...Также теория кинодраматургии – это изучение отдельных компонентов драматургии фильма и их соотнесенность друг с другом.

Основные компоненты драматургии фильма и их взаимосвязь:

Сцена

Сцена – это часть фильма, состоящая из группы кадров (как правило) и отмеченная единством места, времени и действия. От эпизода сцена отличается тем, что эпизод состоит из сцен, а сцена делится на кадры.

Бывают исключения из определения сцены. Например, герои начинают спорить у реки, не прерывая реплик, спорят осенью в храме, а потом спорят зимой в лесу, сохраняя начатый летом разговор: нет единства места и времени, но есть единое действие.
В исключительных случаях можно сказать, что сцена – это только единство действия.

Свойства сцены:
1) Многоточечность (это термин Эйзенштейна) – сцена состоит из нескольких точек зрения на объект (даже когда снято одним кадром) - в отличие от театральной сцены, где одна точка зрения зрителя на сцену. В хорошей прозе точки зрения также меняются. Часто сцены строятся на сопоставлении объективных и субъективных точек зрения. Это надо учитывать и в сценарии!
2) Существование внутри сцены своей драматургии
3) Драматургическая незавершенность киносцены (тоже в отличие от театра)

Виды сцен

Сцены различаются по уровню разработанности.
1) Существует развёрнутая сцена – где мы можем найти почти все компоненты сюжетной композиции (завязка, развитие, кульминация…) В хорошем фильме (и в сценарии!) должно быть несколько развёрнутых сцен, хотя в современных фильмах сцены резко смонтированы, как клипы – ощущение от фильма остается поверхностное)
2) Фрагментарная сцена – в ней нет всех компонентов композиции (напр в «Андрее Рублеве» дерущиеся мужики во дворе.
3) Проходные сцены (напр. Там же идут монахи). Проходные сцены необходимы, т.к. иначе из фильма исчезнет ощущение воздуха, он загонится в павильоны, станет театральным.
4) Сцена–перебивка – когда наблюдаем большую сцену, отвлекаемся на небольшую сцену, а потом возвращаемся обратно.
5) Параллельные сцены – когда две сцены равнозначные, но идут параллельно друг другу.
6) Флэш-бэк и флэш-фьючерс – очень короткое возвращение в прошлое или переход вперед

Сцены также делятся по функциям:
1) сцена экспозиционная
2) сцена информативная – что-то сообщается зрителю
3) ретроспективная сцена – возврат назад
4) сцена поворотная
5) сцена кульминационная
6) сцена финальная.

Сцены различаются ещё и по характеру места действия и съёмки: снимаются в помещении или на натуре.
(В сценарии лучше переходить от сцены в помещении к сцене на натуре, чередовать их. )
Кроме того, сцены подразделяются по жанровому и стилевому решению. Сцена может быть драматической, комедийной, и т.д. Это используется профессиональными авторами для разнообразия.

Способы сопоставления сцен:

1) по контрасту
2) по соответствию
3) по развитию (когда одна сцена сильнее развивает предыдущую

Способы соединения сцен:

1) Столкновение
2) Сцепление
Эпизод – это большая часть фильма, состоящая из ряда сцен, внутренне драматургически завершенная и вместе с тем развивающая сюжет и идею фильма.

Эпизод

Свойства эпизода (в отличие от сцены):
1) Эпизод – это группа сцен
2) Это смена мест действия внутри эпизода (как правило)
3) Смена времени
4) Смена действия
5) Драматургическая завершенность (это главное отличие от сцены). Двоякость функции эпизода: с одной стороны – это завершенная часть, с другой – это часть общего сюжета фильма. Здесь очень важно правильно построить финал эпизода так, чтобы в конце эпизода был некий интерес, чтобы было оправдано дальнейшее построение фильма.
6) В профессиональном эпизоде присутствуют все драматургической компоненты, присущие фильму в целом.

Виды эпизодов:

1. Пролог и эпилог.
Пролог:
а) пролог – эпиграф
б) сжатое изложение предшествующих событий
в) начало воспоминаний.
Эпилог:
а) пост-эпиграф
б) завершение воспоминаний
2. экспозиционный
3. эпизод-развитие
4. финальный

В эпизод могут быть включены подэпизоды (подэпизод ослепления в эпизоде «Страшный суд» в фильме «Андрей Рублёв»).
Эпизод может быть поделен на микроэпизоды (подглавки)

Элементы сюжетно-линейной композиции:
Все законы построения сюжетной композиции имеют в основе законы зрительского восприятия:
1) своевременное возбуждение зрительского внимания (американцы считают – в течение 5-10 минут от начала)
2) поддержка внимания (кульминация, повороты в эпизодах)
3) постоянное усиление напряжения к концу фильма
4) доведение этого напряжения до кульминации, взрыва
5) Эффектная, не разочаровывающая зрителей концовка.

Элементы сюжетной композиции.
1) Экспозиция
2) Завязка
3) Развитие
4) Кульминация
5) Развязка
6) Финал

Экспозиция – изложение отношений персонажей фильма между собой и обстановка непосредственно перед развертыванием конфликта.
Не путать экспозицию с предысторией (см. начальный рассказ героини в «Пианино»)!
В экспозиции зритель должен узнать кто есть кто, как герои относятся друг к другу, обстановку и ситуацию, которая может привести к конфликту (особенно см. по поводу ситуации «Пролетая над гнездом кукушки»).

Экспозиция бывает:
1) прямая – знакомимся со всеми героями сразу, с ситуацией, после чего идёт завязка
2) отложенная – фильм начинается с завязки, а потом по ходу действия мы уже знакомимся с героями и ситуацией

Сюжетная композиция может быть линейной (экспозиция-завязка-…) и нелинейной (произвольный порядок).

После грамотной экспозиции у зрителя не должно оставаться вопросов по поводу героев, хотя профессионалы рекомендуют не высказывать сразу все сведения о героях, об обстановке, раскрывая их по ходу.

Завязка – точка, момент (не отрезок!!!) начала конфликтного действия.
Завязка может быть и в середине фильма (см. Криминальное чтиво), но обычно идет сразу после экспозиции.

Завязка перед конфликтным действием проходит подготовительный этап:
1) конфликтные ситуации
2) коллизия (когда герои осознали, что рано или поздно вступят в борьбу между собой)

Развитие действия – самый большой элемент. В нём происходит подготовка кульминации, в нем дается ряд усиливающих конфликтных моментов, которые могут представлять собой удары или контрудары, а также появление новой информации и новых героев – должно происходить развитие конфликтной ситуации

Кульминация – точка, момент наивысшего напряжения конфликта.
(Пример: из-за двух углов выходят два бандита – и самый напряженный момент перед выстрелом (но не сам выстрел)– и есть кульминация)
«Катастрофа» входит как бы уже в развязку.

