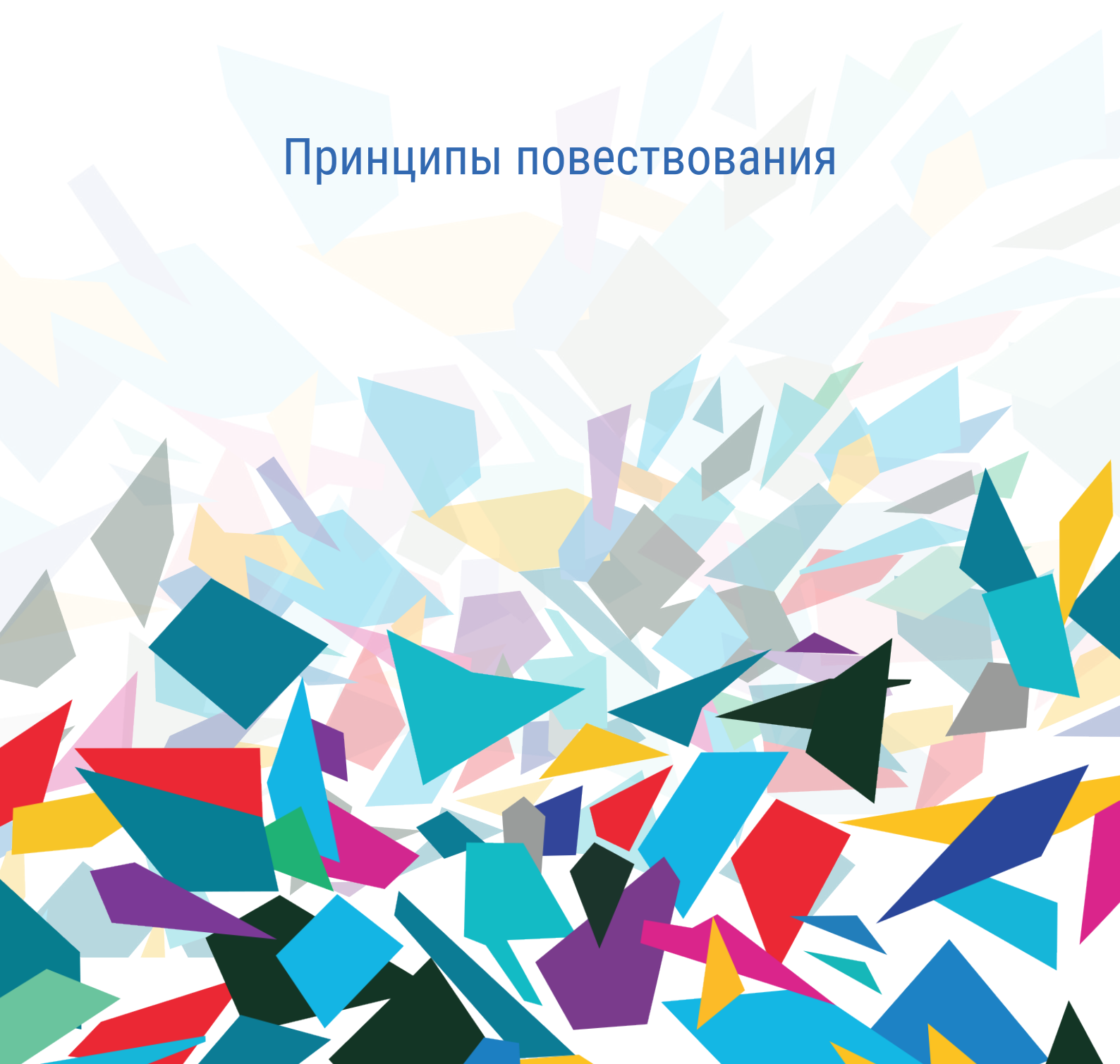


# ВВЕДЕНИЕ В КИНОИСКУССТВО

## Принципы повествования





Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Принципы повествования

Автор лекции: Гульнара Абикеева

## Фильмы:

«Шестое чувство» Шамьялана  
«На Север через Северо-Запад» Хичкока  
«Этот смутный объект желания» Бунюэля

