

СПЕЦИФІКА ДРАМАТУРГІЇ КОРОТКОМЕТРАЖНИХ ФІЛЬМІВ

У статті досліджується специфіка драматургії короткометражних фільмів. Розглянуто особливості сюжету, розвитку характерів та побудови конфлікту у короткометражних кінокартинах. Також у статті класифікуються способи утворення збірок короткометражних фільмів. Усі аспекти драматургії короткометражок, наведені в статті, розглянуті на прикладах сучасних українських стрічок.

Ключові слова: драматургія, сценарій, короткометражний фільм, сюжет, персонаж, збірник короткометражних фільмів.

В статье исследуется специфика драматургии короткометражных фильмов. Рассмотрены особенности сюжета, развития характеров и построения конфликта в короткометражных кинокартинах. Также в статье классифицируются способы образования сборников короткометражных фильмов. Все аспекты драматургии короткометражек, приведенные в статье, рассмотрены на примерах современных украинских лент.

Ключевые слова: драматургия, сценарий, короткометражный фильм, сюжет, персонаж, сборник короткометражных фильмов.

The article analyzes dramaturgy of short films. The features of plot, character development and building of the conflict in the short film are described in the article. In this article we also classify the methods of forming of short films series. We review all aspects of short film dramaturgy on examples of modern Ukrainian films.

Key-words: dramaturgy, screenplay, short film, plot, character, short films series.

Сучасні короткометражні фільми часто не мають чіткої драматургічної структури. Це закономірно – короткий метр завжди був і залишається територією експериментів, і в тому числі в драматургії теж.

Все ж більшість короткометражок побудовано на наративній основі – тобто вони розповідають глядачеві якусь історію. У таких коротких кіноформах важливе дотримання усіх законів драматургії з поправкою на малий обсяг кінотвору. В подальшому аналізі ми робимо спробу визначити, якими є

особливості драматургії короткометражних фільмів у порівнянні з повним метром.

Відразу слід зазначити, що мета цього дослідження – не описати всі принципи кінодраматургії, у цій сфері є достатньо досліджень та підручників.

Спроби теоретичного осмислення драматургії кіно почали з'являтися ще в перші десятиліття існування кінематографа. На теренах СРСР першою значною працею у цій сфері стала книжка В. К. Туркіна «Драматургія кіно. Нариси з теорії та практики кіносценарію», що вийшла у 1938 році. Автор розглядає кіносценарій як специфічний різновид драматичного твору і вважає його самостійним витвором мистецтва: «Якщо кіносценарій – не «стадія стану матеріалу», а повноцінний ідеологічний продукт, художній літературний твір, (а це так) то ставлення до нього, як до сировини, «напівфабрикату» має бути категорично засуджене»¹. Таке ставлення до сценарію зараз є поширеним, і саме спираючись на уявлення про сценарій як про самостійний драматургічний жанр написані практично всі підручники з кінодраматургії.

В Україні однією з перших праць з кінодраматургії була книжка М. Лядова «Сценарій. Основи кінодраматургії та техніка сценарію». Автор акцентує увагу на тому, що сценарист має знати художні принципи зйомок фільму та монтажу і писати сценарій, орієнтуючись на специфіку кінематографа. «Опанувати техніку сценарію – це, насамперед, добре собі уявляти закони організації сюжетних ситуацій і зорових образів на екрані»². У своїй праці він пояснює основи драматургії, при цьому приділяє багато уваги саме творчому аспекту написання сценарію – пояснює, як з'являються ідеї для сценаріїв та як їх можна розвивати.

Сьогодні маємо багато підручників із кінодраматургії, особливо значну кількість їх продукує американське книговидавництво. Один з найпомітніших посібників авторства Лінди Сегер під назвою «Робимо гарний сценарій геніальним» був перекладений українською мовою. Авторка у своїй книжці концентрує увагу на тому, як можна переписати сценарій для підготовки його до зйомок: «Ця книга розповість, що таке сценарій, «готовий до зйомки», як зробити хороший сценарій кращим, вона навчить вас <...> зберегти ту первинну магію ваших ідей у кінцевому варіанті – готовому до зйомки сценарію»³.

Серед сучасних російськомовних видань на цю тему можна згадати популярний підручник О. Мітті «Кіно між пеклом та раєм». Ця праця написана дуже емоційно, образно, вона наповнена ліричними відступами та оформлена авторськими малюнками. Водночас вона є достатньо повним підручником з драматургії. Автор наголошує на тому, що всі його поради є суто практичними: «Сподіваюся, вас не обмане веселий характер цієї книги <...> Це не теоретична книга, а щось на зразок практичного керівництва»⁴.

У цих працях докладно описано всі аспекти кінодраматургії, як-то: вибір

сюжету, побудова розвитку характерів, розкриття конфлікту, а також – правила написання діалогів, використання драматургічних деталей та інше.