Способы, которыми обостряется и подчеркивается кульминационная точка:
1) когда кульминации предшествует непосредственно развернутый эпизод борьбы (в «Титанике» это - катастрофа на корабле)
2) когда перед кульминацией ставится эпизод спокойный, который будет идти контрастом к кульминации
3) повороты действия (пример: самоубийство Билли в «Полете над гнездом кукушки») не путать поворот, предшествующий кульминации и кульминацию
4) всеми силами созданное авторами безвыходное положение героя, из которого в кульминации герой находит выход
5) саспенс – равновесие, когда противостоящие силы абсолютно равнодейственны. Как правило, саспенс специально задерживается для создания напряжения

Кульминация может быть не одна, а две, когда идут рядом две равнозначные сюжетные линии (примет: в «Рублеве» разговор Рублева с Кириллом и подъём колокола). Но обычно одна из них всё-таки важнее.

Развязка – заключительное развитие; действие, следующее сразу за кульминацией

Финал – заключительная точка фильма, конечное положение главной идеи.

Открытый финал – когда конфликтное действие не исчерпано финалом.
Закрытый – когда исчерпано.
Двойственный финал – когда дается два ответа. («Пролетая над гнездом кукушки»)

В каждом эпизоде есть какое-то основное событие.
При разборе конфликтов в сценариях, при их построениях в сценариях надо четко подчеркивать конфликт кого с кем или чего с чем.

В американской драматургии сразу с начала фильма перед героем ставится цель: чего-то добиться. На этом и строится вест дальнейший сюжет, причем препятствия перед героем постоянно увеличиваются.

АМЕРИКАНСКАЯ ТЕОРИЯ СЮЖЕТНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Американцы делят сюжет фильма на три части: начало, середина и конец. Но главное. Что у них четко выделена и высчитана пропорция между ними: начало – 15-20 минут, середина – 45-60 минут, конец – 20-30 минут. В американской записи сценария 1 страница – 1 минута.

Теория поворотных пунктов:
Начало-1ый поворотный пункт-середина-2ой поворотный пункт-конец.
(в «Пролетая над гнездом кукушки» 1ый поворотный пункт – когда Мак спорит, что за неделю сломает сестру, 2о1 – когда Мак звонит девушке, готовясь к побегу.

Через 5-10 минут от начала – «перемена фокуса»: сначала мы думаем, что фильм об одном (жизнь больницы в «Пролёте…»), а потом вдруг сюжет меняется (приезд Макмёрфи).

Центральная точка делит фильм пополам (консилиум врачей, на котором решается, что Макмёрфи из больницы не выпустят)

Эти законы действуют на зрителя чрезвычайно. Они обеспечивают как минимум два сюжетных поворота. Но из-за этой схемы фильмы часто становятся слишком предсказуемыми, её надо разрушать. (Тарантино)

Приблизительно на десятой минуте появляется «крючок» – цель, поставленная перед героем на весь фильм.

Элементы сюжетно-линейной композиции

Сюжетно-линейная композиция делится на сюжетные линии. Чтобы была линия, должно быть минимум две точки (герой должен появиться минимум 2 раза)
Именно по этому признаку персонажи делятся на главных, второстепенных и эпизодических. В эпизоде эпизодический герой может быть и главным, но не главным в фильме (в «Андрее Рублеве» в эпизоде «Скоморох» главный герой – скоморох, а не Андрей Рублев).
Лейтмотив – это образ, деталь или речевой и сюжетный оборот, повторяющийся в произведении как момент постоянной характеристики персонажа или ситуации (сюда входят и жесты героя, и музыка…)

Способы соединения линий
1) Пересечение линий в сценах – персонажи, встречаясь, общаются друг с другом
2) Общение героев по телефону, через письма
3) Не встречаясь: разговоры героев друг о друге
4) Через деталь: письмо, записку
5) Через мелодию
6) Фотография
7) Соотнесение линий в душе героя (его видения, как в «Ностальгии»)

Сюжетные линии должны быть продуманы, протянуты и закончены (по поводу этого см. ошибку с исчезновением Фрэнсиса в «Титанике»)

Элементы архитектоники
Архитектоника – это деление фильма на глубинные смысловые части. Элементы архитектоники - это этапы, через которые проходит развитие идеи фильма.
Пример: в фильме «Андрей Рублёв» архитектоника делится на 3 части:
1) Искушения героя (Скоморох, Феофан Грек, Страсти по Андрею, Праздник, Страшный Суд – в этих новеллах герой грешит, хотя и из любви к людям)
2) Покаяние (герой решает принять обет молчания – часть Побега и Молчание)
3) Восхождение.

Обычно архитектоника строится по схеме «тезис – антитезис - синтез».
«Рассекая волны»: тезис – любовь героев, антитезис – исполнение героиней просьбы, синтез – жертвоприношение.

СЮЖЕТ
Сюжет – это центральная категория фильма.
Существуют разные определения сюжета:
Сюжет – цепь событий, состав событий, хотя дело обычно не в событиях, а в том, как они подаются.
Другое определение: сюжет как столкновение характера человека и его взаимоотношения с другими героями.
Это определение можно применить только для узкого круга произведений.

Чтобы понять, что такое сюжет, надо соотнести его с образом:

ОБРАЗ ЦЕЛОГО
Обычно мы говорим об отдельных образах (образ героя…). Совокупность этих образов в фильме и будет образом целого, который постепенно раскрывается по ходу фильма, раскрываясь окончательно лишь к концу.
Образ – категория эстетики, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности.
В образе есть начало автора, его отношение к действительности.
Если изображение создаётся только изобразительными средствами, то образ создается всеми кинематографическими и драматургическими средствами (такими как отношения между героями). В отличие от научного понятия, образ выражает отношение, чувства. В понятии имеется только абстрагированная логическая мысль; в образе же выражается вся полнота действительности (пр: не какой-то абстрактный дом, а дом определенный).

СЮЖЕТ КАК ФОРМА ОБРАЗА
Образ целого мы выражаем постепенно =>
Сюжет – это движение образа на пути к полному его раскрытию.
Поэтому в принципе бессюжетного фильма быть не может.
Состав событий, лежащих в основе сюжета – фабула.
Фабула – это совокупность событий в их взаимной внутренней связи.
Сейчас часто фабула заменяется историей. История – то же самое, что и фабула.
Часто сюжет не совпадает с фабулой (Пр: Зеркало, Криминальное чтиво).
Фабула является частью сюжета (но они не тождественны!)
Примеры внефабульных событий в «Рассекая волны» (Ларс фон Триер): сцена, когда друг героя и священник давят банку, сцена, когда героиня стучит палкой по вышке и т.д.

СОСТАВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ СЮЖЕТА
Разделы:
1) действие
2) мотивировка
3) перипетия

Это элементарные части сюжета.

Действие
– это не только движение.
Немой кинематограф был построен в основном на действии.
Действие – это не только действие физическое, это ещё и действие выражающее.
Действие – выраженное внешне движение чувств, мыслей, представлений, желаний, отношений, стремлений и т.д. персонажей и авторов фильма.

