фільм „Дон-Дієго й Пелагея“) — 3) політосвітфільм.

Поетика цих кінематографічних форм, що стоять на межі між „ігровою“ картиною й культурфільмом,— цілком окрема галузь кіно-драматургії.

#### VII. АРХІТЕКТОНІКА СЦЕНАРІЯ, РОЗУМІННЯ РИТМУ Й МОНТАЖУ, РОЗГОРТАННЯ ЕПІЗОДУ Й СЦЕНИ

Архітектоніка, конструкція й композиція—розуміння, що означають систему будови кінотвору в цілому.

Як ми вже знаємо, фільм—це не вільне нагромадження подій, а щось закономірно-конструктивне, побудоване за певними законами: зв'язаного розгортання дії в часі, причинової залежності між подіями, одноності теми, дій й фактури.

Ці закони звуть законами композиції твору.

Конструкція, тобто те, що ми маємо внаслідок застосування цих законів на конкретному тематичному матеріалі, має в собі елементи фабули, сюжету, стилю (що мусить бути єдиним для всього твору) й ритму.

Фабула складається з окремих епізодів.

Епізоди можуть мати більше чи менше значення в загальній конструкції сценарія й фільму. Проте всі показані на екрані події рівноцінні. Ясно, наприклад, що факт, який належить до основного контуру інтриги, вимагає більшої уваги ніж ті, що ними драматург зв'язує одну інтригу за другою, або показує перехід від одного конфлікту до другого.

Правильне, доцільне співвідношення всіх частин в середині фільму складає її архітектоніку.

Треба підкреслити одну важливу особливість кінотвору. Як всяке видовище, фільм розраховано так, щоб він демонструвався перед глядачем протягом певного короткого безперервного часу. Книжку можна читати невеликими „порціями“, на всякій сторінці перервавши читання до другого дня. Розмір роману може бути різний, в 500 і більше сторінок. Кіно-сеанс мусить укласитися в півтори максимум 2 годині. Звідци сурова обмеженість метражу кіно-картини.

Чи розгортаєте ви сюжет, що охоплює події кількох місяців, або кількох років, чи показуєте невеликий епізод—один день з життя ваших героїв—увесь матеріал сценарія треба розрахувати так, щоб укласти не менш як на 1500 і не більш, як на 2000 метрів плівки. Оця перша вимога, що її має дотримуватися архітекторика сценарія, випливає з надзвичайно сурових умов метражу.

У режисерському робітному сценарії, де кожного епізода розбито на дрібнісінські уривки дій—кадри, можна завжди більш-менш точно вирахувати, скільки метрів потрібно для якогось уривку, і, склавши всі цифри разом, визначити загальний розмір метражу. Для драматурга—це зайва робота, і зайва насамперед тому, що режисерські пляни й кадри завжди грунтовно різняться від занадто розроблених і не досить обачно продуманих кадрів і плянів сценарія авторового. Здібність „почути“

матеріял, безпомилкове почуття міри, щодо кількості матеріялу, дається драматургові після довгої практики. Деякі автори вживають цілком механічних способів: увесь сценарій розбивають на 6—8 майже однакових частин, а кожну частину—на 70—100 кадрів. Гадають, що сценарій на 500—600 кадрів—це є нормальний.

Розуміється, це не так.

Зміст одного кадру може бути такий:

Н сидить біля столу. Жінка довго на нього дивиться, потім повертається й поволі виходить. На порозі ще раз затримується. Н підводить голову. Ні, вийшла. Грюкає дверима. Н скакує. Швидше до дверей. Кличе, махає рукою. Видно, як вона вертається.

Всю цю сцену треба зафільмувати (т. зв. загальним пляном) безперервним крутінням ручки кіно-апарату. Уявіть собі, що кожний рух забирає секунду (час, потрібний для одного кроку середньої ходи). Спробуйте, розмірою ходячи по кімнаті, вирахувати, скільки ви встигнете зробити кроків, поки герой сидітиме біля столу, геройня пройде від столу до дверей тощо. Приблизно кроків 45, тобто 45 секунд, а рахуючи, що 1 метр на екрані проходить за 3 секунди, це займе 15 метрів.

Другий кадр: „рука кидає камінь“ забере не більше секунди, тобто займе  $\frac{1}{3}$  метра.

Звичайно, в фільмі не буває підряд 100 кадрів по одній третині метру й рідко коли фільм складено з кадрів по 15 метрів завдовжки. Проте, як бачите, дуже небезпечно механічно користуватися з норми 500—600 кадрів.

Не можна міряти кількість матеріялу кількістю епізодів. Один епізод може бути й десятою, й п'ятидесятою частиною всієї картини. Дуже важко визначити, скільки їх буде в сценарії.

Кожна картина має свій ритмічний малюнок, свій ритм, тобто певний порядок руху й зміни зорових одиниць. До розуміння ритму входять елементи часу, що його забирає певна дія на екрані, коливання протяжності звуків, наголоси й павзи, прискорення й затримка, напруження й послаблення. Картина має й темп, тобто певну швидкість руху. Комедії (особливо американські) і більшість авантурних фільмів збудовано в темпі „аллегро“ (швидко). Для психологічних картин з драматичною фабулою характерний темп анданте (поважно).

Не можна орієнтуватися в кількості матеріялу, або архітектонічно організувати сценарій, не цілком точно зваживши на його ритмічний малюнок та темп дії.

Ритм картини—це сума двох рядів: внутрикадрового руху й зміни кадрів (монтажу).

Архітектоніку фільму щільно пов'язано з його ритмічною структурою.

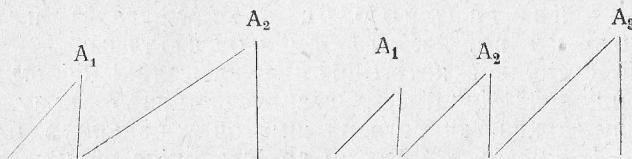
Будувати дію треба так, щоб крива драматичного напруження й крива зацікавленості глядача до дії рівномірно підносилися від початку й до кінця видовища. Недосвідчені сценаристи й режисери часто псуєть свої речі тим, що в перших епізодах вичерпують увесь арсенал емоційно-вольового впливу на глядача. Спочатку велике ритмічне піднесення. Далі затримка ритму й послаблення дії. Це звуться диспропорція в розподілі частин матеріялу або порушення законів архітектоніки.

Так зване піднесення дії виконує в сценарії дві ролі: 1) кульмінаційної точки драматичних колізій, що закінчує розвиток інтриги в цілому або один з її етапів і 2) покажчика різкої зміни в темпі картини. Замість спокійного, докладного розгортання дії, й повільному просування кадрів, приходить швидкий темп (аллегро) та короткий монтаж.

А. Кулешов („Мистецтво кіна“) каже, що американські стандартні картини в першій своїй третині „нудні й нерухливи“, у другій—динаміка зростає—„центр зав'язки, сплетіння інтриги“ і, нарешті, в останній третині — „найпростіший рух з максимальними перешкодами“.

Загалом це вірно, хоч занадто схематично.

Графічні схеми будови більшості картин можна уявити собі так:



$A_1 - A_3$  — піднесення дії.

За „класичну“ вважають схему двох піднесень—„середнього“ й „фінального“. Частіше розвиток інтриги має дві кульмінації всередині картини, і третє, найвище піднесення або „катастрофи“, що веде до розв'язки.

Не будемо довго зупинятися на цьому пункті, бо його досить розроблено майже по всіх книжках з техніки сценарія. Крім того, тепер вже можна заперечити правильність таких схем.

Функція піднесення полягає в тім, щоб підтягти глядача, викликати зацікавленість, коли вона починає зменшуватись. Та для цього зовсім не потрібно за всякий спосіб застосовувати „динаміку найпростіших рухів з максимальними перешкодами“. Так наприклад сюжетно-ритмічний малюнок „Парижанки“ Чапліна не має жадного помітного піднесення. Монтаж рівний, з ледве помітними прискореннями й затримками темпу. Зацікавлює глядача вигадливе розгортання матеріялу, виразність акторської гри та принади режисерського

стилю. Деякі книжки подобаються найбільше фабулою. Ви, не зважаючи на лексику й стиль, ковтаєте сторінку по сторінці, щоб швидше дізнатися „що буде далі“. Інші книжки звертають на себе увагу не так зовнішньою канвою подій, як способами літературного оформлення. Ви слідкуєте за мовою, щоб не пропустити найменшої подробиці, які так уміло подає автор, вчинуєтесь в кожний літературний образ. Фільми подібні до літературних творів, їх поділяються на дві категорії: одна—з настановою на дію, друга—з настановою на те, як факти подаються.

До останньої категорії належать такі фільми, як „Парижанка“ Чапліна, „Остання людина“ Мурнау. Їхню фабулу можна записати на шматочку папера з бльокноту. Їх архітектоніка—це архітектоніка ритмічно-пластичних величин, зв'язаних поміж себе ледве накресленою одністю дії. Зміни ритму, добір, формування й розташування пластичного матеріалу (людина, речі, обстановка)—ось на чому базується архітектоніка картини, де настанова на подання переважає над настановою на дію.