Проте сьогодні в Україні немає праць, присвячених специфіці драматургії саме короткометражних фільмів. Водночас ця тема є дуже актуальною, враховуючи те, що короткометражки переживають певний пік популярності. Йдеться не лише про успіх українських короткометражних фільмів на міжнародних кінофестивалях, а насамперед про те, що за останні кілька років українські короткометражки нарешті потрапили на очі масовій аудиторії – кілька альманахів короткометражних фільмів у період з 2010-го по 2012 роки мали загальнонаціональний прокат у кінотеатрах.

Слід також зауважити, що у цій статті не розглядаються короткометражні фільми без драматургічної основи, що своєю художньою формою наближаються до відео-арту чи інших експериментальних різновидів мистецтва.

Сюжет у короткометражних фільмах

Однією з головних ознак драматичного твору є наявність фабули (сюжету) та вираження цього сюжету через дію та/або діалоги.

«Фабулою є сукупність мотивів у їхньому логічному причинно-часовому зв'язку, сюжетом – сукупність тих же мотивів у тій послідовності і зв'язку, в яких вони дані у творі. Для фабули не важливо, в якій частині твору читач (глядач) дізнається про подію, і яким чином він про це дізнається <...>. У сюжеті ж грає роль саме уведення мотивів у поле уваги глядача. Фабулою може слугувати і подія, що була насправді, не вигадана автором. Сюжет є повністю мистецькою конструкцією»⁵, – відзначав російський філолог Б. Томашевський.

Треба зауважити, що у цьому випадку термін «мотив» ми вживаємо у тому значенні, яке дав йому ще у ХХ столітті російський філолог А. Н. Веселовський: «Під мотивом я розумію найпростішу розповідну одиницю»⁶, тобто елемент розповіді, що не може далі бути розкладеним на складові частини.

У вдалому короткометражному фільмі сюжет має бути відносно простим. Говорячи про складність сюжету, ми маємо на увазі кількість сюжетних ліній, кількість перипетій, кількість героїв у фільмі. У загальному випадку складність сюжету прямо пропорційна хронометражу фільму, тобто чим коротший фільм – тим простіший сюжет. Короткометражний фільм середньої тривалості 15-20 хвилин, як правило, витримує одну-дві сюжетні лінії – основну та нескладну другорядну. Фільми метражом до 10 хвилин зазвичай містять одну сюжетну лінію.

Водночас сюжет короткометражного фільму має бути яскравим і в чомусь незвичним – тоді фільм запам'ятається глядачеві та матиме вищі шанси на фестивальну долю.

Класична драматична структура має триактову будову – зав'язка історії в першому акті, розвиток дії в другому акті та кульмінація і розв'язка в третьому акті. Потрібно пам'ятати, що у короткометражному фільмі подій може бути мало, але не менше двох – тобто тих подій, що слугують сюжетними поворотами і відділяють перший акт від другого, а другий від третього. Під подією слід розуміти таку частину історії, «в якій відбувається реально відчутна зміна життєвої ситуації»⁷.

Проте сюжет у короткометражному фільмі може будуватися всього на одному цікавому візуальному образі, вдалому сюжетному ході чи яскравому сюжетному повороті, тобто події. І чим коротший фільм, тим більше ймовірності, що саме так він і буде побудований. Як приклад, можна пригадати фільм Дмитра Сухолиткого-Собчука «Нитка» (2011), де клубок червоних ниток є образом усього життя жінки, і саме на цій метафорі побудовано весь фільм.

У зовсім коротких фільмах (тривалістю 2-3 хвилини і менших) вирішення конфлікту часто базується на парадоксі – тобто коли викладена початкова ситуація раптом постає в несподіваному світлі. Багато в чому розвиток сюжету в такому фільмі подібний до розвитку сюжету в анекдотах. У зовсім коротких фільмах не доводиться говорити про класичну драматургічну схему «зав'язка – розвиток конфлікту – кульмінація – розв'язка». Ми маємо лише експозицію і один сюжетний поворот.

У короткометражному фільму має бути чіткий, продуманий, бажано несподіваний, але логічний фінал. Адже «якщо ми не маємо розв'язки, то не отримуємо і відчуття сюжету»⁸.

Власне, досить часто в короткометражній кінокартині саме фінал і «робить» всю історію, тобто надає їй додаткових значень або змінює її зміст. У стрічці «Дещо» (2011) Ольги Гібелінди лише наприкінці глядач дізнається, що та темна сила, яка діяла упродовж усього фільму, була насправді плодом фантазій головного героя.