Формы существования действия на экране; (пока персонажей)
1) физическое действие
2) словесная форма

Виды действий:
- внешнее,
- внутреннее
Внешнее – это когда действия героев выражаются в поступках (Пр: Кабирия продает свой дом)
В поступках действие выражается наиболее полно.
Внутреннее действие – это психологическое, душевное движение. Они могут остаться на уровне помыслов, но всё равно они во многом раскрывают героя.
Внутренние помыслы могут в конце концов обнаруживаться (пр как Оскар в «Ночах Кабирии» раскалывается в конце)
Внутренние действия могут выражаться не напрямую, а через подтекст.
Иногда действие может заключаться и в бездействии (Пр: Макмёрфи в конце НЕ убегает).
Иногда действие строится на опускании действий, НО сценарист всегда точно знает, ЧТО он опускает, он эти действия всё равно обдумывает.
Из этих элементарных действий составляется действие сцены ; действие эпизода ; действие фильма в целом.

Мотивировка
Мотивировка – это художественное обоснование событий, поступков и переживаний персонажей, это причина действия.
Виды мотивировок:
- внешние – обстоятельства, в которые попадает герой. Поступки других персонажей
- внутренние – некие чувства героев (страх, любовь, ненависть…) (Именно внутренние мотивировки определяют нравственную цену действия. Пример – Макмёрфи бросается на сестру)

Последовательность действий и мотивировок:
- наиболее распространено: внешняя мотивировка ; внутреннее действие
- отложенная мотивировка (см фильм Тарантино «Джеки Браун»): действие ; внутренняя мотивировка ; внешняя мотивировка
- конфликт внешней и внутренней мотивировок: это когда герой колеблется (см. когда Макмёрфи не слушает девушку и не убегает, думая расквитаться с сестрой Рэтчет).

МОТИВИРОВКИ – ГЛАВНОЕ В СЮЖЕТЕ, ОНИ ОПРЕДЕЛЯЮТ ЕГО ГЛУБИНУ.

Перипетии (повороты)
Перипетия – это резкая, неожиданная перемена в течении действия, в судьбе персонажа.
Аристотель определил её как перемену в противоположность, в переходе от счастья к несчастью и наоборот.
В новелле главное – финальный поворот (!). Неожиданный поворот обязательно должен быть подготовлен, тогда он будет драматургически закономерен. Подготовка может быть сюжетной, словесной и т.д. – через деталь, случайное действие. «Конец негаданный, но неизбежен он», Брюсов о перипетии. Подготовка поворота должна быть ненавязчивой, замаскированной. Она не должна стоять непосредственно перед поворотом. Она должна проходить через весь фильм.

Сюжетные повороты бывают 3-х форм:
1) неожиданны для зрителей и для персонажей.
2) неожиданны для персонажей
3) неожиданны для зрителя, но не для героя.

Неожиданный для зрителя поворот не должен быть случайным: его надо подготовить.

В ПРОФЕССИОНАЛЬНО РАЗРАБОТАННОМ СЦЕНАРИИ ЭПИЗОДЫ ДОЛЖНЫ БЫТЬ ПРИМЕРНО РАВНЫ.

Эпизод – это не только какое-то развернутое событие, но это ещё и полноценная история с экспозицией, завязкой и т.д.

В фильме напряжение создается не только сюжетом и поворотами, но и чисто изобразительными средствами.

Один из способов подготовки кульминации – это сделать неожиданный поворот перед кульминацией.

В детективах большое количество фабульных деталей может показаться обманкой.

Очень выразительно играет так называемая «отложенная деталь».

ВИДЫ СЮЖЕТА
Не всегда границы между ними бывают четко выражены в фильмах. Аристотель говорил, что есть два вида сюжета: драматический и эпический.
Еще кто-то добавил, что есть ещё и лирический сюжет.
Белинский также настаивал на этих трех видах.
Потом появляется новый вид: повествовательный (он вышел из эпического). Итого четыре вида (это для литературы): драматический, лирический, эпический и повествовательный. В кино появляется ещё и синтетический вид.

Признаки видов сюжетов в кино
1. действие
2. способы движения и способы связи действий
3. конфликт
4. образ, характер и личность человека в сюжете
5. время и пространство в сюжете
6. темп развития сюжета
7. фабула в сюжете

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ВИД СЮЖЕТА

1. ДРАМАТИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ
Отличие видов сюжета основано прежде всего на том, что в основе их лежат разные виды действия.
В драматическом действии действие автора фильма проявляется в наименьшей степени.
Главный упор в драматическом действии делается на актерскую игру.
Драматическое действие – это действие объективное. Когда мы наблюдаем поступки и чувства персонажей без непосредственно выраженного к ним отношения автора. Чисто драматическое действие может быть только в театре. В кино, когда изобразительные средства фильма почти полностью подчиняются актеру и их основная функция заключается не в выражении мнений и видения автора, а в наиболее точном донесении до зрителя актерского мастерства.
Тогда выражено драматическое действие.

2. СПОСОБЫ ДВИЖЕНИЯ И СВЯЗИ ДРАМАТИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ
Так как автора мы тут почти не наблюдаем, то способ движения действий можно назвать «самодвижущимся», а связь между действиями будет причинно-следственной. (Пр: Мак;; Сестра).
Массовые жанры все основаны на драматическом действии.

3. КОНФЛИКТ И ЕГО ВИДЫ
Драматургический конфликт – это всякое развитое несоответствие, противоречие, столкновение, которое может привести к борьбе (а может и не привести).
Драматический конфликт – это такой конфликт, который ведет к прямой борьбе противонаправленных сил внутри героя или двух разных героев, заканчивающийся победой одной из сторон. (физической или духовной)
Этот конфликт характерен для драм, приключенческих фильмов и т.д.
Драматический конфликт как правило выступает в форме единого конфликта, начинающегося в начале фильма, развивающегося на всём его протяжении, заканчивающегося в его конце.

Недраматический конфликт – конфликт повествовательный, его ещё называют «ослабленным». (хотя это не совсем верно) Он строится на разном отношении персонажей к одному и тому же предмету или явлению.

Все конфликты могут быть внутренними или внешними:
Внешние конфликты – это конфликты между героями (кого с кем).
Внутренние конфликты – это конфликты в душах героев (чего с чем).

И внешние, и внутренние конфликты могут быть скрытыми (то есть когда конфликт явно не виден, но потом внезапно обнаруживается. Пр: конфликт между Оскаром и Кабирией).

Именно внутренний конфликт особенно важен в драматургии. Драма отличается от мелодрамы тем, что в ней присутствуют внутренние конфликты в героях. То есть если по внешним признакам фильм является драмой, то в герое ОБЯЗАТЕЛЬНО должен быть внутренний конфликт.

4. ОБРАЗ, ХАРАКТЕР И ЛИЧНОСТЬ В ДРАМАТИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ
Образ содержит в себе характер (в него также входит внешность героя, отношение к нему и т.д.), В хорошо разработанном образе человека очень много различных слоев, уровней (Тарковский говорил, что по ходу фильма мы каждый раз должны открывать что-то новое в герое). Исходя из этого, можно сказать, что в каждом человеке (в его образе) есть 4 главных слоя:

- человек, каким его знают коллеги и товарищи
- человек, каким его знают в семье
- человек, каким он воспринимает и знает себя
- человек, каким он даже сам себя не знает (это содержится в его подсознании и может внезапно обнаруживаться в видениях, снах, в внезапных немотивированных поступках) (на этом можно строить повороты. Особенно этот слой используется в «Сталкере»)

Характер и личность отличаются.