Замість „піднесення“ в звичайному розумінні, тобто піднесення активності героїв, драматург різко переходить від менш „активного“ (силою впливати) до „активнішого“ пластичного матеріалу. Не всі речі, не всі зорові комбінації однаково впливають на глядача. Після аскетично-суворих форм діялогу, за участю 2—3 персонажів у невеликій кімнаті, глядач сприйме дію, перенесену на вулицю, ресторану тощо, як наростання дії навіть тоді, коли різнобарвність, багатолюдність і бравурність матеріалу не зв'язана зі зміною драматичної ситуації. Змінюється кількісний бік, характер, фактура пластичного матеріалу. Збільшується число зорових „подразників“ і це підносить інтенсивність сприймання.

Впливають на глядача за допомогою й одного тільки емоційно-ритмічного чинника. У фільмі „Кін“ одним

з кульмінаційних моментів дії є сцена в шинку. Ритмічно вона так відноситься до суміжних епізодів, як нормальнна хода до шаленого, доведеного до рекордної швидкості танцю. Її зміст—танок Кіна. Інтрига фільму в цьому кульмінаційному епізоді не тільки не напружена, а навіть тимчасово зовсім виключена з поля нашої уваги. Піднесення там виключно темпове, монтажно-ритмічне; „andante“ змінюється на „allegretto“, і „moderato“ (помірно)—на „crescendo“ (підсилення).

\* \* \*

Персонаж театральної п'єси доти залишається в полі нашого зору, доки ми бачимо його на сцені. В театральній драматургії на першому пляні стоїть так звана „система виходів“. Кожний акт поділено на „яви“. Ява, звичайно, починається з ремарки „ті ж і NN“ або „ті ж без N“. Коли персонаж виходить, він наче випадає з пляну сценічної дії, а коли приходить—стає активний її учасник. На кіні дія не зв'язана з певною обстановою. Ми можемо йти за персонажем скрізь, куди він іде. „Сценічний кін“ може мнятися навіть у межах одного кадру. Коли ви фотографуете поїзд з автомобіля, (обидва мчать рівнобіжно) на протязі одного метра буде 52 різні „дійові коні“<sup>1)</sup>.

Нарешті дію можна розгорнати одноразово в кількох рівнобіжних плянах.

Ця необмежена „воля руху“ таїть в собі чималу небезпеку. У кіно-сценарії дуже легко втратити почуття архітектонічної доцільності. Запровадження матеріалу не обмежується славетними нормами „одноти місця“, „одноти дії“. „Одність часу“ додержано дуже мало,

<sup>1)</sup> Один метр кіно-плівки обіймає 52 окремі кадри. Щоб зфільмувати один метр потрібно 3 секунди. За 3 секунди швидкий поїзд пройде мало не три кілометри, що й складуть протяжність фільмового „кону“ в данім кадрі.

бо однакова кількість метражу може заповнити й події одного дня, й події цілого десятиліття. Про це вже говорено.

Коли розробляють кіно-мaterіял, то дуже багато важить усунути з сценарія все те, що становить мертвий баласт дії.

Сценарій „монтажують“ із епізодів.

Епізод розбивається на сцени—невеликі утинки безперервної дії, а ці втинки теж діляться на кадри<sup>1)</sup>.

Що можна викинути, переходячи від одного епізода до другого? Що треба показати, розгортаючи епізод або сцену?

В „Парижанці“ між першою й другою частиною проходить багато часу. Героїня виїздить до Парижу, і з скромної провінціальної дівчини стає „дорогою“ столичною кокоткою. Ми думаємо, що читач пам'ятає сцену на вокзалі, перервану розмовою телефоном тощо. Малодосвідчений і невигадливий драматург певно показав би прихід поїзду, розгубленість Мері, посадив би її до вагону, й певно не втримався б, щоб не за знайомити глядача з першими враженнями й невдачами молодої наївної провінціялки у величезному, легковажному й розпустному місті. І тільки після цього „повільно“ діяфрагмою він закінчив би першу частину картини. Чаплін ставить крапку зараз же там, де герой кинув телефонну рурку й героїня зрозуміла, що її сподіванки марні і що повернутися назад вона вже не може. Чаплін не показує навіть поїзда. Кінцевий кадр у цій частині—тіні вагонів снують по обличчю геройні. Все інше має „доробити“ сам глядач.

<sup>1)</sup> Сцена охоплює дію, що відбувається в тій самій обстанові, за участю тих самих осіб. Вона може вміститися в одному кадрі. Але частіше її розбито на кілька окремих шматків, зфільмованих різно. Наприклад, показуючи розмову між двома особами, подають „дальнім пляном“—1) обох співбесідників, 2) окремо одного, 3) окремо другого, 4) знов обох.

Архітектоніка сценарія не тільки не втрачає на такій великій прогалині між подіями, навпаки,—архітектонічно сценарій виграє. Матеріал кіно-видовища складається завжди з того, що показано на екрані плюс з того, що глядач „доробляє від себе“. Раніше, коли кіну бракувало зорових образів, все те, що пропущено, пояснювали написи.

У кожній картині більш-менш значне місце посідали так звані „проходи“ й „переходи“.

У кіні немає театральних лаштунків, звідки помреж виштовхує персонажа безпосередньо на кін. Іноді дія даної сцени починається трошки раніше, ніж герой приходить до кімнати, або в якесь інше місце, де має відбутися побачення, зустріч тощо. Щоб виявити „мотив гальмування“, автор усіма способами затримує героя. Момент чекання він перебиває низкою кадрів: герой іде вулицею, іде в таксі, входить до вестибюлю, іде сходами, і, нарешті, входить до кімнати, де на нього чекають.

Іноді отакі „переходи“ перед появою дійової особи бувають цілком зайві. Те саме можна сказати й про „вихід“. Коли дійова особа в середині епізоду залишає фільмовий кін, що буде місцем дії надалі (вже без участі персонажу), то нема потреби „проводити“ того, хто вийшов, далі, ніж цього вимагає монтаж, або логічна й ритмічна доцільність. Щоб „попрощатися“ з персонажем, досить показати, як він виходить до передпокою, на сходи, або на вулицю, але не показувати, як він проходить і через передпокій, і сходами, і вестибюлем.

Дія епізоду може відбуватися на нерухомих (одному, двох, трьох) фільмових конах, але може проходити й в умовах безнастенного пересування персонажу й зміни місця фільмування. Авантурні сюжети майже всі складено з епізодів зовнішньої динаміки. Герої їх увесь час пересуваються з

місця на місце, женуться один за одним, поспішають на допомогу співучасникам. Тут пересування персонажу—не „перехід“ в зазначеному розумінні. В психологічних сюжетах часто використовують „переходи“ й „проходи“, щоб повідомити глядача про душевний стан героя. У такому разі матеріал пересування буде „діяльний“, активний матеріал картини. Приклад: ходіння героїні по вулицях Москви в фільмі Червякова „Дівчина з далекої річки“.

#### IX. СЦЕНАРИСТ—АВТОР НАПИСІВ

Ще зовсім недавно було за правило вважати написи в кіні за неминучу данину мало досконалого мистецтва кіна досконалішій літературній мові.

У тих місцях фільму, де рух, учинок чи жест не можуть пояснити змісту дії на екрані, висувають, подібно до „deus ex machina“ античної трагедії, певний побічний, запозичений елемент—слово.

Технічна література сценарія виділяла дві категорії написів: написи 1) що пояснюють та оповідають, і 2) розмовні (діялоги). Перші „договорюють“ те, що йде від автора картини, другі—те, про що не можуть розповісти, за допомогою жестів, актори. Безперечно існування написів розцінювалося, як неминуче, хоч і тимчасове зло. Десятки книжок і брошуру висувають сакраментальну формулу: відмовляйтесь від словесних „заставок“ в картині, в ім'я чистоти німої мови кінематографії!

З того моменту, коли написи (титри) було отак класифіковано й отакі правила їхнього вживання було вироблено, кінематографія зробила великий поступ. Новий досвід закордонних і радянських майстрів примушує геть переглянути проблему кінотитражу.

Серед кращих картин останнього часу, що „роблять історію“ кіно-мистецтва, надибуємо на експерименти

розгортання дії без написів зовсім, або з двома, трьома написами на всю картину. („Остання людина“ Мурнау, „Людина з кіно-апаратом“ Дзиги Верто娃). Поруч з ними, проте, єсть фільми, де словесний текст, органічно зливаючись з мовою рухів і жестів, становить поважну частину кіно-твору в цілому. Не можна собі уявити „Парижанки“ Чапліна без іронічних, або Довженків „Арсенал“—без розповідно-патетичних написів.

Попередню класифікацію текстових кадрів за ознакою літературної форми (оповідання й розмова) треба зовсім відкинути. Слово на екрані—такий же елемент кіно-видовища, як музика, що супроводить фільм. Важлива конструктивна та ефективна функція титражу особливо помітна, коли перемонтується закордонні картини. За допомогою нових написів майже щоразу щастить змінити настрій фільму, надати йому нового емоціонального забарвлення і, перш за все, змінити ставлення глядача до матеріялу фільму.

Головне завдання слова в кіні—притягати увагу глядача до того чи іншого образу картини, „утворювати настрій“ і акцентувати стиль постави.

До якої категорії „оповіданальної“, чи „розмовної“ треба зарахувати такий напис:

— Годі! Геть визискувачів імперіялістів! (В „Нашадку“ Чінгіс-Хана“—слова, що підсилюють динаміку фінальних кадрів).

— Летіть ви, коні, що єсть духу, на всі свої двадцять чотири ноги. (В „Арсенал“—моменти наступу червоних на Київ).