## Основные идеи:

1. Повествование является фундаментальным способом, которым люди понимают мир. Истории захватывают и держат нас.
2. Фильм формирует наши ожидания, вызывая любопытство, беспокойство, удивление и другие эмоциональные качества. Концовка имеет целью удовлетворить или обмануть ожидания, вызванные фильмом в целом. Финал может также активировать память, попросив зрителя рассмотреть более ранние события, возможно, рассматривая их в новом свете.
3. Мы можем считать повествованием цепочку событий, связанных причинно-следственной связью, происходящих во времени и пространстве.
4. Структура времени – это только один из вариантов выбора историй, с которыми вы сталкиваетесь.
5. Сюжет направляет зрителя к пониманию всех соответствующих событий, как явных, так и тех, которые должны быть выведены самим зрителем.

Повествование является фундаментальным способом, которым люди понимают мир. Истории захватывают и держат нас.

Мы рассмотрели, как последовательность элементов, даже букв алфавита, может побудить нас спросить, что будет дальше. История, наполненная персонажами и их действиями, усиливает это стремление к узнаванию. В 1841 году Чарльз Диккенс «сериализовал» свой роман «Старая лавка любопытства» в журнальных статьях. Когда корабли привезли последнюю партию журналов в Америку, толпы читателей собрались на пристани, крича: «Маленькая Нелл мертва?» Почти два столетия спустя дети и их родители выстроились и ждали в течение нескольких часов возле книжных магазинов, чтобы купить новейший роман о Гарри Поттере. Многие из этих молодых людей бросились домой и сразу же начали читать. Они ничем не отличались от фанатов, которые наблюдали за перерывом целого сезона телешоу, или от фанатов, которые с нетерпением ожидали очередного выпуска франшизы фильма и спекулировали онлайн о предстоящих поворотах сюжета. Является ли история вымышленной или фактической, мы чувствуем себя заинтересованными в том, чтобы узнать, как развивается действие, как реагируют персонажи и как все это выходит в итоге. Поскольку рассказывание историй настолько распространено и настолько мощно, мы должны внимательно посмотреть, как фильмы воплощают повествовательную форму.

Принципы повествовательной формы. Поскольку истории повсюду вокруг нас, зрители подходят к повествовательному фильму с определенными ожиданиями. Мы можем многое знать о конкретной истории, которую расскажет фильм. Возможно, мы читали книгу, на которой основан фильм, или это продолжение фильма, который мы видели. Даже если мы еще не знакомы с конкретным миром истории, у нас есть ожидания, которые характерны для самой повествовательной формы. Мы предполагаем, что будут персонажи и что действия, которые они предпринимают, будут связывать их друг с другом. Мы ожидаем серию инцидентов, которые будут каким-то образом связаны. Обычно мы ожидаем, что возникающие проблемы или конфликты будут каким-то образом урегулированы – либо они будут решены, либо, по крайней мере, на них будет проливаться новый свет. Зритель приходит подготовленным, чтобы понять смысл повествовательного фильма. При просмотре фильма зритель улавливает подсказки, вспоминает информацию, предвидит, что последует, и, как правило, участвует в создании формы фильма.

Фильм формирует наши ожидания, вызывая любопытство, беспокойство, удивление и другие эмоциональные качества. Концовка имеет целью удовлетворить или обмануть ожидания, вызванные фильмом в целом. Финал может также активировать память, попросив зрителя рассмотреть более ранние события, возможно, оценивая их в новом свете. Когда в 1999 году вышел фильм «Шестое чувство», многие зрители были настолько заинтригованы неожиданным поворотом в конце, что вернулись, чтобы снова посмотреть фильм и проследить, как их ожидания были изменены.

Изучая нарративную форму, мы должны понять, как она вовлекает зрителя в динамическое повествование. Задача режиссера – создать это взаимодействие. Как это происходит? Мы можем начать понимать творческий выбор режиссера и деятельность зрителя, посмотрев немного внимательнее на тот



Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Принципы повествования

Автор лекции: Гульнара Абикеева

процесс, который создает повествование. Что такое повествование? Мы можем считать повествованием цепочку событий, связанных причинно-следственной связью, происходящих во времени и пространстве.