Характер – это комбинация определенных душевных качеств человека (от греческого «отпечаток, отличительная черта»).

Свойства характера:
1) изменчивость (на этом строятся многие произведения. По Горькому сюжет – это становление характера)
2) похожесть характеров разных людей

Характеры делятся по разработанности:
1) многосложный (когда у героя очень много даже противоречивых свойств и черт)
2) односложный (когда у героя ярко подчеркнута одна-единственная черта)

Также характеры делятся по процессу изображения:
1) раскрытие характера
2) развитие характера
3) резкий перелом характера.
Эти виды могут как сочетаться, так и использоваться по отдельности.

Личность – это глубинная духовная суть человека.
Личность отличается от характера:
1) непохожестью и уникальностью,
2) неизменностью (но может выражаться более ярко и менее ярко выражаться, пример с вольфрамовой нитью).
3) Бессмертием.

Способы раскрытия личности в драматическом сюжете:
1) она раскрывается прежде всего в той цели, которую она поставила перед собой. Причем чем больше эта цель выглядит недостижимой, тем сильнее раскрывается личность героя.
2) Неуклонность героя на пути к цели, даже готовность пойти на смерть ради достижения её. Пример; Макмёрфи.

5. ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ДРАМАТИЧЕСКОМ ВИДЕ СЮЖЕТА

Время
1. В драматическом сюжете является существенным признаком то, что время в нем – настоящее, то есть действие происходит «здесь и сейчас». В других видах сюжета есть ретроспекции, закадровый голос, датирование событий прошлого и т.д. В драматическом сюжете наиболее полно осуществляется принцип 3х единств: места, времени и действия.
2. В драматическом виде сюжета время концентрировано (т.е. промежутки между действиями малы). Чем более сжат драматический сюжет, тем лучше (в теч. 1 дня – «Двенадцать разгневанных мужчин» и т.д.).

Пространство
Пространство в драматическом сюжете тяготеет к концентрации. (здесь и сейчас) (Пр: 12 разгневанных мужчин)

6. ТЕМП РАЗВИТИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА
Развертывание драматического сюжета предполагает стремительный характер с постоянным движением.
«В романе должны изображаться мысли и события, в драме – характер и поступки.»
«Роман должен разворачиваться медленно, драма должна спешить к концу (что постоянно должно сдерживаться).» Гёте

Даже когда сцена в драматическом сюжете построена в основном на диалогах, фразы в разговорах должны быть действием, ударом.

7. ФАБУЛА В ДРАМАТИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ
В драматическом сюжете взаимоотношения фабулы и сюжета, как правило, простые: сюжет послушно следует за фабулой. События идут в хронологическом порядке («Криминальное чтиво» – не драматический сюжет).
В драматическом сюжете очень ярко выражена событийность.

ВСЕ ВЫШЕНАЗВАННЫЕ ПРИЗНАКИ ОБЯЗАТЕЛЬНО ДОЛЖНЫ ПРИСУТСТВОВАТЬ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ВИДЕ СЮЖЕТА!!!!!!!!!!!!!!!!
(ЧТОБЫ НЕ БЫЛО РАЗМЫТОЙ ЭКЛЕКТИКИ)

Основные признаки драматического сюжета (коротко)
1. Драматический вид сюжета является формой выражения глубокой противоречивости образа (целого, героя).
2. Драматический вид сюжета состоит из объективных действий, связанных причинно-следственным способом.
3. В основе его лежит единый острый развивающийся конфликт.
4. Разработанные характеры персонажей; герои с ярким личностным началом.
5. Время и место действия в драматическом сюжете тяготеют к единству и концентрированности.
6. Темп действия ускоренный, сюжет стремится к завершению.
7. Фабульная история является существеннейшей частью драматического сюжета и подвергается малой степени трансформации.

ЭПИЧЕСКИЙ ВИД СЮЖЕТА

Эпические сюжеты в истории кино. Разделение на драматический вид сюжета и эпический произошло ещё в 20-е годы, когда вышел «Броненосец Потемкин». В. Шкловский в 26-м году писал, что будущее принадлежит бессюжетному кино. Сюжет, конечно, в «Потемкине» есть, только он – эпический.

Признаки эпического киносюжета
1. Особенность эпического действия. Эпическое от драматического отличается тем, что сюжет движется не по воле отдельного персонажа, а по воле исторических событий, которые вовлекают людей в действие. (то есть не отдельность героя, а всеобщность, дух народа). Свое полное выражение эпический сюжет получил ещё в древних произведениях (Илиада, Шахабхарата и т.д.). Начиная с немого кино, эпический сюжет был в фильмах Гриффита «Рождение нации», «Нетерпимость», Эйзенштейна «Броненосец Потемкин», Ганса «Наполеон», потом в звуковом кино – «Унесенные ветром», «Александр Невский». Предметом в этих фильмах являются исторические события. После войны – «Падение Берлина», «Клятва». В Америке – «Самый длинный день», у нас – «Война и мир», в Италии «Гибель богов» (Висконти). В дальнейшем у нас – «Освобождение», из последних – «Храброе сердце», «Огнем и мечом» и другие. Также в кино существуют произведения, которые не целиком построены на эпическом сюжете, но эпическая линия в них очень сильна. Например: «Андрей Рублев», «Форрест Гамп», «Титаник» и др.
2. Способ движения и способы связи действий. А) не отдельный человек движет сюжет, а история, которой управляет Б-г; Б) предопределенность (пример «Титаник»). Способ связи: в эпическом сюжете не главенствует причинно-следственная связь. Главное – не связь, а дух народа. В эпическом сюжете часто можно найти нарушение причинно-следственной связи, нарушение логики. (Пример: колокол в «Андрее Рублёве» зазвонил не «потому что», а «вопреки».) Действия связываются: а) хронологично, б) волей Б-га (т.е. чудом).
3. Конфликты в эпическом виде сюжета. Драматический конфликт как правило происходит между героями или внутри героя. Эпический конфликт – это столкновение двух противоположно направленных исторических сил, народных масс. Глубинное противоречие в эпических фильмах как правило не может быть единым, а выражается во многих конфликтах разных людей. В эпическом и повествовательном сюжете может быть много конфликтов, но все они основаны на глубинном внутреннем противоречии.
4. Личность героя в эпическом сюжете и способы её раскрытия. Для драматического сюжета очень важно, чтобы герой был наделен определенным характером. Для эпического же сюжета в герое больше важно не его отличие от остальных, а его сходство с массой, с народом (он здесь лишь «один из»), так как он выражает в себе весь народ и его дух. Свойства эпического героя: а) неизменность и стойкость; б) личность его определяется степенью выраженность в нем духа народа; в) цель его не личная, а общая, народная (победа в войне, например); г) бессмертие истинного эпического героя (даже если он гибнет, его дело побеждает; д) анонимность героя (неважность его конкретного имени). Кинематографические средства раскрытия эпического героя: действия эпического героя (как и драматического) выражается в поступках и диалогах. Но это действие не отдельно от массы, от исторических событий (со-бытий). В эпическом сюжете много общих и дальних планов, так как участвуют массы людей. (Как правило, эпические фильмы многометражны.)
5. Автор в эпическом сюжете. В эпическом виде сюжета автор в большей мере присутствует, чем в драматическом. Эпический автор отличается от повествовательного тем, что 1) стремится быть объективным, порой даже анонимным для правдивого изложения событий; 2) в эпическом сюжете автор выступает как а) свидетель, б) хранитель – распространитель памяти о событиях.
6. Время и пространство. В обрисовке времени и пространства эпический сюжет полностью отличается от драматического : никакого «здесь и сейчас», в основном давно прошедшее время, которое выражается: а) надписями (год, география), б) закадровым голосом (--«--), в) их сочетанием (--«--), г) подачей событий в виде ретроспекций (Форрест Гамп), д) введением в фильм хроники или подделки под неё. Время развития эпического сюжета – это большое время, развернутое по историческому времени, порой разорванное. (Пример: в «Титанике» события резко сменяются с промежутком в 100 лет.) Пространство также не едино, оно широко развивается и по времени и по пространству (в отличие от драматического сюжета); можно сказать, что это географическое пространство.
7. Темп развития эпического сюжета медленный (в отличие от драматического сюжета), размеренный, величавый; он не спешит к окончанию. Главное в нем не то, чем кончаются события, а как они происходят. Так называемый итог в эпическом сюжете часто предопределен.
8. Сюжет и фабула. Как и в драматическом сюжете, сюжет следует за фабулой, которая основана на хронологической смене событий. Но возможны и трансформации фабулы: 1) большое количество линий (реальных и вымышленных героев), 2) включение в сюжет неисторических моментов 9рассказ о быте, жизни людей и т.д.), 3) снятие причинно-следственных связей.