— Годі! (напис, що перебиває безконечний поцілунок в фіналі „Шкляного ока“).

Цей текст походить від автора картини. Подібно до того, як оповідач або декламатор ілюструє передачу словесного тексту мімікою й жестикуляцією, так постановщик картини вживає словесних жестів, щоб збільшити враження від зорових образів.

Буває, що за допомогою напису щастить цілком незвичайно й парадоксально подати найзвичайнісінський момент дії. Таким способом його переносять із пляну малопомітної повсякчасності в плян художньовпливових фактів. У Довженковім „Арсеналі“ селянин б'є ногою коня. Зовсім звичайний факт набуває гострого художнього значіння тільки тому, що кадри перерізує текст, начебто кінь сам говорить: „Не туди б'еш, Іване“.

Треба звернути увагу на словесні ляйтмотиви картини, тобто на титри, що повторюються кілька раз з однаковими акторськими жестами й драматичними ситуаціями. В „Боягузі“ Джемса Крюзе „лиходій“ (Ернст Торренс) проходить через усі найнебезпечніші моменти інтриги з незмінною фразою: „Сідайте“, і цим тероризує всіх. У „Знаку Зоро“ напис „Чи бачили ви щось подібного“ виконує роль ляйтмотиву.

Словесний матеріал фільму не завжди виділено в самостійні кадри титражу. По деяких фільмах, де, на перший погляд, слово в розгортанні дії участі не бере, текст, вимовлений чи прочитаний, все ж подається в кадрах зорового матеріалу: вивіска крамниці чи установи, гасло на пррапорі, що його несуть маніфестанти, рядки газетної шпалти, обгортка книжки. Такими „захованими“ титрами пересипано „Симфонію великого міста“ Мальтера Рутмана. Єсть вони й у безсловесному фільмі Вертова: „Людина з кіно-апаратом“. Автор сценарія мусить ставитися до та кихнаписів дуже уважно й тактовно.

Кіно не терпить розриву слова з дією, переказу „своїми словами“ подій картини та думок персонажів. Коли ми говоримо, щоб усунути написи з фільму, то під написами взагалі треба розуміти елементи літературного опису. В одній американській картині треба було розповісти глядачеві про те, що герой-боксер зробив за короткий час близьку кар'єру й скоро набуде титул чемпіона світу. Замість того, щоб у довгому напису перелічувати успіхи героя, автор показує

цілу низку афіш-анонсів матчів боксу. Як ідеальний приклад середкадрового використання слова, можна відзначити момент, коли рука на екрані виводить рядки листа. Тут сам текст його, виникаючи на наших очах, ніби то „грає“. Крім того рука, тримячи й щохвилини зупиняючись, може характеризувати й підсилювати своєю грою зміст написаного.

Ще про написи.

Написи, що пояснюють перебіг часу, як: „Через рік“, „Другого дня“, „За дві години“ потроху зникають з екрану, даючи місце досконалішим і виразнішим способам хронологічного ув'язування епізодів. Щоб передати більший час між двома урізками дії, застосовують то повільного й довгого затемнення, то зміни частин року (літо-зима), переходу від нічних сцен до кадрів яскравого соняшного дня. Нарешті ми маємо ще канонізовані приклади цілком безсловесного оповіданального титражу: великий відривний календар або стінний годинник зі стрілкою, що рухається.

Напис мусить бути органічний елемент драматургічної композиції фільму.

Під час монтажу режисер визначає, між якою розмовою чи дією, не порушуючи монтажного малюнку фільму, краще вставити напис.

Автор і необмежений розпорядчик титражу є сценарист.

Обмірковуючи й складаючи написа, сценарист мусить насамперед пам'ятати про три вимоги:

1. Яке місце сюжету, який саме момент сценарія треба підкреслити написом? Робота того ж характеру, що й у театрі, коли актор шукає, що саме він має підкреслити жестом, або де зробити павзу на мовному малюнкові ролі.

- 2) Розмір (довжина) титру. Щоб прочитати один рядок тексту на екрані (до 20 літер) треба трошки більше за 3 секунди, тобто на рядок напису йде один метр плівки. Цілком зрозуміло, що, складаючи титро-

вого текста, треба ураховувати довжину суміжних кадрів. Коли дія, що до неї стосується даний текст, розгортається в швидкому темпі, не можна серед кадрів, від  $\frac{1}{2}$ —1 метру завдовжки, містити напис у 5—10 рядків, тобто в 5—10 метрів. Коли дія підносиється, прискорюється, зокрема перед розв'язкою картини, написів або зовсім немає, або вони максимально короткі, односкладові.

3) Літературність титражу—але без претензій до „літературщини“. Літературний стиль напису має бути „телеграфний“, лаконічний: короткі натяки й енергійні риси, замість докладних описів та глибокодумної риторики. Мова й стиль титражу має відповідати характеру оточення, виведеного на екрані. Надзвичайно вдало використано в „Хмародряпі“ гостру й соковиту говірку „Нью-Йоркський арго“—мову соціальних покидків великого міста. Картину „Єврейське щастя“ пожвавлено особливостями єврейсько-містечкового діяlectу. Нарешті бажано, щоб мова певного персонажу цілком „синхронізувалася“, органічно витікала з особливостей поведінки та вдачі даного персонажу.

Скільки написів має бути в творі?

Певної твердої норми не можна визначити. Кількість написів змінюється від 10—20 (при чим це вже буде експеримент у бік усунення словесного матеріалу) до 150—200. Американці в своїх стандартних фільмах дають звичайно максимум словесно-пояснюючих кадрів, занedbуючи чистоту їх мови.

На нашу думку, титраж добре проробленого сценарія має забирати не більше, як 8—10% усього метражу тобто приблизний максимум—100 написів.

#### X. СЦЕНАРИСТ ТА УМОВИ КІНО-ВИРОБНИЦТВА

Сценарист не повинен забувати головного правила, що, перекидаючи дії з одного місця до іншого, він здорожчує вартість картини й затримує поставу. Дія фільму може проходити в закритому приміщенні (па-

вільйон, інтер'єр) і серед природних умов, під чистим небом (натура, location у американців). У першому разі можна будувати в кіно-ательє декорації вартістю в 500—1000 карб. кожна. Коли ж автор розкидає дію кіно-сценарія по десятках окремих павільонів, і кожний з них придадеться не більше як для одного-двох мало потрібних „проходів“, то це буде непродуктивна витрата не одної тисячі. Що частіше міняється обстанова дії, то важче глядачеві слідкувати за змінами інтриги, повільніше й важче протікає процес „живання“ глядача з екранним оточенням. Отака залежність між виробничою економікою й принципами художньої організації матеріалу. Багато з кіно-експериментаторів ставили й ставлять за мету своїх дослідів,—укласти всю дію картини в 1—2 павільйони. До того ж не треба занадто накопичувати таких сцен, що вимагають надто великих та складних декорацій.

Пишні театральні залі, розкішні й монументальні будинки палаців, церков, заль засідань тощо, з одного боку, занадто дорогі й потребують багато світла, з другого—роздивають увагу глядача й не дають потрібного ефекту. Добре, коли дію сценарія розраховано на дві-три основні декорації (рибалська хибарка в „Коли розтане сніг“, готель у „Вар'єте“), а другорядні й „проходні“ декорації доведено до мінімуму, або й зовсім їх немає.

Про особливості фільмування з натури.

Значна кількість епізодів кожного сценарія потрібує фільмування під чистим небом. Єсть фільми, що в них натура забирає 80%. Так, наприклад, „Гірську Баладу“ майже цілком розіграно на фоні альпійського ляндуфту. Натурні фільмування взагалі найдешевші, бо не вимагають витрат на архітектурні спорудження, а соняшного світла й білих відбивних щитів досить. Справа ускладнюється, коли фільмують увечері, або вночі. Для нічного натурального фільмування треба транспортувати світлину апаратуру й прокладати кабелі від станції

до місця роботи. Це перешкода технічна. Подруге, надмірне накопичування в картині темних, нічних фотографій втомлює глядача.

Кадри нічної натури дають разючі ефекти через розподіл світла й тіні (нічна вулиця в більшості німецьких фільмів, нічні пожежі в „Моєму сині“ й „Людині вогню“, дощ у „Двох днях“ і „Новому Вавілоні“). Проте, коли їх у фільмі надто багато, вони втомлюють наш зоровий апарат, заважають слідкувати за розвитком дії, і, нарешті, картина дорожчає.

Ще одно застереження тим, хто готовий захопитися гаслом: „Не треба ательє й декорацій. Хай живе натура“.

Потрібну натуру не завжди можна підшукати близько фабрики. Часто буває, що дію в сценарії розгляновано так, що постава фільму вимагає спеціальних експедицій, іноді й за сотні верстов від виробничої бази. Це вже відрив від виробничої бази. Тому, кажучи грубо, не можна плянувати сценарія так, щоб фільмари їздили з Києва або Одеси до Туркестану, а потім у тайгу або на північний бігун.

Літню натуру фільмувати легше, ніж зимову. З метеорологічних умов найбільше фільмування припадає на літо. Якщо дія сценарія протікає взимку, бажано зосередити її переважно в інтер'єрах, підкресливши добу року невеликою кількістю натурних кадрів. Сонячних днів взимку й восени небагато, а тому часто трапляються цілі тижні простою.

