Тема 4. Монтаж как основной метод композиционного построения сценария.

План

1. Основные функции и приёмы литературно-сценарного монтажа
2. Архитектоника театрализованного представления

1. Основные функции и приёмы литературно-сценарного монтажа

Монтажный метод является основным в работе над массовыми праздниками и представлениями.

Монтаж – сборка частей в единое идейно-художественное целое. Монтаж – это художественный метод соединения разножанрового материала. При помощи монтажа можно конструировать и выражать самые сложные ощущения.

Монтаж в искусстве не просто сборка, соединение материала, а «сопоставление и истолкование материала», «драматизация материала», «драматическая концентрация», «метод мышления и аргументации».

Принципы монтажа:

1. Последовательный. Материал соединяется на основе самых простых причинно-следственных связей, по принципу одно после другого.

2. Контрастный. Материал монтируется таким образом, чтобы столкнуть различные точки зрения на одно и то же событие.

3. Параллельный. Материал стыкуется как тесно связанные между собой, но самостоятельно развивающиеся смысловые ряды («неразделимо», но «неслиянно»)

4. Ассоциативный. Материал монтируется на основе соприкосновения ассоциативных кругов, которые порождают документальные и художественные фрагменты.

5. Иллюстративный монтаж – есть художественное изображение, которое в его содержательной части повторяет изображение документальное.

Приемы монтажа не могут быть оторваны от конфликтной системы сценария, да и специфику самого конфликта можно рассматривать только через эти приемы.

К наиболее распространенным приемам художественного монтажа относиться ***контрастность*** – она основана на сближении противоположных, контрастных по смыслу элементов художественного произведения. В сценарии театрализованного представления можно сопоставлять отдельные номера, эпизоды, заставляя зрителя сравнивать два факта, два явления, одним усиливая другое, благодаря чему достигается острая выразительность, идейная направленность и художественная целостность.

Параллелизм – еще один свойственный именно сценарной драматургии прием монтажа, где два тематически не связанных действия соединены вместе и идут параллельно.

Одновременность – монтажный прием, основанный на принципе действования на нескольких сценических площадках параллельно или одновременно.

Лейтмотив – (напоминание) – одна из особенностей драматургии театрализованных представлений. Чаще всего напоминание бывает комплексным, в нем принимают участие все средства художественной выразительности.

Рефрен – драматургический приём в монтаже, когда один и тот же элемент структурной информации или выразительное средство повторяется в новом эпизоде сценического действия с дополнительным или обновлённым звучанием или значением, развивая конфликт или усиливая воздействие на героя и зрителя.

Функции монтажа.

Монтаж имеет ряд функций:

1. Выявление авторского отношения к материалу.

2. Организация зрительского восприятия. Последовательность и логику исследуемого предмета режиссёр задаёт чётким распределением и соединением конкретных эпизодов.

3. Соблюдение законов сочетания номеров между собой.

4.Анализ синтез и конфликт фактов жизни и фактов искусства

5.Средство воплощения сюжета

6.Средство выражающее авторскую позицию

7.Драматургический метод организации материала

8.Средство художественной выразительности.

9.Формы организации зрительского восприятия

10.Различная организация эпизодов

11. Способ изменения жанра.

Рассматривая особенности композиционной структуры драмы, можно убедиться в относительной законченности, внутренней целостности каждого звена драмы. Построение драмы стало пониматься, как система действий, которые в своем единстве образуют процесс становления, процесс оформления специфической модели действительности.

Композиция театрализованного представления в общих чертах напоминает композицию драмы.

Выстраивая сценарий театрализованного представления, автор должен обратить особое внимание на четыре важнейших элемента, называемых в практике вступлением (экспозицией), развитием действия, разрешительным моментом (переломом, или кульминацией) и финалом. Эти композиционные элементы так же обязательны в театрализованном представлении, как и в драме.

Завершенная внутри себя композиционная структура театрализованного представления, в сущности, делится на ряд циклов действия. Драма, как известно, состоит из нескольких таких циклов, название которых исторически менялось: акт, действие, часть.

В сценарии театрализованного представления, чаще всего одночастного, эти тематически однородные циклы принято называть эпизодами. Каждый эпизод в сценарии театрализованного представления распадается на еще более мелкие, относительно завершенные структуры.