Коротко об эпическом сюжете:
1. Основан на эпических действиях, состоящих из: а) исторических событий, б) поступков и чувств людей, в них вовлеченных.
2. Связь действий в эпическом сюжете осуществляется через: а) хронологическую последовательность исторических событий, б) через совпадения, чудесные происшествия, в которых проявляется б-жественный промысел.
3. Конкретные конфликты выражают единое глубинное противоречие изображаемого времени.
4. Герой эпического сюжета раскрывается прежде всего как личность (а не как характер), причем в той из её сторон, которая говорит о её общности с народом, человечеством, Б-гом.
5. Автор непосредственно не участвует или участвует в малой степени в эпическом сюжете; он свидетельствует о героях даже когда не является их очевидцем.
6. Действия в эпическом сюжете разворачиваются подчеркнуто в прошедшем времени; время и пространство здесь как правило не отмечены единством.
7. Темп развития размерен и замедлен.
8. Эпический киносюжет следует в своей основе за исторической фабулой, хотя порой и вводятся вымышленные герои и фабульные включения.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ ВИД СЮЖЕТА

Повествовательный сюжет в истории кино. В новое время из эпического сюжета выделился повествовательный и возникли жанры романа, рассказа, и др. В кино повествовательный сюжет широко распространен (особенно конец 40-х – нач. 60-х). Очень ярко он выразился в итальянском неореализме. В этих фильмах не было единого драматического конфликта, не было экстраординарного действия, фабула была незатейливой, в них нет особых исторических событий, большого времени и т.д. В них была предельная жизнеподобность, создавалась атмосфера времени и места действия, присутствовал очень пристальный взгляд на жизнь «маленьких людей». В СССР к повествовательным фильмам относилась трилогия Марка Донского ……(30-е годы), «Машенька», в США «Хлеб наш насущный», «Гроздья гнева» и др. Но особенно повествовательный сюжет проявился в Италии (неореалисты). В настоящее время в фильмах повествовательный сюжет часто сочетается с другими видами сюжета. Фильмы Тарантино, Ясютзиро Отзу («Токийская повесть») и ещё ряд современных режиссеров снимают в основном фильмы с повествовательным сюжетом.

Признаки повествовательного сюжета:

