

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ КИНОСЦЕНАРНОГО ТЕКСТА

Статья посвящена актуальной проблеме теории текста – выявлению структурных особенностей киносценарных текстов. Автор определяет наиболее типичные структурные элементы киносценариев на английском языке и намечает ключевые моменты каждого этапа работы над сценами кинотекстов.

Ключевые слова: киносценарий, структура, тритмент, точка фабулы

T.G. Voloshina

STRUCTURAL PECULIARITIES OF FILM SCRIPTS

The article deals with the problem of Modern English scripts structural peculiarities. The paper focuses on traditional scripts structural elements and tends to identify the key points of the analysis of script acts.

Key words: script, structure, treatment, plot point

Не смотря на то, что история развития кинематографа насчитывает более ста лет, научные труды посвященные изучению киносценария составляют незначительный процент от всех работ, посвященных теории кино. Вопросы теории и практики «вторичных» текстов» были изучены М.В. Вербицкой, Г.П. Завальской, В.С. Виноградовой, Л.В. Полубиченко, проблемы кино и киноискусства были освещены в работах отечественных и зарубежных исследователей. Ю.М. Лотмана, С.М. Эйзенштейна, М.И. Андрониковой, А.И. Липкова, G. Bluestone, B. McFarlane.

Одним из главных моментов при работе над киносценарным текстом остаётся вопрос о структуре текста киносценария. Знарок голливудского кинематографа Сид Пресс утверждает, что в основе киносценария фильма, как и драматического произведения, лежит трехактная структура, открытая еще Аристотелем в «Поэтике», основными компонентами которой являлись: начало, середина, конец.

[Пресс 2003: 68]

Исследователь Голливудского кинематографа Сид Филд соглашается с данной точкой зрения и приходит к выводу, что «большинство киносценариев Голливуда имеют ясное начало, середину и конец и добавляет в структуру киносценарных текстов профессиональные десять первых страниц» [Филд 2001: 98]. Следуя аналогичной структуре текста, С. Филд подразделяет основной текст сценария на *три акта*, при этом первый акт, то есть начало, отмечено завязкой интриги, во втором акте, то есть в середине, происходит основной конфликт фильма, который автор называет «копфронтацией», третий акт, финал, разрешает все основные конфликты.

Многие авторы киносценариев подвергли критике теорию С. Филда, однако необходимо учитывать тот факт, что в настоящее время нет специальных ис-

следований, посвященных структуре классического сценария. В своем труде С Филд добавляет новое понятие: *точка фабулы (plot point)*, определяя его как «событие, которое закрепляет ход сюжета и раскручивает его в другом направлении», при этом автор выделяет две точки фабулы в киносценарном тексте. одна находится в первом акте, а вторая – в конце второго [Филд 2001: 113].

Самый влиятельный современный гуру Голливуда, по мнению Скипа Пресса, Роберт МакКи придерживается классической пятиактной повествовательной структуры, которая состоит из следующих элементов: провоцирующее событие, последовательные осложнения, кризис, кульминация, развязка.

Влияние Джозефа Кемпбелла и авторов многих классических трудов на работы Р МакКи значительно, но этот факт не умаляет достоинства его теории, которая имеет множество последователей.

Не смотря на то, что на сегодняшний день существуют определенные правила написания киносценариев, многие молодые сценаристы желают изменить их структуру, к таким авторам относятся Кен Данцигер и Джефф Раш. В своих работах молодые ученые делают обзор существующих теорий и описывают все понятия своими терминами. например, они называют точку фабулы «поворотным пунктом», авторы рассматривают неожиданный поворот как полное изменение хода действия на сто восемьдесят градусов, а точку фабулы определяют как переменное направления сюжета [Данцигер, Раш 1998: 82]. Тем не менее, в своей работе Данцигер и Раш касаются новой темы, которая до них не была исследованной: кино с несколькими главными героями, в качестве примера был взят первый фильм Джулии Робертс *Mystic Pizza* («Фантастическая пицца», 1988).

Следовательно, на современном этапе развития кинематографа не существует четко разработанной структуры киносценарного текста, в связи с чем большинство современных авторов стараются придерживаться классической трехчасовой структуры.

При работе над структурой киносценария важным этапом является написание его подробного плана, который С Пресс называет *тримментом*, данный этап работы включает в себя выделение ключевых событий каждого пункта триммента с последующим вычлениением ключевых сцен, обладающих той же трехчастной структурой [Пресс 2003: 211].

Джеймс Камерон в своей работе над сценарием «Титаник» уделял особое внимание построению сцен, заставляя зрителя торопиться в следующую, оставляя маленькие «хвостики», завершающие сцену, которые цепляют следующую и двигают сюжет.

Следующим этапом работы над сценарным текстом после написания трим-

мента С Пресс предлагает «пройтись по его структуре», уделяя особое внимание

провоцирующему событию в начале киносценария,
постановке основного конфликта во втором акте,
типагетно выстроенному эпилогу картины
объему и расчету сцен киносценария

Размышляя над провоцирующим событием киносценария, необходимо помнить, что оно ставит героя в неразрешимую ситуацию, тем самым влияет на направление развития сюжета. Постановка основного конфликта составляет суть Второго Акта киносценария. На данном этапе происходит центральный поворот событий, когда главный герой превращается из объекта деструктивного воздействия в субъекта активного противодействия. В Третьем Акте происходит развязка, эпилог является по образному выражению С Пресса своеобразным «хвостом» после основной развязки. Хотя в фильмах на эпилог приходится мало времени, он заставляет задуматься над затронутыми проблемами и вернуться в реальность.

Работая над киносценарием С Пресс призывает авторов не забывать о его объеме. Традиционно Второй Акт длиннее Первого и Третьего что выражается в пропорции 1 : 2 : 1. Если объем сценария составляет сто двадцать страниц значит акты распределяются как 30 : 60 : 30. Современные сценарии в среднем не превышают ста десяти страниц следовательно, пропорция составляет

27,5 : 55 : 27,5. Интересным наблюдением автора так же является тот факт что объем сценария зависит от его жанра от наибольшего – эпического боевика к наименьшему – детскому анимационному фильму. Для лингвистов изучающих тексты сценариев, данный аспект имеет особое значение поскольку он связан с проблемой выбора языковых средств для передачи большого объема информации.

Таким образом, современные исследователи исходят из принципов трехчастной структуры, предложенных Аристотелем, как наиболее приемлемых для такого жанра литературы как сценарии. При работе над структурой киносценария особое внимание уделяется тритменту что подразумевает ключевые события каждого пункта с последующим вычленением ключевых сцен. Как и текст киносценария, сцена обладает трехчастной структурой, при ее построении необходимо учитывать следующие моменты: провоцирующие события, центральный поворот событий, развязка, эпилог киносценария, а так же его объем. Структурные особенности киносценарного текста являются релевантными для лингвистического исследования поскольку они обуславливают формальные, семантические, стилистические, функционально-прагматические аспекты конститuentов, формирующих текст сценария.

Литература.

Кен Данцигер *Джефф Раш* Альтернативные сценарии пишем не по правилам — М
Издательство ТРИУМФ 1998

Сид Филд Сценарий основы сценарного мастерства пошаговая инструкция от концепции до законченной работы — М Издательство ТРИУМФ 2001

Скин Пресс Как пишут и продают сценарии в США для видео, кино и телевидения —
М Издательство ТРИУМФ, 2003