**Повествование** – это то, что мы обычно подразумеваем под термином «история», хотя позже мы будем использовать этот термин немного иначе. Как правило, рассказ начинается с одной ситуации; ряд изменений происходит в зависимости от причины и следствия; наконец, возникает новая ситуация, которая завершает повествование. Наше участие в истории зависит от нашего понимания характера изменений и стабильности, причины и следствия, времени и пространства. Случайную последовательность событий трудно понять как историю. Рассмотрим следующие действия: «человек ворочается, не в силах спать. Зеркало разбивается. Звонит телефон». Мы с трудом воспринимаем это как повествование, потому что не можем определить, как события связаны с причинностью, временем или пространством. Рассмотрим новое описание тех же самых событий: «человек сражается со своим боссом. Той ночью он ворочается, не в силах уснуть. Утром он все еще так зол, что разбивает зеркало во время бритья. Затем его телефон звонит; его босс позвонил извиниться». Теперь у нас есть повествование, хотя и не волнующее. Мы можем связать события в пространстве. Человек в офисе, затем в своей постели; зеркало в ванной комнате; телефон где-то еще в его доме. Время также важно. Борьба начинается, и бессонная ночь, разбитое зеркало и телефонный звонок происходят один за другим. Действие продолжается с одного дня до следующего утра. Прежде всего, мы можем понять, что эти три события являются частью модели причин и следствий. Спор с боссом вызывает бессонницу и разбитое зеркало. Телефонный звонок от босса разрешает конфликт, поэтому повествование заканчивается. Повествование развивается от начальной ситуации конфликта между сотрудником и начальником через серию событий, вызванных конфликтом, до разрешения конфликта. Простой и минимальный, как наш пример, он показывает, насколько важны причинность, пространство и время для повествовательной формы. Тот факт, что повествование опирается на причинность, время и пространство, не означает, что другие формальные принципы не могут управлять фильмом. Например, повествование может использовать параллелизм, который указывает на сходство элементов истории. В качестве примера мы вспомнили ситуацию, когда «Волшебник страны Оз» проводил параллели между тремя фермерами Канзаса и тремя товарищами Дороти.

Документальный фильм «Hoop Dreams» использует аналогичные параллели. Два старшекласника из чёрного квартала Чикаго мечтают стать профессиональными баскетболистами, и фильм отслеживает каждого, его спортивную карьеру. Форма фильма предлагает нам сравнить их личность, препятствия, с которыми они сталкиваются, и выбор, который они делают. Кроме того, фильм создает параллели между их школами, тренерами, родителями и старшими родственниками мужского пола, которые преследуют свои собственные мечты о спортивной славе. Каждая из параллельных линий действия организована по времени, пространству и причинности. Но параллелизм позволяет фильму стать более сложным, чем если бы он был сосредоточен только на одном главном герое. Рассказывая историю, мы создаем смысл повествования, идентифицируя его события и связывая их по причине и следствию, времени и пространству. Мы также ищем параллели, которые могут пролить свет на текущие действия. Но наш рассказ раскрывает намного больше, чем просто рассказ. Чтобы копнуть глубже, давайте снова попробуем думать как режиссер.

### Творческие решения.

Как бы вы рассказали историю? У вас есть история. Допустим, это романтическая комедия после развития любовного романа. Ваша проблема: как это рассказать? Например, вы должны сказать в начале истории, когда партнеры встречаются. Оттуда вы можете проследить действие в хронологическом порядке, показывая, что они влюбляются, разлучаются, встречаются с другими людьми, вспоминают друг друга и в конечном итоге воссоединяются как супружеская пара. Но вы можете рассмотреть другой вариант. Предположим, вы нарушаете хронологию и начинаете свой фильм со дня свадьбы пары. Затем вы можете вернуться к началу, показывая, как они встретились, а затем проследить любовную интригу через ее взлеты и падения. Но зачем останавливаться там? Почему бы не начать день свадьбы, вернуться к первому свиданию, затем ко дню свадьбы, а потом к зарождающемуся роману, позже снова – ко дню свадьбы и т.д.? Вместо одного длинного воспоминания, обрамленного свадьбой, у вас есть несколько коротких, которые продолжают прерывать свадьбу. Тогда вы можете спросить: кто говорит, что воспоминания о романе должны быть представлены в хронологическом порядке? Может быть, я смогу создать больше



Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Принципы повествования

Автор лекции: Гульнара Абикеева

любопытства или беспокойства, или удивления, или эмоциональной вовлеченности, если я покажу первую встречу в фильме позже, в хронологическом порядке. Может быть, прямо перед свадьбой или сразу после их большой ссоры? Хотя одно событие вызывает другое, вам не нужно соблюдать порядок 1-2-3.

Пока вы размышляете о смене периодов времени, вы можете снова сделать паузу. Не будет ли интереснее начинать не со свадьбы, а с «самого темного момента» пары, сцены, в которой, кажется, они никогда больше не встретятся? Затем, возвращаясь к более ранним, счастливым дням, можно увеличить ожидание. Будут ли они воссоединены? Это делает свадьбу своего рода эпилогом, а не большим событием, формирующим общее действие. Каждый выбор порождает дальнейший выбор. Если ваши воспоминания часто пропускаются, вы можете беспокоиться о том, что зрители потеряют ориентацию. Таким образом, чтобы помочь зрителю, вы можете добавить наложенные заголовки, определяющие время и место сцены.

**Структура времени** – это только один из вариантов выбора историй, с которыми вы сталкиваетесь. Если вы планируете романтическую комедию, которую мы нарисовали, с чьей точки зрения эта история будет рассказана? Вы могли бы ограничить вещи точкой зрения одного персонажа, показывая только то, что она или он знает о разворачивающемся действии. «Дни лета» прочно связывают нас с человеком, который влюбился в таинственное лето. В качестве альтернативы вы можете следовать более распространенному способу – показывать обоих членов пары, когда они одни или с друзьями. Вы можете смешивать в сценах родителей, коллег и тому подобное. Это позволит вашему зрителю увидеть центральные отношения в более широком контексте. Рассказы о точках зрения основаны на том, что мы будем называть повествованием. Независимо от того, с какой областью выбора вы сталкиваетесь, вы должны рассмотреть, как эти параметры влияют на зрителя. Как мы видели, представление истории не по порядку может вызвать любопытство или создать определенную неизвестность. Ограничение нас тем, что знает один персонаж, может усилить удивление, поэтому мы узнаем новую информацию только тогда, когда он узнает ее.

Наша романтическая комедия глубоко неоригинальна, но главное – надо показать, как режиссеры сталкиваются с выбором при планировании повествовательной формы. Эти выборы включают временную структуру, повествование и другие возможности, которые мы рассмотрим.

## **Сюжет и история.**

В нашем гипотетическом фильме роман, который начинается с первой встречи до свадьбы – это то, что мы будем называть историей. История – это цепочка событий в хронологическом порядке. Но, как мы видели, эта история может быть представлена различными способами. Если мы будем использовать флэшбэки вместо линейного времени или если мы решим организовать события вокруг одного персонажа, а не другого, мы будем создавать другой сюжет. Как мы только что видели, одна и та же история может быть представлена по-разному – в виде разных сюжетов – и каждый вариант, вероятно, будет по-разному влиять на аудиторию. Как зрители, мы имеем прямой доступ только к сюжету, который решили режиссеры. Тем не менее, в конце концов, мы приходим к пониманию основной истории.

Как зрители делают это? Делая предположения и выводы о том, что представлено. В начале фильма «На Север через Северо-Запад» Альфреда Хичкока мы знаем, что в час пик мы находимся на Манхэттене. Сигналы четко выделяются: небоскребы, шумные пешеходы, пробки на дорогах. Затем мы наблюдаем за Роджером Торнхиллом, когда он выходит из лифта со своим секретарем Мэгги и шагает через вестибюль, диктуя записки. Уже сейчас можно сделать некоторые выводы. Торнхилл – руководитель, очень занятой человек. Мы предполагаем, что до того, как мы увидели Торнхилла и Мэгги, он также диктовал ей; мы вошли в середину череды событий во времени. Мы также предполагаем, что диктовка началась в офисе, прежде чем они сели в лифт. Другими словами, мы определяем причины, временную последовательность и другую локализацию, даже если ни один элемент этих данных не был представлен напрямую. Вероятно, мы не знаем, как сделать эти выводы, но поскольку понимаем, что мы видим и слышим, мы делаем их. Кинопроизводитель заставил нас сделать их.