Режисер працює над фільмом 3—4 місяці, й не варто показувати в одному сценарії й літо, і осінь, і зиму. Зафільмований улітку матеріал не може лежати на монтажному столі кілька місяців, чекаючи, доки пожовкне й опаде листя, землю вкриє сніг і режисерові можна буде на тлі зимового ландшафту дофільмувати потрібну частину.

Щоб показати перебіг часу (наприклад, дія відбувається влітку, розв'язка—взимку), іноді дуже бажані

й доречні кілька зимових кадрів. Краще, щоб це були кадри „фону“—пейзажі, або загальні сцени, що їх можна дофільмувати після того, як картину монтажем закінчено, а акторський штат розпущене.

Те, що говорилося про не продуктивну дорожнечу грандіозних декоративних споруджень, що, до того, й з художнього боку не багато дають, можна застосувати цілком і до занадто щедрого використовування персонажів. Маса, що не грає і не „обгається“ в сценарії, маса, як щось безличне й безхарактерне, шкодить враженню від фільму. Не захоплюйтесь масовками. Кожна зйова людина, кожна зйова людська група порушує принципи художньої матеріальної та економії.

Все, що було сказано тут, треба твердо пам'ятати кожному авторові, що хоче активно брати участь у кіно-виробничому процесі.

Плянування сценарних ситуацій, розрахованих на конкретні умови кіно-виробництва, треба поставити в центрі переведення соцзмагання між сценаристами.

## ІІ. ПРО ТЕХНІКУ СЦЕНАРІЯ

### І ТЕХНІКА СЦЕНАРІЯ — ТЕХНІКА ВЖИВАННЯ СЛОВА

Кіно-сценарій має в собі:

Переказ ідеї й теми майбутнього кіно-твору. Характеристику головних, і потрібні відомості про другорядних персонажів. Точні вказівки про час і топографічний плян дії.

Плян подій фільму за тим порядком і в тій причиновій залежності, як вони розгорнуться на екрані.

Закінчений повний текст титрів (написів).

Інвентар речевого оточення, тобто тих головних речей, що самі грають і що з ними має грati актор.

Тобто сценарій, — це опис усього тематичного й плястичного матеріалу фільму. Подати його мусить сценарист у драматургічно - організованому вигляді. Складаючи кінематографічно-грамотний сценарій, треба взяти на облік всі закони кіно-драматургічної конструкції. Вивчає ці закони, як ми знаємо, поетика фільму.

Драматургія фільму — це один бік роботи над кіно-сценарієм. Тут автор операє тими самими фактами,

що й режисер, — тільки не реальними, а вигаданими. Він плянує вигаданих людей у вигаданій обстановці<sup>1)</sup>.

Другий бік полягає в тому, щоб у всякий спосіб зафіксувати кінематографічний задум і розробити проект фільму так, щоб можна було завчасно зробити висновки, що собою являтиме фільм і чи варто його ставити. Можна бути талановитим драматургом-конструктором і не вміти викласти свого задуму в формі кіносценарія. Часто доводиться чути, що сценарій зовні начебто цілком грамотний, а от в ньому нема нічого кінематографічного. Та буває й навпаки, коли, через авторове неуміння добре викласти, гине вдалий проект фільму.

Що таке техніка кіно-сценарія?

До цього часу єдиний загально-вживаний спосіб складання проекта чи попереднього нарису кіно-речі в драматургії, був спосіб словесного запису. Можливо, що в міру розвитку звукової кінематографії вироблять нову досконалішу форму, таку, наприклад, де слово посяде другорядне місце в загальний партитурі звучання голосів, шумів, які складатимуть звукове оформлення видовища. Можливо, що майбутній сценарист буде "кіно-фахевцім з музичним ухилом".

Зарах цей ухил літературний.

Техніка сценарія, — це техніка вживання слова з настановою на найкращі кінематографічні наслідки.

Вище ми називали головні елементи кіно-видовища, які має охоплювати словесний запис у сценарії.

<sup>1)</sup> Реальність кіно-драматургічного матеріалу того ж порядку, що й реальність літературних образів. Вони наче матеріалізуються, оживають у свідомості читача. Трошки іншого характеру набуває робота сценариста, коли він складає "проект фільму", орієнтуючись на певний акторський ансамбль. Тут він має виходити від живого актора, його соціально-біологічних особливостей, до дієвої особи фільму. Цей спасений спосіб розробляти сценарій в нашій виробничій практиці, на жаль, застосовують дуже рідко.

Слово в сценарії має, поперше, описову функцію.

За допомогою мінімальної кількости слів, автор дає вичерпне розуміння всієї суми намічених ним зорових плястичних фактів.

Чому ця кількість має бути мінімальна?

Тому, що кількість слів мусить не затмрювати й не закривати кінематографічну суть сценарія. Зайве слово—це зайва часточка енергії, витраченої хибно.

Щоб докопатися до кінематографічного змісту, режисерові треба перемогти літературний матеріал. Слово в сценарії — короткий, легко зрозумілий сигнал: показати те то й те то, зробити такий то рух. Сигналізація —візьмемо азбуку Морзе, або морську сигналізацію,— ніколи не буває плутана та надто складна.

Невміле й неощадне вживання слів призведе до „зайвих витрат виробництва“ для самого сценариста: рукопис непомірно пухне, час, затрачений на сценарій, розтягається. Сценарист-початківець подає рукопис звичайно на 60—70 сторінок. За два роки, опанувавши драматургічну форму сценарної техніки, той же автор зменшує розмір своїх рукописів до 25—35 сторінок.

Сценарій не повинен мати зайвих слів. Трьом рівно-значним словам поруч—у ньому немає місця. Із кількох синонімів сценарист вибирає найточніший.

Синтакса сценариста уривчаста й односкладова. Фраза без додаткових речень. Пунктуація в сценарії: крапка, енергійна риска, зрідка кома; дві крапки й середники непотрібні.

Крім описової функції словесний матеріал сценарія має ще функцію подання—настановлення на подання. Про цю функцію ми говоримо далі, зазнайомившись із головними моментами техніки сценарного опису.

## II. ВІД СЦЕНАРІЯ ДО ФІЛЬМУ Й ВІД ФІЛЬМУ ДО СЦЕНАРІЯ.

Отож уміти писати сценарій—це значить насамперед, навчитися техніки лаконічного словесного запису всього того, що має пройти перед глядачем на екрані.

Звичайно сценарист-початківець шукає нагоди за-знайомитися з готовими зразками сценарного письма. Десь взято на 1—2 години рукопису сценарія, складеного „за всіма правилами“, тобто розбитого на короткі, перенумеровані абзаци—кадри, що найбільше імпонує первакові таємничу термінологією — „нпл“, „дфр“.<sup>1)</sup> Звичайно, це не шкодить. Та тільки читати сценарії не досить.

Кожному рядкові сценарія відповідає suma певних рухів на екрані. Не так важить знати, який „вигляд має“ зразковий рукопис сценарія, як потрібно уявляти собі словесний текст екранізованим. У цьому й полягає славетне „уміння мислити кадрами“. Знайомство з зовнішнім виглядом рукопису даста дуже мало. Багато корисніше буде читання сценаріїв, за якими вже поставлено фільми. Наші видавництва випустили кілька таких зразків. „Капітанська дочка“ Шкловського, „Беня Крик“ Бабеля, „Контакт“ Охрименка, „Навздогін за долею“ Полонника. Читати й вивчати брошури треба одночасно з переглядом відповідної картини. Навчальне значення більшості виданих сценаріїв порушено тим, що найчастіше вони мають первісну, авторську редакцію без режисерських змін до сценарія. Наприклад, з „Капітанської дочки“ Шкловського дуже важко пізнати фільм, поставлений за цим сценарієм Таричем.

Вивчати сценарно-описову техніку в такий спосіб,—це шлях від сценарія до фільму.

<sup>1)</sup> Нпл („Наплив“) і дфр („діяфрагма“) — способи плавного переходу від кадру до кадру, коли обриси одного кадру поволі замінюють попередні, або затемнюють образи на екрані.

Письменник-початківець вивчає своє ремесло на творах класичної, або кращих зразках сучасної літератури. Крім того, багато часу він віддає на літературну практику, уперту роботу над словом, вправам у галузі стилю й сюжету. Дуже рідко перша спроба письменника дає цілком художні наслідки. Здебільшого, це учнівські зошити, „проба пера“, професійний тренінг.

Таксамо й сценаристові-початківцеві треба не тільки читати, а й писати, писати не тільки для виробництва, а й для себе, щоб опанувати сценарним умінням.

Лабораторія сценариста складніша за письменницьку. Через деякі технічні складності роботи в кіні, методична система шкільної або виробничої науки дасть краї наслідки, ніж одиничне кустарництво.

За перший етап опанування сценарної техніки має бути робота над готовим фільмом. Його зфільмовано за певним сценарієм. Спробуйте поступово викласти на папері сценарний текст, що його в свій час було покладено в основу цього кіно-видовища. У майбутніх школах сценарного ремесла екран та проекційний апарат посядуть почесне й потрібне місце. Керівник пропускає на екрані короткометражний фільм. Слухачам пропонують викласти в загальних рисах його зміст, тобто накреслити тему, зазначити обстанову дії й головних дійових осіб, визначити суть основного драматичного конфлікту. Після цього картину демонструють кілька разів, повністю й частинами, і вдруге кажуть скласти докладний конспект її зорового, плястичного змісту, розбити дію на основні епізоди, підкреслити найважливіші моменти, накреслити ескізи титрів тощо. Нарешті останній етап роботи над тим же фільмом полягає в тім, що складають повний плян запису рухів одного якогось епізоду (50—100 метрів) й схему монтажу кожного окремого кадру, тобто поновлюється той сценарій, за яким режисер фільмував і монтував цю частину картини.