Композиционное расширение или сжатие событий, заострение средств выразительности, темп и скорость развития действия определяются как кульминацией каждого цикла в отдельности, так и кульминацией всего представления.

В композиции драмы причинно-следственные связи и мотивировки играют чрезвычайно большую роль. Специфика композиционной структуры сценария театрализованного представления заключается в том, что здесь

вместо причинно-следственной связи единство действия создается за счет других средств, по-особому.

Это не значит, конечно, что причинно-следственная связь вовсе исключается из структуры сценария театрализованного представления. Как в отдельном цикле действия (будь то эпизод, номер или документальный факт), так и во всем сценарии могут существовать и, как правило, имеют место несколько линий причинности; но они должны развиваться обязательно к единой, общей цели, ибо общий замысел – это в конечном счете главное в сценарии театрализованного представления (как и в любом роде искусства).

Да и по отношению к драме мнение, будто она являет собой непременную цепь причин и следствий, по мысли Лоусона, опасно, потому что такое представление мешает накапливанию различных сил, ведущих к кульминации[1]. В применении к сценарию театрализованного представления эта мысль теоретика еще более справедлива, потому что при очевидном отсутствии непрерывной цепи причин и следствий в сценарии все его части – это подчиненные элементы единого и непрерывного действия. Каждая часть (эпизод, номер), живя своей самостоятельной жизнью, имея свой смысл и внутреннее развитие драматического напряжения, так или иначе связана с целым, с главной мыслью всего сценария.

Здесь используется термин «непрерывность действия», возникший в кинематографии. В театральном лексиконе нет термина, точно соответствующего понятию непрерывность действия. Это можно объяснить либо стремлением рассматривать сцены и акты пьесы как самостоятельно существующие величины, либо отсутствием со стороны теоретиков должного внимания к связям и органическому развитию отдельных элементов и циклов драмы.

Понятие непрерывность в применении к сценарию театрализованного представления охватывает целый ряд проблем, и в том числе проблему отбора материала, проблему переходов и связок, поддержания внимания, драматического напряжения и т. д.

Обычно драматическое напряжение считают некоей мистической связью, которая возникает между актером и зрителем.

[1] Л о у с о н Дж. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960

Но, по мнению Лоусона, гораздо разумнее рассматривать научное значение этого слова. В электричестве оно означает разность потенциалов, в механике – соотношение нагрузки и сопротивления, которое можно тщательно подсчитать. В архитектонике сценария театрализованного представления драматическое напряжение зависит от «прочности на разрыв» отдельных циклов действия, номеров и связок.

Сценарий только тогда получается цельным и художественно завершенным, когда все его элементы внутренне спаяны в целое.

Это и означает, что все элементы тщательно продуманы и проработаны.

Непрерывность действия в сценарии театрализованного представления достигается, в частности, тем, что вместо простой фиксации происходящих в реальности явлений отбирается и соответственно задаче трактуется лишь самое существенное для идеи и темы.

Неизбежно приходится думать и о тех закономерностях, которые связывают воспринимающего с картиной действительности, представленной сценаристом. Непродуманное соединение элементов до зрителя доходит как ничего не говорящий беспорядок, хаос.

Одна из непременных особенностей театрализованного представления – необходимость острой смены темпа и ритма в номерах и эпизодах.

«Разъятие действительности» на части и конструирование сценария из элементов, как всякий творческий акт, можно отнести непосредственно к интуиции художника. Однако все-таки следует наметить пути, хотя бы приблизительно определяющие направление этой работы.

Думая о соблюдении единства и непрерывности действия в театрализованном представлении, неизбежно приходишь к мысли, что композиция здесь имеет и специфические черты, отличные от композиционной структуры драмы. Одной из таких ее существеннейших черт является монтаж.

Понятие монтаж достаточно подробно разработано в применении к кинематографу и имеет как узкое, чисто технологическое значение, так и значение более широкое, взаимосвязанное с категориями композиция и непрерывность, дополняющее их и подразумевающее глубокую, идейно-философскую связь между явлениями и элементами явлений.

Еще Эйзенштейн заметил, что монтаж не является прерогативой кинематографа – его можно обнаружить и в литературе, и в живописи, и в других искусствах.