Таким образом, сюжет направляет зрителя к пониманию всех соответствующих событий, как явных, так и тех, которые должны быть выведены самим зрителем. В нашем примере «На Север через Северо-Запад» история будет состоять как минимум из двух изображенных событий и двух предполагаемых. Мы можем перечислить их, поместив предполагаемые события в скобки: (Роджер Торнхилл занят в своем офисе.) Час пик наступает на Манхэттене. (Диктуя своему секретарю Мэгги, Роджер покидает офис, и они поднимаются на лифте.) Все еще диктуя, Роджер выходит из лифта вместе с Мэгги, и они проходят



Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Принципы повествования

Автор лекции: Гульнара Абикеева

через вестибюль. Общий мир сюжетного действия иногда называют *diegesis* фильма (греческое слово «рассказанная история»). Первые кадры фильма: движение, улицы, небоскребы и люди, которых мы видим, а также движение, улицы, небоскребы и люди, которых мы читаем за кадром, все они являются диегетическими, потому что предполагается, что они существуют в мире, который изображен в фильме. С точки зрения зрителя, сюжет состоит из действия, видимого и слышимого, присутствующего в фильме перед нами. Сюжет включает главным образом все сюжетные события, которые непосредственно изображены. В нашем примере в сюжете явно представлены только два сюжетных события: час пик и Роджер Торнхилл диктует Мэгги, когда они покидают лифт. Сюжет также включает в себя информацию, которую персонажи могут предоставить о более ранних событиях в мире истории – как, например, когда Роджер упоминает о своих многочисленных браках. Обратите внимание, однако, что режиссер может включать материал, который находится за пределами мира истории. К примеру, в то время как начало фильма изображает час пик на Манхэттене, мы также видим титры фильма и слышим оркестровую музыку. Ни один из этих элементов не является диегетическим, так как они привнесены извне мира истории. Персонажи не могут читать титры или слышать музыку. Титры и звук фильма, таким образом, являются недиегетическими элементами. Точно так же в немых фильмах многие из названий не сообщают о диалоге, а комментируют символы или описывают местоположение. Эти интертитры не являются диегетическими. Далее мы рассмотрим, как редактирование и звук могут функционировать недиегетично. Предположим, что Хичкок наложил слова «Нью-Йорк» на дорожные снимки в начале «На Север через Северо-Запад», как мы рассматривали добавление дат в скремблированные сцены нашей гипотетической романтической комедии. Такие названия также были бы недиегетичными. (Они не являются частью мира истории; персонажи не могли их прочитать.)

Сегодня наложенные заголовки являются наиболее распространенными видами недиегетических вставок, но мы можем найти более необычные. В «Театральном фургоне» (1953) Винсента Минелли мы видим премьеру безнадежно претенциозного музыкального спектакля. Через недиегетические изображения, сопровождаемые задумчивым припевом, сюжет сигнализирует о том, что постановка провалилась. Создатели фильма добавили несюжетный материал в сюжет для комического эффекта. С точки зрения режиссера, история – это сумма всех событий в повествовании. Как рассказчик вы можете представлять некоторые из этих событий напрямую (то есть отображать или упоминать их в сюжете), намеки на события, которые не представлены, и просто игнорировать другие события. Например, в фильме «На Север через Северо-Запад», хотя мы узнаем позже, что мать Роджера все еще рядом с ним, мы никогда не узнаем, что случилось с его отцом. Вы, режиссер, могли бы также добавить недиегетический материал, как в примере из «Театрального фургона». Вот почему мы можем сказать, что режиссер превращает историю в сюжет. Задача зрителя совсем иная. Все, что у нас есть – это сюжет – расположение материала в фильме в его нынешнем виде. Мы создаем историю в наших умах, благодаря подсказкам в сюжете. И, рассказывая кому-то о фильме, который мы только что видели, мы можем суммировать его двумя способами: мы можем повторить историю или повторить сюжет. Мы увидим, что различие сюжета и истории влияет на все три аспекта повествования: причинность, время и пространство. Каждый из них предлагает режиссеру огромный выбор для того, чтобы направлять зрителя к фильму.