Практику складання сценарного тексту за зразками готових кіно-картин (від фільму до сценарія), повністю можна провести тільки за групової роботи в кіно-школі, або на кіно-фабриках, де є проекційне устаткування й фільмотека. Багато важить, щоб картину пропускати частинами, з потрібною швидкістю й стільки разів, скільки треба, щоб запам'ятати зміст. Сценарних шкіл у нас, як відомо, немає. Систематичне готування молодняка на кіно-виробництві не проводиться. Сценаристові-одинці дуже важко пройти первісне навчання за принципом „від фільму до сценарія“, не маючи під рукою ні проекта, ні екрана, ні плівки. Проте й це можливо. Правда, це не зовсім зручно й вимагає витрат на купівлю квитків, але треба кілька разів ходити до кіна на ту саму картину. В такому разі, радимо складати на всю картину тільки загальну сюжетно-тематичну схему (лібретто), а матеріал для докладнішого записування обмежити одним невеликим епізодом.

Приводячи матеріал фільму до його перв сного вигляду, плянуючи сценарні „етюди“ із уривків зафільмованого кіно-матеріялу, автор привчається ставитись до слова, як до точної ознаки кінематографічного рухута зорової форми.

У попередньому розділі ми намітили дві елементарні вимоги, що їх має задоволити текст сценарія: лаконічність викладу й простота синтаксис. Передаючи зміст поодинокого кадру, автор здібається з третьою, дуже важливою вимогою. Кожен рух на екрані має певну просторову форму (вглибину кадру, вгору, вниз, у бік, тощо), темп, логічний та емоціональний зміст. Треба, щоб сценарний запис вичерпно повно й точно фіксував всі ці ознаки екранного руху. Наприклад:

- 1) А і В ідуть
- 2) А йде назустріч В.
- 3) А поспішає назустріч В.
- 4) А люто кидається на В.

У першому варіанті не зазначено напряму руху. У другому не підкреслено темпу. У третьому не розкрито логічне значіння дії (може йдуть, щоб стиснути одне одному руку). Тільки в останньому, нарешті, точно пояснено, що відбувається на екрані.

### ІІІ. ЕТАПИ РОЗРОБКИ СЦЕНАРІЯ. ТИПИ СЦЕНАРІЯ

Сценарний проект матеріалу готового фільму розробляють способом концентрично-послідовного розгортання трьох варіантів запису, — від короткого викладу теми до детального пляну постави.

Цей учбово-лабораторний процес цілком подібний до процесу роботи над призначенням для кіно-виробництва сценарієм. Трьом концентрам відповідають три поступові етапи розробки сценарія.

1) Пропонування теми. На 2—3 друкованих сторінках, треба передати ідею й тему сценарія, суть головного драматичного конфлікту, загальну схему розвитку фабули. Пропонування теми або заявку на сценарій звати лібретто, за аналогією з лібреттом картини (короткий виклад її змісту).

2) Авторський сценарій обіймає детальний перелік подій фільму, характеристику дійових осіб, повний текст титрів тощо (див. початок 1-го розділу). Авторський сценарій можна назвати „здійсненим“ в уяві кіно-драматурга.

3) На канві авторського сценарія детально плянують дії по кадрах, зазначаючи точки й способи фільмування (великий, середній і загальний пляни, ракурси, фільмування в русі, панорама), метраж поодиноких епізодів, точне місце написів. Це буде робітний або „залізний сценарій“

Його додержується режисер під час фільмування й монтажу картини.

Дати тему й написати лібретто може людина і не підготована, лише досить спостережлива, щоб уміти драматизувати матеріал своїх спостережень.

Тому часто й густо перший етап розробки сценарія відокремлюють від другого й третього. Лібретто пише одна особа, наприклад, автор літературного твору, що за ним вирішено ставити фільм, а розробляє авторський сценарій друга особа — професіонал-сценарист. В Америці, де по всіх галузях виробництва, отже і в кіно-промисловості, додержують принципу спеціалізації, існує „вузький фах“ лібретиста поруч з фахом автора написів.

Третій етап роботи над сценарієм — складання фільмувального, монтажного пляну фільму, — починається там де в основному й головному кінчається праця кіно-драматурга. Функції кіно-драматурга можна відокремити від режисерських приблизно так: режисер ні в якім разі не повинен з власної ініціативи ламати драматургічну конструкцію авторського сценарія. Сценаристові неварта втручатися в постановочно-технічну компетенцію режисерову.

Нижче ми наводимо приклад режисерської розробки сценарія.

До тексту цього уривка вкраплено силу технічних ремарок: „бл“ (близький плян), „срп“ (середній плян), „зп“ (загальний плян), „з фільмовано під час руху“, „в профіль“, „на апарат“. Крім того часто трапляються посилання: „апарат, як у кадрі 520“ тощо. Ми навмисне вибрали зразок неповної технічної розробки, що її не можна назвати „цілком залізним сценарієм“ (бракує наприклад, розмічення метражу, не визначено пляни й точки фільмування). Видно, режисер залишив за собою на час фільмування волю чину.

Часто-густо авторські сценарії зовні нагадують такі недороблені зразки режисерського плянування сценарія.

Уявіть собі епізод, вибраний для фільмування на природі: галявина, байрак, перехрестя лісових доріг. Розкадрувати дію на сцени й пляни, накреслити мізансцени кожного загального й середнього пляну можна тільки тоді, коли точно уявляти собі топографію місцевості. Топографія в сценариста уявлена, вигадана. І от трапляється якесь дерево, пагорок, рівчачок, що існують не в нашій уяві, а на природі, вибраній для фільмування—і ваш абстрактний рисунок, вся ваша топографія гине. Самі собою приходять нові мізансцени; спливає зовсім інше, непередбачене монтажне плянування епізоду. Виявляється, що „залізо“ сценарія не міцніше за гнилу дошку.

Небезпечно не тільки перевантажувати сценарій ремарками технічного порядку, ба навіть, інколи, кадрувати його, тобто монтажно оформляти матеріял.

Тепер часто замість розбивати сценарій на нумеровані кадри, розбивають його на короткі абзаці. Абзац іноді відповідає одному кадрові, іноді буває монтажно деталізований. Дуже рідко можна акцентувати великий плян (там, де автор хоче звернути увагу режисера на якусь то деталь), або зазначити затемнення (коли між двома епізодами нема титру й треба підкresлити довгеньку павзу).

Для другого етапу роботи коло сценарія (роздобу авторського сценарія) не можна твердо намітити певних форм викладу, не можна, навіть, визначити межі більшої чи меншої деталізації дії.

Авторський сценарій можна розробити, наприклад в формі кіно-новелі. Він різнистиметься від режисерського сценарія браком розбивки на кадри й технічних ремарок, а від літературного твору—кінематографічним характером матеріялу.

Німецькі сценаристи розбивають свій сценарій, що звуть його манускриптом, на епізоди й сцени, але звичайно не дають монтажного пляну.

Американці відрізняють сценарій від синопсису, що є наче літературний „проспект“ фільму. Автор дає своєрідне поширене лібретто, щоб показати „товар лицем“, показати кіно-фірмі й кіно-режисерові ефектні місця свого задуму.

Цю головну ознаку синопсису,—ознаку літературної промовистості матеріялу, мусить мати в собі текст кожного авторського сценарія, поруч з елементами словесного опису незалежно від того, в якій формі його написано—монтажні чи літературно-оповіданальні.

#### IV. „ВЕЛИКЕ ГОРЕ МАЛЕНЬКОЇ ЖІНКИ“.

(„Так іноді буває“).

Сценарій Косача. Режисерське оформлення М. Терещенка. Уривок із 6-ої частини<sup>1)</sup>.

Гая Оскілко приїздить до Харкова до чоловіка, що його не бачила кілька років. У Сергія Оскілка—нова родина. Він пропонує Галі розійтися. Втративши надію, пригнічена й сумна пішла Гая блукати чужим містом. У Харкові в цей час живе Галин приятель, робітник Ковал'чук, відряджений до Харкова з того ж міста, що й вона. Під час Галиної відсутності, до готелю, де вона зупинилася з сином Івасиком, приходить Сергій. Він ще вагається й хоче знову повернутися до Галі.

- 601 На вулиці. Вечір. Ганок. (Апарат, як у кадрі 520). Гая вийшла з ганку, зупинилася.  
602 Нервово метушиться вулиця.  
603 (Через кадр). Гая йде пішоходом, наштовхуючись на прохожих.

<sup>1)</sup> Фільм випустила ВУФКУ 1929 року. Тематично-ідеологічна вартість фільму невисока: трактування жіночого типу на канві „любовної драми“, брак ширшого громадського настановлення. Робітница Гая—є копія „покинутих жінок“ та „нешчасних матерів“, що так часто фігурують за геройні у сентиментальних сюжетах західного кіна.