1. Особенность повествовательного действия. В нём особенно ярко выражено присутствие автора (в драматическом - почти нет, в эпическом – мало). В действии в повествовательном сюжете – 50% авторских чувств, остальные 50% - действия героев. Например: «Мой друг <автор> Иван Лапшин <герой>». Повествовательный сюжет рассказывает о небольшой группе людей на фоне определенного конкретного времени, взятого во всех подробностях. В повествовательном сюжете очень ярко выражено действие автора фильма, которое выражается и в построении сюжета, и в композиции, и в закадровой речи, и в авторском взгляде, и т.д.
2. Способ движения и способы связи. В повествовательном сюжете действием движут: а) автор, б) персонажи и среда, в) течение времени (см. далее – время и пространство). Способ связи: с одной стороны – отношения между персонажами, с другой – авторское осмысление событий (прихоть рассказчика – показывается только то, что хочет автор, и как он считает нужным). Нет четкой причинно-следственной зацепленности. Также осуществляется связь действий движением времени. Например, зима – весна – лето и т.д.
3. Конфликт в повествовательном сюжете. Конфликт не един. Он дробен. (В повествовательном сюжете много разных - драматических, повествовательных – конфликтов), но все конфликты выражают глубинное внутреннее противоречие времени. Внутренний конфликт только тогда драматичный, когда открыто доходит до драматизма.
4. Личность героя в повествовательном сюжете. Личность героя раскрывается прежде всего в отношении героя к другому человеку как к личности. Всех героев в повествовательном сюжете можно разделить на две группы: 1) относятся к человеку как к личности, 2) не относятся к человеку как к личности. Высшая степень раскрытия личности – это человек, любящий другого, как самого себя. («Рассекая волны».)
5. Автор. Присутствие автора в повествовательном виде сюжета очень существенно. Прежде всего это проявляется в 1) авторском отношении к происходящему; 2) ведении автором событий; 3) связывании автором событий. Средства, которыми осуществляется присутствие автора: 1) драматургические настроения (ненормативные композиции – например, завязка-развязка, - сильная трансформация фабулы, присутствие автора в качестве одного из персонажей или рассказчика за кадром); 2) звукозрительные и монтажные средства (закадровая речь, загруженность или обрывистость диалогов (неорганизованность как в жизни), повторяемость некоторых фраз, кадров (например, в «Молчании» сын спрашивает мать), подписи, литературные цитаты, своеобразный монтаж, операторские средства – резкий ракурс, субъективная камера, созерцание времени в кадре (как у Тарковского)); 3) ритм развертывания сюжета. Автор в повествовательном виде сюжета присутствует в своем любовном отношении к героям как к личностям (по Булгакову «героев своих надо любить»). На стадии сценария авторское присутствие может быть в композиции и в ненормативных формах записи сценария.
6. Время и пространство. Так как повествовательный сюжет не построен на эпических исторических событиях, то он дан в подробностях. Очень важна роль времени и места, при которых происходит действие. !!!Повествовательный вид сюжета украшают именно мелкие подробности из жизни!!!, которые обычно даже несущественны.
7. Темп развития. Медленный, так как надо показать подробности, рассказать, как происходит действие, показать поведение персонажей.
8. Сюжет и фабула. Нигде в других видах сюжета фабула не подвергается такой сильной трансформации. Сильная трансформация фабулы фильма указывает именно на повествовательный вид сюжета и большую степень присутствия авторского отношения в фильме («Криминальное чтиво»). Фабула – что рассказывает автор. Сюжет – как он это рассказывает. Основные способы трансформации фабулы (они в большой степени указывают на повествовательный сюжет): композиционные изменения – изменения последовательности событий. Совмещение разных временных пластов (наличие ретроспекций, рассказ в рассказе – например, «Зеркало»). Последовательный рассказ о событиях, которые происходят в одно время, одновременно – например, «Ночь на Земле». В литературе это делается так: «…в то время, когда…». В кино это делается параллельным монтажом. Перенесение информации о некоторых действиях и мотивировках в конец сюжета, в результате чего возникает ощущение тайны – например, «Психо». Структурные совмещения – в эпизод включается другой эпизод, например в фильме «Андрей Рублёв» в новеллу «Страшный суд» включен подэпизод. Включенный подэпизод может полностью отличаться от основного героями, местом, временем и т.д. Кинематографические средства: подчеркнутая точка зрения на происходящее одного или нескольких персонажей (например в «Молчании» – с точки зрения мальчика, или «Окно во двор» Хичкока). Точки зрения персонажей или автора могут быть выражены субъективной камерой, закадровым голосом и т.д. Сопоставление разных точек зрения разных героев на одни и те же события. Трансформация фабулы непосредственно через самое фабулу: запутывание фабулы – загадки, недоговоренность и т.д. (чаще всего такой способ применяется в детективах – напр. «Карты, деньги, два ствола». Переплетение нескольких фабул – одна линия тормозит другую тем самым двигая сюжет (пр: в «Криминальном чтиве» последовательность эпизодов). Вариативность фабулы – от одной и той же ситуации (Беги, Лола, беги). Торможение сюжета – осуществляется обилием фабульных линий (Окно во двор, Траффик). Торможение фабулы с помощью введения исторического или научного материала – «Семнадцать мгновений весны». Отступление от фабулы – введение внефабульных кусков («Июльский дождь» Хуциева – есть куски, не имеющие к фабуле никакого отношения). Введение разнообразных снов, видений и т.д. Переключения жанрового порядка – вставление кусков противоположного жанра (Танцующая в темноте – включение кусков с пением и танцами). Снятие причинности – отсечение мотивировок (Андрей Рублев). Широкое введение наряду с фабульными линиями лейтмотивов (Андрей Рублев, Пианино). Удержание нашего внимания на подробностях, не имеющих отношения к фабуле (Мой друг Иван Лапшин), это тормозит развитие фабулы, тем самым двигая сюжет вперед. Хронологическое опережение событий (в первой сцене почтальон приносит письмо, а во второй только несет его).

Признаки повествовательного сюжета кратко:
1) главная особенность повествовательного действия – большая степень участия в нем автора, его мыслей, чувств, непосредственно выраженного отношения к происходящему
2) повествовательный сюжет рассказывает о небольшой группе людей на фоне конкретного времени и пространства
3) способ движения действий – двойственный: стремления и чувства персонажей и авторское осмысление событий
4) способ связи – двойственный: а) хронологический, б) по воле и прихоти рассказчика
5) драматургический конфликт в повествовательном сюжете основан на глубинном противоречии данного времени. Это противоречие выражается в ряде конфликтов, которые могут быть и драматическими, и повествовательными
6) личность героя в повествовательном сюжете раскрывается прежде всего в отношении к другим людям как личностям
7) повествовательный сюжет, как и эпический, предстает в форме прошедшего времени, - это рассказ о том, что произошло
8) важную роль в сюжете играет хронотоп – сочетание конкретных примет времени и пространства. Образ времени и пространства подается через показ характерных для них подробностей
9) темп развития сюжета нетороплив
10) фабула подвергается сильной степени трансформации как драматургическими, так и чисто кинематографическими визуальными средствами.

ЛИРИЧЕСКИЙ ВИД КИНОСЮЖЕТА

Зарождение и развитие. Уже в немом кино можно найти элементы лирического сюжета – напр. в «Потемкине» туманы, львы и т.д. Но в 30-х годах этот вид сюжета не особенно развивался, а развивались драматические элементы, хотя «……» Жана Виго (1934) – знаковый фильм в развитии лирического сюжета. После войны лирический сюжет не развивался до второй половины 50-х. Здесь кинематографисты овладели таким средством, как видения. Стали появляться фильмы «Летят журавли», «Земляничная поляна», «Зеркало», «8 ;». Сегодня: «Сны», «Бойцовский клуб» и др.