Сущность монтажа как основного приема кинематографического творчества В. Пудовкин определил следующим образом: «Связь и промежуток необходимо присущи реальности. В действительности их можно нарушить только различным напряжением внимания зрителя. Я могу остановить свой взгляд на лице, скользнуть по телу и внимательно вглядеться в руки – так сделает зритель, смотря на реальную женщину в действительной обстановке.

Кинематограф выбрасывает работу скольжения. На кинематографе зритель не тратит лишней энергии. Режиссер, уничтожая промежуточные моменты, дарит зрителю сохраненную энергию, он заряжает его, и образ, созданный из ряда острых деталей, воспринимается с экрана еще более ярко, чем это было бы в действительности»[2].

Таким образом, зритель кинематографа оказывается идеальным, острейшим наблюдателем. Таким наблюдателем делают его режиссер и оператор фильма.

Для того чтобы показать на экране падение человека с шестого этажа, сначала его снимают падающим на сетку, но так, чтобы сетки не было видно на экране. Затем снимается падение того же человека на землю с небольшой высоты. Оба куска, склеенные вместе, дают при демонстрации нужное впечатление. Катастрофический полет не был воссоздан полностью — он появился только на экране, созданный из двух кусков пленки, склеенных вместе.

Этот кинематографический прием Пудовкин сравнивает с удалением со сцены нескольких переходных лет, которые разделяют в драме одно действие от другого. Происходит своеобразное сжатие, концентрация действия во времени. Камера, управляемая режиссером, берет на себя обязанность выбрасывать лишнее, вести внимание зрителя так, чтобы он смотрел только на важное и существенное для выражения общего замысла произведения. Благодаря склейке кусков ленты (монтажу) создается новое, «экранное» время и «экранное» пространство.

Кинематографист не деформирует реальность, но пользуется ею для создания реальности новой; он отбирает элементы действительности для

[2] П у д о в к и н В. Избранные статьи. М., 1955.

того, чтобы создать из них новую действительность, лишь ему принадлежащую. Поэтому основной прием кинематографического изложения — построение целостной картины из отдельных кусков, элементов, прием, при котором можно отбрасывать все лишнее, оставляя только самое существенное и значительное.

Этот же прием является важнейшим, основополагающим и для композиции сценария театрализованного представления. Именно в компоновке, в составлении, в монтаже отдельных номеров, документов, публицистических материалов, музыки; пластики наиболее наглядно проявляется мастерство сценариста. В момент монтажа отбирается не тот материал действительности, который дает первый, скользящий взгляд, охватывающий лишь общее и поверхностное, а тот, который дает напряженный, ищущий, целенаправленный взгляд, взгляд, который желает и может видеть глубже.

При создании сценария театрализованного представления нельзя лишь фиксировать результаты трудовых побед или недостатки – важнее раскрывать их истоки. Недостаточно назвать, показать передовиков производства – нужно раскрыть образы этих людей путем отбора важнейших фактов их биографии, продуманно и выразительно связать эти факты, создав непрерывность действия.

Отбор материала в сценарии должен быть особенно острым и целенаправленным. В драме, кроме острых моментов и деталей, в силу ее большей приближенности в условиях реального времени и пространства, в силу непосредственно выявляемых в ней причинно-следственных связей, создается фон — как масса неизбежных контуров, в которые заключены острые моменты и детали.

В сценарии театрализованного представления, так же как в кинематографическом сценарии, и даже с большей свободой, мы можем отбрасывать все промежуточное, все незначительное из неизбежной реальности и оставлять лишь яркие, ударные, узловые пункты. На этой возможности и строится сущность впечатляющей силы монтажа как основного приема при создании сценария театрализованного представления.

Понятие монтаж в искусстве научно объяснил советский кинорежиссер В. Пудовкин, на которого мы уже ссылались. Основой искусства монтажа является искусство соединять отдельные снятые куски так, чтобы зритель получил впечатление целого, непрерывного, продолжающегося движения, действия.