- 604      Деся на майдані міста—  
 605      Ковальчук увіходить до вагону трамваю.  
 606      Галя звертає на брук.  
 607      Йде обличчям на апарат (зфільмовано в русі з трамваю) й дивиться в далечіні.  
 608      Бліскучі рейки трамвайної колії.  
 609      Галя йде (як у кадрі 607).  
 610      Далеко йде трамвай.  
 611      Галя йде (як у кадрі 607),  
 112      Роздвоїлися й похитнулися рейки.  
 613      Срп. Сергій кладе Івасика спати.  
 614      Блп. Злипаються оченята Івасикові. Усмішка.  
 615      Срп. Сергій біля Івасика в ролі невмілого, щасливого батька.  
 616      Хитаючись, іде Галя по рейках (на ввесі з ріст у русі).  
 617      Блп. Дивиться нерухомим поглядом (у русі).  
 618      { Повторити кадри 101—102.  
 619      {  
 620      Трамвай іде на апарат.  
 621      Блп. Вагоновод дивиться.  
 622      Галя йде (апарат у трамваї, що поволі наближається до Галі).  
 623      Блп. Вагоновод.  
 624      Блп. —дзвонить.  
 625      Блп. Галине обличчя (зфільмовано на ходу)  
 626      Подвоїлися рейки, іх багато, багато.  
 627      Підскочили рейки разом з вагоном трамваю дотори.  
 628      Різкий штовхан. Захитаєсь публіка в вагоні.  
  
**ЖІНКА ПІД ВАГОНОМ!**  
 629      Блп. Вагоновод кричить.  
 640      Люди сходять з площачки вагону. Серед них—  
           Ковальчук.  
 631      Скачує вагоновод.

- 632      Біля трамваю збирається натовп.  
 633      Ковальчук проштовхується до  
 634      Блп. Галі.  
 635      Через вулицю біжать люди.  
 639      Ковальчук.  
 637      Галя лежить нерухомо — голова під трамваєм.  
 638      Вагоновод і двоє з публіки піднімають Галю.  
 639      Ковальчук підходить, піднімає, вдивляється.  
 640      Блп. Ковальчукове обличчя. Він пізнав Галю.  
 641      Блп. Вона поволі відкриває очі, дивиться на—  
 642      Блп. Ковальчука.  
 643      Галине обличчя. Бліснули очі.  
 644      Ковальчук підтримує Галю серед натовпу.  
 645      В готелі. Івасик засинає на канапі.  
           Сергій говорить, пальцем показує.  
           — Так, так! Я твій татко.  
 644      Блп. Івасик крізь сон.  
           — Ні, мій татусь робітник, як дядько Павло.  
 647      Блп. Сергій сторожко:  
           — Який дядько Павло?  
 658      Блп. Івасик, зовсім засинаючи:  
           — Що з нами живе...  
 649      (Апарат, як у кадрі 645) Івасик заснув. Сергій підводиться з канапи.  
 650      Зп. Ковальчук, оточений юрбою, садовить Галю на візника.

#### V. ІЗ „ЩОДЕННИКА СЦЕНАРИСТА.“

Аналіза словесно-промовистої форми сценарія. Методи літературного монтажу. Мова сценарія й мова фільму.

Блазнючка Мартиниха сидить в амброзурі вікна, звісивши по стіні короткі ніжки. Грає на кумедній дудці в такт веселій мелодії дригає ногами.

Та що там унизу?

У весь парк у плямах соняшного світла. Задуманий і тривожний князь Ржевський, присівши на лавці, важко спирається обома руками на тростину.

Поліна й Митя зупинилися на повороті алеї.—Тсс... Павза.

— Ну, з богом! — Мліючи з страху, наступають на тінь князя, що перетяла ім шлях.

Мартиниха кидає свою дудку.

Добре, що Поліна й Митя (рух покори й чекання) не підводять очей.

Якщо звичайно князеве обличчя скидається на зам'янілу маску, то зараз—це лють, обернена на камінь.

Потім вибух тріумфального почування: Хіба не в моїй волі доля цих людей?

Потім переставляє тростину, що її глибокий слід лишився в піску.

На піску слід колін.

Рушайте. Ти сюди, а ти...

Князь тростиною показує одному ліворуч, другому праворуч.

Мартиниха пересідає на своєму підвіконні. У вікні її спина. Блазнючка заводить нову мелодію на дудці.

І ця мелодія сумна.

От досить довгий приклад авторської розробки сценарія.

Тут єлементи літературно-промовистої форми: „Добре, що Поліна... й далі: „Якщо звичайно князеве обличчя”...

Щоб схематично описати дію в кадрі, досить було сказати:

Поліна й Митя стоять (навколошках), похиливши голови. Князеве обличчя виявляє: спочатку лють, а потім тріумф.

Все інше, так би мовити, поза кадром.

Це словесний жест, інтонація, наголос, що ним драматург прикрашає, уточняє, педалює словесно-описову форму сценарія.

Багато з тих, що пишуть і читають кіно-сценарій, не подарують мені ані: „добре що“, ані „люті оберненої на камінь“. Даруйте, та хіба можна передати це на екран? Та ї правда, перекладаючи текстуально цю мову на мову кадрів, чи не краще було б у першім кадрі дати напис: „Як взагалі“ в другому: „Обличчя в стані покою“, в третьому (асоціативний монтаж): маску, а потім поступово: 1) напис „то тепер“, 2) обличчя, пerekошене лютю, 3) наплив обличчя на... камінь.

Що за абракадабра!

Спробую виправдатися.

Сценарист старано нумерує рядки сценарія, розбиває „рисунок“ окремої сцени на нерівні клітинки загальних, середніх плянів, іноді ставить на початку „Нпл“ (наплив), або наприкінці „з т м“ (затемнення). Проте, в такому „монтажі“, хоча його й вважають за найвищу школу сценарного письма, не можна ніколи досягнути ціlosti малюнку, плавностi переходів від кадру до кадру, передати внутрішній зв'язок між кадрами. Враження роздрібнюються. Того, що в музиці зв'ється *legato*, можна досягти тільки монтажем готових урізків картини.

I от я намагаюсь наново сполучити елементи схематизованої та символізованої (за допомогою умовних знаків—слів) сценарної дії в таке ж драматургічне ціле, що на нього режисер перетворює елементи зорового пластичного матеріалу.

Словесно-описова форма по суті, механічна, компілятивна, стає органічною та промовистою, бо на неї впливає своєрідний літературний монтаж, що не має нічого спільногого з розташуванням нумерованих кадрів у „монтажному“ сценарії,

Тобто сценарій набуває „настанови на подання“.

Іноді, як от у наведених абзацах, ця, настанова спричиняє певне збільшення описового тексту, що його прикрашають своєрідним літературним орнаментом.

Приклад: „Лютъ, обернена на камінь“.

Основний мотив (у данім разі мімічного характеру: панове обличчя) підсилено через отаку метафору. Друга ступінь підсилення є в синтаксичній структурі абзаца: „Коли взагалі обличчя скідається на... і т. д. і т. д.... то тепер“... Це значить, що всю силу виразності треба скупити в одному центрі в одному зоровому мотиві. Тут немає технічних вказівок про близький плян. Але це ѹ так зрозуміло. Режисер притягає увагу глядача тим, що затримує більш, ніж звичайно, на екрані (збільшенням метражу) відповідний кадр, або підкреслює важливість події монтажем деталей. Я це роблю за допомогою засобів літературного монтажу: метафорою й синтаксичним поширенням фрази. Але роблю це не для глядача безпосередньо, а для читача. Такими читачами, неминучими посередниками між мною й глядачем, суть редактори сценаріїв, режисери, актори, оператори.

Чи не перевантажує сценарія, рівняючи до „монтажно розкадрованого“, такий своєрідний літературний засіб?

Ні.

Він робить його більш виразними—так!

Ось приклад:

Наприкінці першого уривка замість описувати дію, або низку всіляких вчинків (виглядання з-за дерева, перешіптування, затримання одним одного, монтажний перебій кадрів: закохані – пан) дано три словесні сигнали:

Це:—Тсс...

Павза.

— Ну, з богом!

Між іншим, у епізоді жадного напису. Діялог використано лише в тексті сценарія щоб, ущільнити словесну масу, надати їй гнучкості та виразності.

Перший та останній абзаци заводять увесь епізод у композиційні рамки, так зване коло.

Матеріал першого (Мартиніха, дудка, вікно) повторено в іншому освітленні й в останньому абзаці. Цей матеріал і складає фронтиспис (приступ) та кінцівку.

У попередніх прикладах форма висловлювання мала ритмічний й сюжетно-композиційний характер. Треба було „літературним монтажем“ показати напруження драматичної ситуації, одне з найбільших в усьому сюжеті кульмінаційних піднесень дії.

Колізія в двох перехресних плянах: сутичка особистих інтересів („класичний трикутник“: Митя й Поліна кохають один одного, а пан кохає Поліну) вмотивована й посилає соціальною різницею суперників, та ще наслідки цього: нерівність сил у боротьбі.

Повертаємося до тексту цієї сцени.

Цей „поворотний хід“ виправдує форма щоденника, що дозволяє (з вашого дозволу, читачу) додержувати у викладі певного непорядку.

Між першим і другим абзацом другого уривку, через так звану синтаксичну інерцію, виникає в думці зв'язкова фраза: „А то б вони побачили“... Ось чому „добре“ „що вони не зводять очей“. Якщо ви пам'ятаєте, то далі через засоби підсилення, розгортається мотив (що вони побачили б?): князеве обличчя, тростина і т. ін.