### **Причина и следствие.**

Если повествование зависит от изменений, вызванных причиной и следствием, какие вещи могут функционировать как причины? Чаще всего персонажи. Вызывая события и реагируя на них, персонажи играют причинную роль в повествовательной форме фильма. Персонажи как причины. Чаще всего персонажи – это люди или, по крайней мере, лица, подобные людям – Багс Банни, Инопланетянин или поющий чайник в «Красавице и чудовище». Для наших целей Майкл Мур – персонаж в «Роджере», а «Я» не меньше, чем «Роджер Торнхилл» в фильме «На Север через Северо-Запад», хотя Мур – реальный человек, а Торнхилл – вымышленный. В любом повествовательном фильме, выдуманном или документальном, персонажи создают причины и фиксируют результат. В общей форме фильма они заставляют вещи происходить и реагируют на эти события. Их действия и реакции сильно способствуют нашему участию в фильме. В отличие от персонажей романов, герои фильма обычно имеют видимое тело. Это такое базовое соглашение, что мы принимаем его как должное, но оно может быть оспорено. Иногда персонаж – это только голос, как в фильме «Письмо трем женам», рассказанном женщиной, которая отправила письмо трем своим соперницам. Еще более тревожно, когда в фильме «Этот смутный объект желания» (1977)



Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Принципы повествования

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Луиса Бунюэля одна женщина изображается двумя актрисами, и физические различия между ними могут указывать на разные стороны ее характера.

Тодд Хейнс развивает это новшество в фильме «Я не там», в котором народный певец изображается актерами разных возрастов, полов и рас. Наряду с телом у персонажа есть черты: отношения, навыки, привычки, вкусы, психологические побуждения и любые другие качества, которые его отличают. Некоторые персонажи, такие как Микки Маус, могут иметь только несколько черт. Когда мы говорим, что у персонажа есть несколько различных черт, некоторые противоречат другим, мы склонны называть этот персонаж сложным, или трехмерным, или хорошо развитым. Например, Шерлок Холмс обладает массой черт характера. Некоторые вытекают из его привычек, таких как его любовь к музыке или его пристрастие к кокаину, в то время как другие отражают его основную природу: его высокомерие, его пронизательный ум, его презрение к глупости, его профессиональная гордость, его случайная галантность.

Как показывает наша любовь к сплетням, нам любопытны другие люди, и мы привносим свои навыки наблюдения за людьми в повествования. Мы быстро присваиваем черты персонажам на экране, и обычно фильм помогает нам. Большинство персонажей носят свои черты гораздо более открыто, чем люди в реальной жизни, и сюжет представляет ситуации, которые быстро раскрывают их нам. Открывающая сцена «Индиана Джонс. В поисках затерянного ковчега» (1981) Стивена Спилберга показывает яркую личность Индианы Джонса. Мы сразу видим, что он смелый и находчивый, даже немного импульсивный. Он смелый, но он может чувствовать страх. Раскрывая древние сокровища для музеев, он демонстрирует замечательную преданность научным знаниям. Через несколько минут его основные черты представлены прямо, и мы узнаем и сочувствуем ему. Все черты, которые Индиана Джонс показывает в начальной сцене, имеют отношение к более поздним сценам. В общем, персонажу дают черты, которые будут играть причинную роль в общем сюжетном действии.

В следующей лекции мы продолжим разговор о том, как сценаристы выстраивают повествования.

#### **Дополнительные источники по теме лекции:**

1. Митта А. Кино между адом и раем.- М., 2012. – 496 с.
2. Макки Р. История на миллион долларов. –М., Альпина нон фикшн, 2019. – 456 с.
3. Червинский А. Как хорошо продать сценарий. – М.: Киносценарии, 1993. – 120 с.
4. Пропп В. Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976. – 327 с.