Французское слово monteur буквально означает: «строить», «собирать». Англичане называют монтаж проще и грубее — gutting, т. е. «резка». Эти слова определили первоначально только технический смысл составления картины из кусков и появились на заре кинематографа. Монтаж и до сего дня выполняет иногда роль чисто формальной внешней связи (например, связи выстрела из ружья в одном куске и попадания пули в другом). Но монтаж в искусстве непременно подразумевает, как мы уже говорили, и связь глубокую, идейно-философскую.

Диапазон форм связи при монтаже самый широкий, вплоть до резкого контраста, противоречия, что является наиболее яркой формой объединения двух или нескольких кусков в непрерывном развитии единой идеи.

Монтаж, по мысли Пудовкина, означает не сборку целого из частей, не подменяет собой понятие композиция, но является способом всестороннего, осуществляемого различными приемами раскрытия и разъяснения в произведении искусства связей между явлениями жизни.

Монтаж в этом смысле определяет уровень общей культуры сценариста, позволяющий ему не только знать факты, но и правильно понимать жизнь. Он определяет способность наблюдать действительность и разбираться в этих наблюдениях, самостоятельно мыслить о них.

Монтаж определяет, наконец, и степень одаренности художника, позволяющей превратить внутреннюю, скрытую связь реальных явлений в связь как бы обнаженную, ясно видимую, непосредственно воспринимаемую без объяснений.

Пудовкин приводит следующие примеры:

«Когда на экране рядом с горами снимаемой из коммерческих соображений пшеницы появляются истощенные голодом дети разорившихся фермеров, – это монтаж... Когда в эпизоде, изображавшем первую мировую войну («Конец Санкт-Петербурга»), появлялись короткие сцены бешеного ажиотажа на бирже, то и дело сменявшиеся трагическими кусками гибели солдат, идущих в отчаянную атаку, – это был монтаж. Связь между интересами фондовой биржи царской России и империалистическими целями войны раскрывалась в стремительной смене коротких кусков, и гневный вопль армии «За что воюем!?» вырастал из них как органический неизбежный вывод. Когда действие картины внезапно останавливается, уходит в далекое прошлое для того, чтобы немедленно снова вернуться к настоящему и идти дальше, – это тоже монтаж. Раскрыта и сделана ясной

связь поведения героя в настоящем, с реальными обстоятельствами его прошлой жизни»[3]1.

Далее Пудовкин делает вывод о том, что в процессе творческого монтажа художник сталкивается «как бы с живым ощущением диалектики».

Приведем в этой связи и высказывание Б. Брехта. Он говорит о новой технике искусства, позволяющей театру применять для создания образов метод науки об обществе — метод диалектического материализма. «Этот метод, – поясняет Брехт, – стремясь познать общество в развитии, рассматривает общество в его внутренних противоречиях. Для этого метода все существует лишь постольку, поскольку общество изменяется и тем самым вступает в противоречие с самим собой»[4].

Вот почему драматург считал, что современная наука может сослужить неоценимую службу искусству, особенно театральному.

«Я косо поглядываю на людей, о которых мне известно, что они не стоят на уровне современных научных знаний, то есть, что они „поют как птицы певчие, как на ветке соловей"... Я полагаю, что великие и сложные мировые события не могут быть до конца поняты теми, кто не привлекает для познания мира всех вспомогательных средств»[5].

Так же высказывается о значении науки и Всеволод Пудовкин: «Встреча с наукой укрепила мою веру в искусство. Теперь я глубоко убежден, что эти две области человеческого познания связаны между собой гораздо теснее, чем об этом многие думают»[6]. Марксистско-ленинская теория учит, что все процессы и явления действительности находятся в сложной и многогранной взаимосвязи и взаимозависимости между собой. Если сценарист не сумеет проанализировать явление, которое он хочет отразить, не сумеет проникнуть в его глубину, схватить детали и одновременно понять взаимную связь, сливающую их в органическое целое, он не сумеет создать ясного и яркого изображения этого явления средствами театрализованного представления.

Несомненно и то, что в каждом театрализованном представлении, как и в кинопроизведении, обязательно должна пульсировать единая, все объединяющая мысль. «Монтаж, – говорит Пудовкин, – неотделим от мысли.

з

[4] Б р е х т Б. Собр. соч. Театр. М., 1965, т. 5/2
[5] Там же
[6] П у д о в к и н В. Избранные статьи. М., 1955

Мысли анализирующей, мысли критической, мысли синтезирующей, объединяющей и обобщающей»[7].