Признаки лирического сюжета
1. Особенность лирического действия. Если в повествовательном действии субъективное (авторское) действие и объективное действие находились в равновесии, то в лирическом сюжете авторское действие превалирует. Очень важен в лирическом сюжете образ лирического героя. Он может быть воплощен в персонаже (напр. герой 8 ; - альтер эго Феллини); может не присутствовать (главный герой «Я шагаю по Москве» – автор, хотя он и не присутствует в фильме). В лирическом сюжете автор творит свой мир, свою реальность, духовную реальность, которая нам очень интересна.
2. Видения и их роль в драматургии фильма. Видения как выражение состояния души человека. Движущееся изображение прекрасно выражает чувства. Звучащая речь выражает мысли, сознание человека и некоторые его эмоции. Видения выражают подсознание. Видения особенно стали применяться в конце 50-х. (Хотя Эйзенштейн уже в 30-е создаёт теорию внутреннего монолога.) В 57-м году появились «Летят журавли» и «Земляничная поляна», в 58-м – «8 ;», в 62-м – «Иваново детство» и т.д. Видения стали очень модными , что, конечно, повредило фильмам). Виды видений: 1) сновидение (Пр. Зеркло, Земляничная поляна), 2) бредовые видения (когда рассудок сильно потревожен – (Летят журавли, Бойцовский клуб), 3) видения наяву – когда рассудок захвачен каким-то сильным чувством и отключен (8 ;, Земляничная поляна). Чем оправдывается использование видений? Видение закономерно только тогда, когда выражает содержание, другими средствами невыразимое, напр: тревожный сон; психика человека переживает сильные впечатления; уход от реальности, мечты; психика больна (на грани безумия/человек находится под влиянием алкоголя или наркотиков); на грани жизни и смерти. Особенности кинематографической формы создания видений. В видении мир предстает не как реальность, а как представление о нем потревоженной человеческой психики. В видениях мы наблюдаем сильную степень трансформации реальности. Эти видения отличаются от воспоминаний. Средства искажения действительности в видениях: сюрреализм, странность облика предметов и людей. Нереальность, невозможность происходящего. Кинематографические средства – рапид, наплывы, подчёркнутое освещение, использование негатива, совмещение несовместимого в одном кадре (как напр. в «Мне 20 лет» – разговор сына и отца») и т.д. Звукозрительные сочетания, не имеющие реальной оправданности; слуховые галлюцинации (напр. в «Иванове детстве» игра в войну Ивана). Видение – это кинематографическое выражение подсознания человека. Оно говорит о человеке правду, причем раскрывает такие стороны человеческой психики, которые другими средствами раскрыть невозможно. Именно в кино видения наиболее органичны. Кино – это сон. Видение должно быть только тогда, когда оно оправдано (см. выше), иначе это будет лишь случайная игра, ребус. В религии сон – это прообраз смерти. ОЧЕНЬ ВАЖНО: Ни в коем случае нельзя искать в видениях логических объяснения, они должны быть алогичны.
3. Личность героя в лирическом сюжете. Способы её раскрытия. Прежде всего личность раскрывается в отношении к самому себе как к личности, а также в отношении к окружающему миру, который герой воспринимает как враждебный. В литературе пример раскрытия личности – «Герой нашего времени». В кино – «На игле», «8 ;», «Бойцовский клуб». Часто у лирических героев присутствует момент раздвоения личности как способ её раскрытия. Напр. «Бойцовский клуб», «Персона» Бергмана.
4. Конфликт в лирическом сюжете. Конфликт строится в столкновении героя с окружающим миром и на борьбе с самим собой «На игле», «8 ;», «Бойцовский клуб». Чаще всего этот конфликт неразрешим и герой гибнет. ВАЖНО: конфликт героя с самим собой нельзя путать с внутренними конфликтами героя – это не борьба двух начал, а борьба двух личностей. Цель, которую пытается достичь герой, лежит не вне его, а внутри. (пр: Зеркало, На игле).
5. Способ движения и действий и способ их связи в лирическом сюжете. Способ движения действий – самодвижущийся. Он не зависит ни от воли автора, ни от героя. Способ связи – это причудливая смена состояний героя (из жизни: например, это состояние перед сном). В связи действий не должно быть рассудка: эту связь понять нельзя.
6. Время и пространство. Время и пространство подчёркнуто настоящее, даже воспоминания возникают в душе героя здесь и сейчас, то есть они настоящие. Именно в лирическом сюжете выражается сочетание духовного вертикального пространства, когда в одном кадре может быть сочетание разных временных слоев. Очень часто элементы лирического сюжета присутствуют в нелирических фильмах (Дорога, Андрей Рублёв и др.). Сегодня многие режиссеры используют синтетические виды сюжета: напр. для массовости – драматический, для самовыражения – лирический.
7. Темп развития лирического сюжета аритмичный, произвольный. Он может быть и стремительным, и медленным.
8. Сюжет и фабула в лирическом киносюжете. Широко используются видения (они сильно трансформируют фабулу), перенос авторского состояния на состояние лирического героя. Обычно фабула очень проста (напр. в Земляничной поляне – профессор едет на вручение премии. В Зеркале – подготовка встречи героя с бывшей женой).

ИСТИННЫЙ ФИЛЬМ ДОЛЖЕН ВСЕГДА ВЫЗЫВАТЬ РАЗНОЕ, НЕОДНОЗНАЧНОЕ ОТНОШЕНИЕ К СЕБЕ

Сюжетные мотивы и ситуации. Их классификация
Сюжетный мотив – это ещё одна составная часть сюжета наравне с действием, конфликтом и т.д.
Мотив – это устойчивый формально-содержательный компонент сюжета. (Устойчивый означает что один и тот же моти переходит из одного произведения другое и т.д. Эта устойчивость, повторяемость мотивов и дает возможность классифицировать сюжеты. Именно на основе повторения мотивов и ситуация (не сюжетов!) говорят, что существует определенное число сюжетов (обычно 36)). Например: 1) Мольба. Элементы: преследуемый, преследователь и т.д. 20) Самопожертвование во имя идеала. 26) Преступление в любви. 33) Судебная ошибка. Элементы ситуации: тот, кто ошибается, предмет ошибки и т.д.
Ситуация – это мотив, развитый до конфликта.
Некий набор мотивов и ситуаций может быть использован как толчок для творчества художника.
Сюжеты схожи друг с другом именно мотивами.

По Борхесу существует всего 4 мотива:
1) Город, который штурмуют и обороняют
2) Возвращение домой
3) Поиск сокровищ
4) Самоубийство Б-га.

По Гринуэю все сюжеты могут быть построены только на двух мотивах:
1) \*
2) смерть
3) (деньги)?

Очень часто художники в поиске мотивов обращаются к фольклору, мифам, к религиозным текстам и т.д.
В искусстве миф используется как система поэтических образов. Фольклорные мотивы использованы, например, в «Сталкере».
Религия – это отношения человека с Б-гом. Религиозные мотивы очень часто используются в кино (от «Снов» Куросавы до «Жертвоприношения»).

СИНТЕТИЧЕСКИЙ ВИД СЮЖЕТА
В нем совмещаются признаки разных видов сюжета. Каждый вид сюжета имеет свои достоинства и недостатки (напр. драматический вид сюжета очень стремителен, ярок, но в то же время схематичен; повествовательный вид сюжета – несхематичен, близок к жизни, но и по развитию слабо увлекает зрителя. Лирический вид сюжета выявляет внутренние душевные состояния героев, глубоко проникает в человека, но в то же время уходит от реальной жизни). Поэтому авторы стараются совместить достоинства различных видов сюжета в одном произведении. (Например: в Андрее Рублеве эпический вид сюжета, повествовательный, лирический, драматичский.)
Одна из закрепленных форм синтетического вида сюжета –

КИНОНОВЕЛЛА
Она построена на сильном драматическом конфликте, но в то же время в ней очень явно выражено авторское отношение (иногда мистическое, иногда ироническое и т.д.)

В основе новеллы лежит некое неслыханное событие (хотя это и не самое главное – обязательны повороты). Сюжет новеллы движется только сильными событиями, как война, смерть, любовная страсть, неожиданная встреча, расставание и т.д. Пример образцовой новеллы – «Метель» Пушкина.
Форма новеллы включает в себя два ключевых поворота – серединный и финальный. (Разворачивается одна история ; серединный поворот ; уже разворачивается как бы другая история ; финальный поворот, который её снова меняет.)
В новелле могут быть и другие повороты, дополнительно к этим обязательным двум)

АВТОРСКИЙ ФИЛЬМ
Большинство авторских фильмов основано на лирическом виде сюжета.
Авторский фильм – это некое уникальное, штучное произведение, где выражен взгляд на мир, присущий только данному автору. Причем если автор – и сценарист, и режиссер, и актер, то это ещё не обязательно авторский фильм. Такие авторские фильмы как Молчание, Андрей Рублёы, Затмение, Профессия – репортер построены не на лирических сюжетах.