Перший же абзац побудовано, навпаки за принципом найбільшого послаблення дії. Синтаксично це—„складне підрядне речення“. Про Митю й Поліну сказано в його підрядній частині, а головне речення безособове, гнітюче, з відтінком загрози. (А ну, спробуй лише звести очі!): „добре“. Характерна також негативна форма: „не зводять“. Це не дія, а стан. Словесна конструкція сцени досить чітко підкреслює співвідношення сторін за даної ситуації, підказуючи й чергування ритмічних акцентів: сила пана—безсилість кріпаків, лють—рух по-

кори, активність—пасивність. Себто саме те, що становить суть екранного оформлення цієї частини епізоду.

Цілком одмінна функція „приступу“ й „кінцівки“. Вона не розв'язує ситуації, а розкриває емоційний зміст епізоду. Мартиниха—пасивна особа, щодо дійових осіб, і активна щодо глядача. Це провідник емоцій, що ними режисер хоче наелектризувати глядача, підготувати його до кульмінаційної точки дії. Спочатку дія йде в мажорних та гумористичних тонах, а тому, за контрастом, мусить ще гостріше вражати глядача драматизм обрямованої сцени.

#### Композиція „приступу“.

Словесно-описову схему поширило й орнаментовано 1) синтаксичним додатком: „звісивши по стіні короткі ніжки“, 2) епітетом „кумедна дудка“ 3) за зображенням слухового (неприпустиме зухвалство для німого кіна!) рефлексу: „весела мелодія“.

Перехід до сцени в парку, яку раптом помітила Мартиниха, зроблено стилістичним зрушенням словесно-описової форми. „Та що там унізу?“—цей словесний жест підсилює цікавість до дальшої дії.

Елементи комічного: „короткі ніжки“ на висоті другого поверху. Уявіть собі маленьку подібну до балабухи, потворну-жінку карлика. Сигнал режисерові—акцентувати комізм потворності. Далі „дудка“. Вона має бути незвичайної кумедної форми, як інструмент музичних кловнів у цирку.

Глядача підготовано до того, що він має побачити на еcranі тільки „веселу мелодію“, до того ще й темп її акцентовано плястично: блазнючка у такт дригає ногами.

Кінцівка замикає „невеселий“ кінець сцени. Глядача трохи пригнічено. Важке враження треба розрядити. Це треба робитися, навіючи на глядача нову емоційну настанову—лірично-елегічну, співчутливо-сумну. Співчуття—це спосіб примирити зі спогляданням чужого горя.

Зоровий плястичний матеріал той самий, що й в приступі. Змінено формальну будову кадру. Мартиниха повернула спину: усунено все, що давало комічні акценти: чудне обличчя, ніжки карлиці, дудка. На цей раз кажучи, що „М. грає щось сумне“—автор ніби зовсім переходить із кінематографічного в літературний плян. Та й без того вказівка на спину Мартинихи є, якщо не „сигнал“, то принаймні, досить виразний натяк.

Апарат не почує й не відтворить на плівці звуків дудки. Але режисер мелодію „покаже“ першого разу, загравши „весело“ на тій же дудці (речі, що їх глядач може побачити) і на дриганні ніжкою; другого ж разу—загравши „сумно“ на такому багатому інструменті, як людська脊на.

#### VI. З ПРИВОДУ „ЩОДЕННИКА“. СЦЕНАРІЙ І ЛІТЕРАТУРА

Із „Щоденника сценариста“—це, по суті, такий же додаток до нашої книжки, ілюстрація до питання про сценарну техніку, як і наведений уривок із сценарія „Велике горе маленької жінки“.

Зовсім не треба будувати тексти сценарія неодмінно так, як це робить автор „Щоденника“. Словесний запис може наблизатися (не переходячи певної межі) до типу режисерської розробки й може від неї віддалятися в бік літературних зразків, відомих під назвою кінематографічного жанру в сучасній літературі. („Серця трьох“ Джека Лондона—тощо). Єсть два основні типи повної авторської розробки сценарія: тип літературно-оповіданій і тип монтажний.

І в тому й другому разі текст сценарія мусить мати поруч з описом дії та титрами<sup>1)</sup> ще одну ознаку літературно-промовисту функцію викладу.

<sup>1)</sup> Див. 1-ий та 2-ий розділ цієї частини й 10-ий («Сценарист—автор напису») першої частини.

Крім самої дії, в фільмі багато важить ставлення авторове до зафільмованих подій і людей. Один і той же факт можна забарвiti любов'ю та зненавистю, патосом та іронією. Залежно від емоційного зафарблення матеріалу, різко мінятиметься й ставлення до нього глядача. Події в картині можна просто, схематично описати. Ставлення ж до цих подій, тобто емоційний тембр сценарія, описати не можна. Його можна передати за допомогою літературно промовистих засобів.

Уривок із „Щоденника сценариста“ пояснює деякі способи роботи над сценарним текстом із настаковою на подання.

Слово в руках сценариста є не тільки спосіб конспективного запису, а й знаряддя передачі режисерові певного художнього навіяння. Коли ви читаєте хорошу книгу, вам здається, що авторові допоміг художник, доповнивши літературні образи їх мальовничу ремінісценцією. Ст. Цвайг у своїх талановитих психо-біографічних етюдах („Три майстри“) прекрасно характеризує цю властивість письменникову користатися зі слова, як зі способу викликати відчуття зорової форми, відчуття живої матерії й живої людини:

„Покличте два десятки ілюстраторів до творів Діккенса й замовте їм портрети Піквіка й Коперфільда: малюнки скидатимуться один на одного. На всіх буде намальований товстенький джентельмен у білому жилеті, з привітним поглядом з-під окулярів, або гарненький білявий, полохливий хлопчик, що в поштовому ридвані їде до Ярмавзу... Він, Діккенс, має соколиний зір на людські дрібниці. На його думку, ці дрібниці ї складають зміст людського життя. Його зір ловить найдрібніші прикмети: він помітить пляму на сукні, чи кволій, безпорадний жест збентеження, схопить пасмо рудого волосся, що висмикалося з-під темної перуки, коли його власник гнівається“.

Сценарист мусить учитися творити зорові образи в великих майстрів слова. Тут йому може придатися методологія літературного стилю. Промовиста характеристика персонажу в сценарії продиктує режисерові, якого виконавця треба взяти на цю роль, акторові—характер „маски“, грим тощо.

Мовна конструкція в значній мірі визначає конструкцію кінематографічного образу.

Змінюється словесна конструкція авторського тексту — змінюється ритм та монтаж матеріалу в режисерському варіанті сценарія.

Будучи організатором кіно-драматургічного матеріалу, автор сценарія передає режисерові відчуття майбутньої кінематографічної форми, відповідно організуючи словесний матеріал. Промовистість авторського сценарія — це начебто побажання авторове щодо ритмо-стилістичного й зорового оформлення картини. Все це значно важче, ніж описувати дію, не зважаючи на літературну якість викладу, ба й на вимоги елементарної письменності.

Ось чому часто й густо набирають сценаристів із письменницьких лав.

Проте не треба забувати й про ту небезпеку, що тайт у собі надмірне захоплення літературним боком сценарія. Промовистість сценарія має якнайповніше викрити суть кінематографічного задуму. Літературність для літературності, зайва словесна орнаментика — лихо, не менше за кінематографічну неписьменність сценариста.

Промовистість сценарного тексту має бути в межах (як і елементи словесного опису) лаконічності, ощадного вживання слова, простоти викладу й ляпідарності стилю.

## VII. ВИСНОВКИ. НА КОГО РОЗРАХОВАНО ЦЮ КНИЖКУ? ХТО МОЖЕ СТАТИ КІНО-ДРАМАТУРГОМ? КІЛЬКА ПОРАД АВТОРОВІ-ПОЧАТКІВЦЕВІ

Серед музично вихованих людей, дуже не багато береться до складної справи музичного авторства. Менше лякає всяких дилетантів палітра, пензель, мольберт. На літературну сверблячку хворіють мало не всі люди певного віку, що прочитали певну кількість книжок. Вони гадають бо, що вміти викласти на папері свої (чи чужі) думки,—це чи не те саме, що бути письменником. Графоманія—розуміння, що стосується, переважно, до спроб в галузі словесного мистецтва. Так було досі.

Тепер значно погіршало. З'явився попит на кіно-сценарій. Сценарій—це щось написане на папері словами, й сценарій, на загальну думку, не потребує в прикметах літературних. Коли всякий може зrimувати один-два вірші, то для сценарія не треба навіть рим: досить „скласти“ фабулу, взявшись за зразок картину, що найбільше подобалася, і нашвидку, не сушачи голови стилем і граматикою, викласти її на папері. Уявімо собі, що для сценаристів існувало б щось подібне до нотного запису, або зобов'язати їх вивчати стенографію й писати тільки стенографічними знаками,—у більшості з них пропала б охота ходити коло цієї „легкої“ справи.

Я зовсім не маю на меті „заякати“ сценариста-початківця.

Робота в кіні дуже важка й бути сценаристом не легше, ніж бути режисером.

Ще важче написати „самонавчатель для сценаристів-початківців.“ Навіть „самонавчатель гри на балабайці“, відомо, нічого не дають. А кінематографія—інструмент складніший за балабайку. Хто твердо зважив свої сили й вирішив злагнути ремесло сценариста, того не заякати.