Только глубоко осознанные и продуманные социально-нравственные проблемы могут быть превращены в отражение живой действительности. В ином случае все в сценарии будет только единичным, только конкретным, фактическим.

В силу сказанного нельзя не. согласиться и с таким расширительным пониманием монтажа, которое дает М. Ромм: «Монтаж – эго мысль художника, его видение мира, его идея, выраженная в отборе и сопоставлении кусков кинематографического действия в наиболее выразительном и наиболее осмысленном виде»[8].

Во многих высказываниях практиков по поводу создания сценариев театрализованных представлений подчеркивается лишь внешняя логическая связь одного эпизода с другим. Это упрощенный, поверхностный взгляд на структуру действия и на возможности художественного монтажа. Необходимо говорить о внутренней логике составляющих сценарий разнородных элементов. А эту внутреннюю логику создают: продуманная конфликтность в разнообразных ее выражениях; тематическое единство, отвечающее главной мысли, идее произведения; действенное построение всех элементов сценария и театрализованного представления в целом.

Именно для уяснения этих важнейших моментов в процессе создания сценария и понадобилось сделать экскурс в теорию монтажа. А понимание сущности творческого монтажа дает возможность правильного рассмотрения и конкретных приемов создания действенной основы сценария театрализованного представления.

2. Архитектоника и композиция сценария театрализованного действа

Сценарий театрализованного действа характеризуется такими важными понятиями, как архитектоника и композиция.

Архитектоника сценария – это структурная основа театрализованного действа, общая внешняя форма строения и взаимосвязи его частей. Искусная архитектоника сообщает сценарию единство составляющих его частей. Составляющие архитектоники драматургически цельного театрализованного представления с непрерывным развитием действия – это участки

[7] Там же
[8] Ромм М. Заметки о монтаже. — Искусство кино, 1959, № 6

драматургической кривой: экспозиция, завязка, развитие конфликта, кульминация, развязка и финал.

В случае поэпизодного построения сценария театрализованного действа его архитектонику определяют следующие структурные схемы.

«Шашлык». При этом драматургически цельные и независимые друг от друга эпизоды как бы нанизываются на единый стержень, которым может служить сквозной персонаж, работающий в каждом эпизоде; одно и то же место действия, в котором происходящее автономно и не зависит одно от другого; одно и то же время, печать которого лежит на внешне непохожих событиях и т.п.

«Цепь». В этом случае концовка каждого предыдущего эпизода служит началом последующего. Другими словами, событие как разрешение конфликта, содержащееся в предыдущем эпизоде, служит ситуацией для развития конфликта в эпизоде последующем. Такая схема характеризуется определенной драматургической гибкостью и наличием причинно-следственной связи между эпизодами.

«Мозаика». При такой схеме драматургически независимые и внешние никак не связанные между собой эпизоды фрагментарны, но подобно кусочкам смальты они в совокупности создают общую живописную картину.

«Матрешка». В этом случае каждый последующий эпизод является более укрупненной и подробной разработкой одного из смысловых элементов предыдущего эпизода. При этом предпринимается попытка дойти до сути, до корней проблемы, явления, события, человека и т.д.

«Перекресток». При такой схеме драматургически законченные и независимые между собой эпизоды являются либо следствием одной и той же причины, либо причины разные, но приводят они к одному и тому же результату.

Композиция сценария театрализованного действа определяет закономерное, мотивированное расположение отдельных драматургических деталей и элементов внутри структурных модулей, составляющих архитектонику сценария, и взаимное соотношение этих деталей. Можно сказать, что композиция в сценарии театрализованного представления с непрерывным развитием действия – это направление развития действия и последовательность событий, их мотивировка и раскрытие внутри участков драматургической кривой.

В случае поэпизодного построения сценария композиция определяет необходимую последовательность эпизодов и краткое содержание действия, происходящего внутри каждого эпизода.

Архитектонику сценария легко передать вкратце, композиция же требует более подробного изложения и почти не поддается пересказу.

Приведенный ниже сценарий дает наглядный пример архитектоники и композиции театрализованного действа.