Фон Триер, Кубрик, Кончаловский – это не авторские режиссеры.
Авторскому кино присуща альтернативность драматургическим приемом:
- композиция часто нелинейная («Зеркало», «Криминальное чтиво»)
- герой чаще всего – антигерой («Сталкер»)
- фильмы ПРИНЦИПИАЛЬНО НЕ жанровые
- и др.

Авторский фильм – это фильм чаще всего построенный на лирическом сюжете (но не только на нем!). Он непосредственно раскрывает сугубо индивидуальный, обостренно свой взгляд художника на себя и на окружающий мир.

ЖАНРЫ И СТИЛИ В КИНО
Жанр – это не отдельный компонент, а начало, проникающее во все компоненты (движущееся изображение и звук, композиция, сюжет, образ, идея, истина) и преобразующее их. В зависимости от жанра каждый компонент выглядит по-своему.
Жанр – это некий ракурс, под которым рассматривается некий предмет.

Жанр – это угол зрения автора и зрителя на предмет изображения.
Жанры в эпоху классицизма:

Эпическая поэма, трагедия – высокие
Драма, повесть – средние
Комедия, приключения, мелодрамы – низкие

Это деление основано на угле зрения автора и зрителя на события и героев:
В высоких жанрах автор преклоняется перед героями и событиями.
В средних жанрах автор ставит себя наравне с ними
В низких жанрах автор ставит себя выше их.

Ирония спасает некоторые жанры (напр. приключения) от излишней серьезности.

Виды жанров
1) чистые
2) смешанные
3) сложные

В основе образования жанра лежит не только предмет сам по себе, но и авторское отношение к нему. Под разными ракурсами предмет можно показать и комедийно, и трагедийно. Также есть конкретные моменты, присущие разным жанрам – напр. в трагедии катарсис, потрясение и просветление.
Приключенческий фильм – это показ преступления; а детектив – это разбор уже свершившегося преступления.

В трагедии ОБЯЗАТЕЛЬНО должна быть нравственная вина героя, имеющая общечеловеческое значение (причем сначала герой может её и не осознавать. В трагедии также есть элемент эпический; весь мир становится ареной, театром. Трагедия обязательно должна заканчиваться гибелью героя за его преступление всемирного нравственного закона даже если герой и осознает свою нравственную вину. Наличие нравственной вины – отличительный признак трагедии перед драмой (напр. «Гроза» не трагедия, так как нет нравственной вины, нет преступления нравственного закона.)
Трагедию можно подавать под смешным, комедийным ракурсом (как автора, так и для зрителя). Ракурс автора не обязательно может совпадать со зрительным, тогда трагедия превращается в комедию.
Одна из составляющих жанра – это «договор» между автором и зрителем по поводу определенного отношения к происходящему. Иногда этого «договора» не возникает, что означает провал.

Чистый жанр – это все признаки определенного жанра и отсутствие признаков другого, Зрители любят фильмы чистых жанров (жанровые фильмы)Ю так как им легко приписать единые, четко определенные правила.

Смешанный жанр – это наличие в определенном жанре элементов других жанров. (Например «Калина Красная»)

Сложный жанр – это уже закрепленная смесь разных жанров (например, трагикомедия).

Мелодрама отличается от драмы отсутствием внутреннего конфликта, однобоким показом героев (хорошие или плохие), моментами, рассчитанными на чувственные реакции героев (причем сам автор относится к мелодраме иронически, хотя и скрыто).

СТИЛЬ
Если жанр – это объединение большого количества произведений под одну рубрику (комедия, трагедия, драма…), то стиль – это уникальное авторское отличие (стиль Бергмана, стиль Феллини, стиль Тарковского и т.д.).
Стиль – это совокупность признаков отношения данного автора к происходящему. В авторском фильме стиль торжествует над жанром, он изгоняет его (поэтому сложно определить жанры в авторских фильмах).
Неореализм и т.д. – это стилевые направления, открытые каким-либо авторами.

Экранизация и её виды
Экранизация – это образ литературного первоисточника (а не копия и не отпечаток). Если при создании оригинального произведения автор использует свой образ, то в экранизации он использует образ литературного произведения.

Основные виды:
1) Пересказ, иллюстрация. Авторы не вторгаются в образный строй лит. Произведения, а просто приспосабливают его для кино (сокращая диалоги, монологи и т.п. Этот способ малоуспешен и приводит к неплохим результатам только если создается многосерийный фильм (напр. Война и Мир) – т.е. чтение произведение глава за главой, почти без сокращений.
2) Новое прочтение (новая трактовка) – по мотивам… на основе… Здесь происходит резко вторжение в структуру произведения (путем «осовременивания», путем смены места действия, путем перевода в другой вид сюжета (Пролетая над гнездом кукушки). В таких экранизациях авторы не заботятся о выражения духа произведения. Они используют литературное произведение в основном как материал (интересная фабула и т.д.)
3) Переложения. Здесь автор пытается выразить всю суть, дух и стиль произведения кинематографическими средствами (в фильме та же тема, идея, конфликт, но они в отличие от п.1 выражены средствами кинематографа, а не просто приспособлены и экранизированы. Это самый сложный и достойный вид экранизации – особенно по отношению к классике, т.к. при её экранизации возникают нравственные проблемы.

ТЕМА И ИДЕЯ ФИЛЬМА

Образ – это реальность, прочувствованная автором и воссозданная им художественными средствами.

Тема – это первоначальная момент развертывания автором своей идеи. Это первоначальный вопрос, который ставит автор перед собою и зрителями.

Идея – это образная мысль лежащая в основе произведения, ответ на вопрос.

Идея – это ответ на вопрос.
Тема – это вопрос, требующий ответа.

Идея – категория развивающаяся. Окончательная формулировка идеи произносится только в конце произведения. При определении идеи нельзя останавливаться на каком-то одном её этапе. Нельзя понимать идею однозначно.

4 ипостаси идеи:
1) идея – замысел
2) идея, воплощенная в законченном произведении (если мы вторгаемся, то искажаем ее… поэтому многие авторы не любят вопросов, о чем же их произведение… Лев Толстой на вопрос о том, какова главная идея «Анны Карениной» одной фразой, сказал: «Если бы это можно было сказать одной фразой, я бы и уместил это в одну фразу, а не писал огромный роман»)
3) идея, воспринятая зрителем
4) идея как главная мысль.

Виды идеи:
1) однозначная
2) амбивалентная

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Схема «движущееся изображение и звук - …. – истина» очень приблизительна. Её применяют для лучшего понимания.
Эту схему можно уподобить строению человека. Как человек состоит из тела, души и духа (каждое из них является сосудом для следующего), так можно определить и схему:

Движущееся изображение и звук вкупе с композицией – это «тело» фильма; при этом изображение и звук – внешность, а композиция – скелет. Сюжет и образ – это «душа» фильма; идея же и истина – его «дух».