Ця книжка, звичайно, не навчить писати сценарії. Її мета—зазнайомити читача з абеткою кіно-драматургії, а головно—стимулювати волю до серйозного й вдумливого вивчення свого ремесла:

Дещо в книзі може здатися за важке, дещо не досить популярне. Так, наприклад, уже одна назва першої частини „Поетика фільму“ вимагає, щоб читач знов елементарні основи поетики літературних творів—тобто знов теорію літератури. Нічого вузько-спеціального в цьому нема. Література посідає одне з перших місць у культурному побуті мільйонів. Інтерес до будови літературного твору збудився серед широких читачівських кіл. Ми розраховуємо на культурного читача—на читача, що має певний літературний багаж. Інший читач без певного нахилу до теоретичного мишлення,—може й заскучає після перших же сторінок цієї книжки. Він буде скаржитися й на термінологію, й на те, що його примушують надто вчитися, й вимагають певної підготовки, неначе він має вступати до виш'я або технікуму.

Перед автором стояла альтернатива: пристосувати брошуру до потреб всякого читача, навіть такого, що не хоче витрачати більше як 2—3 годині, щоб „досконало“ вивчити ремесло сценариста, або взяти курс на авдиторію меншу, зате серйознішу.

Природньо, що він вибрав читачів другої групи.

Будемо говорити широко. Сценарист не приходить з вулиці. Радянська кінематографія поповнює кадри своїх сценаристів або із складу пролетарських літературних угруповань, або з робселькорівських лав (тобто культурного й, знов таки, літературно-підготовленого активу радянської громадськості), і, нарешті, поволі переходить на спосіб професійного готовування молодняка. Між іншим, цього року вперше оголошено приймання слухачів на сценарні курси при Московському Д.Т.К. Мало того, що термін перебування на них шостимісячний

(тоді, як усю літературу в справах сценарія можна вивчити на пам'ять за тиждень). Від тих, що вступають, вимагають посвідки про закінчення дев'ятилітки, тобто ті самі вимоги, що й до тих, хто вступає до технікуму.

З цього висновки: для того, щоб стати кіно-драматургом, потрібна насамперед загально-освітня підготовка, її стати ним може лише той, кого не залякають труднощі, щоб опанувати сценарним умінням.

Наприкінці кілька порад і побажань авторові-початківцеві.

Є три джерела, звідки черпають свій образовий та різноманітний досвід кіно-драматурги:

Життя, громадське оточення, люди, увесь комплекс ідей і фактів, що становлять ту історичну добу, у якій живе автор.

Кінематографія: її минуле і сучасне, її виробничо-технічні й художні форми.

Інші мистецтва: література, мальарство, музика, театр.

Життя—сировинна база кіно-тематики. Художній образ, драматичний конфлікт, фактура кіно-дії — це наслідки „перетворення“<sup>1)</sup> спостережень і життєвого досвіду авторового. Для того, щоб „брати життя“, „збагачуватися“ на сировину—замало одної природньої спостережливості. Треба бути професіональним збірачем фактів. Потрібні рухливість і невгамовний громадський темперамент. Кабінетна відлюдненість не до лиця драматургові. Одною стороною своєї істоти він поринає в громадське життя, з охотою віддається практичній роботі, активно шукає живої діяльності, постійного зв'язку з людьми. Приплив повсякденних спостережень надходить до творчої лябораторії сценариста й

<sup>1)</sup> Нагадаємо читачеві, що це „перетворення“ — наслідок процесу об'єднання багатьох окремих життєвих явищ у один типовий художній образ.

іншими шляхами: через газети та журнали, через сучасну публіцистику й художню літературу. Треба вивчитися зберігати, систематизувати газетні вирізки, ре-марки, зауваження з приводу прочитаного, і все інше, що може придатися колись для сценарної сировини.

Далі—кінематографія.

От побіжний перелік картин, що ми їх не раз згадували, розв'язуючи те чи інше завдання кіно-поетики:

Радянські: „Жовтень“, „Кінець Санкт Петербургу“, „Нащадок Чінгіс-Хана“, „Звенигора“, „Арсенал“, „Вибої“, „Мій син“, „Щасливі обручі“, „Паризький швець“, „Її шлях“, „Молодість перемагає“, „Інженер Елагін“, „Нічний візник“ та „Два дні“.

Закордонні: „Парижанка“, „Чікаго“, „Дві сирітки“, „Коли розтане сніг“, „Нащадки піратів“, „Хмидордряп“, „Наша гостинність“, „Генерал“, „Три доби“, „Остання людина“, „Вар'єте“, „Мулен-Руж“, „Шлюбне коло“, „Повинен“, „Останній візник Берліну“ та „Гірська балядя“.

М. Горкій у своєму заклику до робселькорів та военкорів „Як я вчився писати“, каже, між іншим: „У кожному ділі треба знати історію його розвитку. Коли б робітники кожної галузі виробництва, а, ще краще, кожної фабрики знали, як вона виникла, як розвивалося й як удосконалювалося виробництво—робітники працювали б краще, ніж вони працюють“. Письменник мусить бути знайомий з історією літератури а кіно-драматург—добре знати фільми. Серед величезної фільмотичної завали світової кінематографії знайдеться кілька десятків картин, що, не належачи до „кінокласики“, посідають, в усікім разі, місце в історії кіномистецтва. Методологію сценарної майстерності базують на вивченні драматургічного досвіду, вкладеного в ці картини. Сценарист підходить до кожного фільму з іншими вимогами, ніж звичайний глядач. Його цікавить механізм художньої будови фільму. На цікавому він зу-

пиняється, переглядає з початку й до кінця, двічі, а то й кілька разів. Корисно завести на кожну визначну картину сценіальну картотеку, де кожному фільмові відповідала б окрема картка з коротким записом її головних рис.

Зрозуміло, що сценарист мусить знати всю, на жаль, малочисленну літературу свого фаху, а також основну літературу з інших галузей кіно-справи. Він має бути освічений кінематографіст.

Можна радити з техніки організації кіновиробничого процесу двотомну роботу „Общий курс кінематографии“ Н. Анощенка. У питаннях кіномистецтва: „Іскусство кино.“ Кулешова, „Монтаж фильмы“ та „Інженер фильмы“ С. Тимошенка. Збірник „Поетика кино“ і „Культура кино“ (в другому виданні) „Видимый человек“ Бела-Балаша, „Нарисы з теорії кіномистецтва“ Л. Скрипника, „Кіно й сценарій“ Дюпона.

Це не рекомендаційний список, а перелік кількох, найпотрібніших книжок сценариста.

Кінодраматург завжди цікавиться всім, що робиться на кінофабриках і що відбувається в галузі кінематографічної культури. Він у курсі поточної політики, партійного керівництва кіноорганізаціями. Він стежить за кіном, пресою, відвідує громадський перегляд фільмів тощо.

### VIII. СЦЕНАРИСТ ТА ІНШІ МИСТЕЦТВА

На той час, як кінематограф уперше, як каже Бела Балаш, „поступався в двері академії“, за спину інших мистецтв стояли віки. Кіно-мистецтво не зазнало довгого шляху розвитку від античних форм до сучасних. Тисячолітній досвід художньої культури людскості кіно засвоїло через літературу, музику, мальарство, театр, танок. Класифікація жанрів і кінематографічних форм (авантурний та психологічний фільм, комедія й драма,

кіно-роман, кіно-поема, тощо,) майже цілком запозичено з літератури. Фото-естетика, елементи світла, перспективи операторського стилю, мають своє минуле по картинних галереях і по художніх монографіях. Поле емоційно-ліричної творчості, віршована мова, музика, — це основа монтажно-ритмічної організації кіноматеріялу. Нарешті, є й поодинокі факти впливу й запозичень, як от наприклад, запровадження в кінематографію техніки циркових „атракціонів“ (акробатичний трюк, буфонна маска).

Ми вже не раз радили читачам учитися в майстрів слова й вивчати теорію літератури. Варто також відвідувати картинні галерії, знайомитися зі зразками ілюстративного мальарства. Успіхи звукового кіна спонукають нас звернути пильну увагу на музичну письменність, що найближчого часу посяде почесне місце в кінематографічній практиці.

## ЗМІСТ

стор.

### I. Поетика фільму.

Вступ . . . . .	5
Що таке тема . . . . .	7
Вибір і трактування теми . . . . .	12
Матеріал сценарія:	
фабула й мандрівні мотиви . . . . .	14
персонажі, інтрига, драматургія ролі . . . . .	22
експозиція й кінцівка . . . . .	32
речі . . . . .	36
Фактура сценарія: Розгортання сюжету. Нові жанри . . . . .	43
Архітектоніка сценарія, розуміння ритму й монтажу, розгортання епізоду й сцени.	
49	
Сценарист—автор написів . . . . .	58
Сценарист та умови кіно-виробництва . . . . .	62

### II. Про техніку сценарія.

Техніка сценарія—техніка вживання слова . . . . .	66
Від сценарія до фільму й від фільму до сценарія . . . . .	69
Етапи розробки сценарія. Типи сценарія . . . . .	72
„Велике горе маленької жінки“ (уривок із сценарія) . . . . .	75
Із „Щоденника сценариста“ . . . . .	77
З приводу „Щоденника“. Сценарій і література . . . . .	83
Висновки:	
На кого розраховано цю книжку?	
Хто може стати кіно-драматургом	
Кілька порад авторові початківцеві . . . . .	86
Сценарист та інші мистецтва . . . . .	90

Ціна 60 коп.