Розглянемо сюжет цього фільму. Ще на початку стрічки глядачі бачать головного героя, чоловіка середніх років, що має у підвалі багатоквартирного будинку свій погріб. У цьому погребі чоловік влаштував собі щось на зразок кабінету чи кімнати відпочинку. Але одного разу виявляється, що у цьому погребі поселилася деяка зловісна істота, яка пропонує героєві угоду – він її не чіпає і дозволяє далі жити в підвалі, а натомість отримує щасливе забезпечене життя. Герой погоджується – і справді багатіє, і справи в його сім'ї налагоджуються. Він вирішує подякувати істоті з підвалу і приходиться до неї з пляшкою горілки. Істота попереджує, що коли нап'ється, то творить страшні речі.

У наступному епізоді ми бачимо, що дружина і син головного героя убиті, і міліція звинувачує у вбивстві самого героя. Він біжить у підвал, і глядач очікує, що зараз побачить, що саме ховалося в погребі. Але у фіналі ми бачимо

кадр, що дуже нагадує початок фільму – головний герой знову сидить у своєму облаштованому кутку в погребі, і його руки в крові. Тобто глядач розуміє, що вбивцею таки є головний герой, і ніякої потойбічної сили в підвалі не існувало.

У короткометражній стрічці ефектно може виглядати фінал, що побудований за так званим принципом «рондо», тобто коли розв'язка фільму певною мірою повторює початок картини.

Такий фінал можна побачити у фільмі «Таксист» (2005) режисера Романа Бондарчука. Героїня фільму приїжджає з маленького містечка у дещо більше містечко, аби вступити у канатний технікум. Вона зустрічає таксиста, який вирішує, що він у неї закохався і тому вона має вийти за нього заміж. Попри те, що дівчина не згодна з його рішенням, він привозить її до себе додому та зачинає у ванній. Після того, як дівчині таки вдалося від нього втекти, вона так-сяк добирається до дороги на омріяний канатний технікум. Але там швидко з'являються вже двоє чоловіків, які вочевидь хочуть зав'язати з нею знайомство, і чіпляються до неї так само брутално, як і таксист на початку фільму.

Сучасні короткометражки досить часто мають фінал, який можна порівняти з «неспражнім кінцем» в оповіданні, описанім В. Шкловським у його літературознавчій праці: «Зазвичай «несправжній кінець» робиться з опису природи або погоди. <...> Цей новий мотив утворюється паралельно з попереднім матеріалом, і новела виглядатиме закінченою»⁹.

Як приклад такої побудови сюжету, можна навести фільм Марини Вроди «Крос». Дія фільму відбувається в лісопарковій зоні. Головний герой фільму, підліток, тікає з уроку фізкультури разом з кількома своїми однокласниками. Потім хлопець свариться з однолітками й іде від них, далі стає свідком убивства і тікає від убивць. Зрештою ми бачимо, як він сидить на березі озера. Фільм закінчується довгим кадром – людина біжить усередині великої пластикової кулі, встановленої на воді. Цей безкінечно довгий кадр безглузлого бігу на місці ніби підсумовує та осмислює сюжет, який ми побачили до того, – він є своєрідною метафорою усього фільму, образом бігу, що не має сенсу і нікуди не веде. Водночас дуже важливо, що цей кадр органічно пов'язаний із середовищем, у якому відбувалася вся попередня дія, – з лісопарковою зоною неподалік від міста, що є місцем відпочинку для його мешканців, тож логічно, що там є багато атракціонів та розваг для відпочивальників. Тобто пластикова куля не є чужорідним предметом для середовища цього фільму.

Герой, розвиток його характеру та мотивація

Головних героїв у короткометражному фільмі, як правило, небагато. Найчастіше він один. Власне більшість сюжетів світового кіно, театру й літератури побудовані на розповіді про одного героя. Проте є і меншість, де головних ге-

роїв більше – двоє, троє, більше десятка. В короткометражному фільмі введення більше одного головного героя можливе за деяких обставин.

Наприклад, якщо двоє чи більше героїв діятимуть як один – будуть схожими характерами, матимуть подібні мотиви та одну й ту саму мету. Прикладом може слугувати фільм Тараса Ткаченка «Трагічне кохання до зрадливої Нуськи» (2004), де двоє хлопчаків діють однаково і мають однакову мету – завоювати прихильність однієї й тієї ж дорослої дівчини. І за інших обставин ці герої мали би бути ворогами, адже вони прагнуть домогтися кохання однієї панни, проте їхній юний вік виправдовує всі їхні дивацтва.

Сценарій не має бути перенаселеним, особливо якщо це сценарій короткометражного фільму. Якщо ж виявляється, що в сценарії багато другорядних дійових осіб, то треба розглянути варіанти об'єднання двох персонажів в одного або перекласти функції малозадіяних персонажів на інших, активніших і важливіших для просування сюжету. Як правило, в короткометражних фільмах є один-три персонажі, досить рідко кількість їх перевищує п'ять.

Якщо ж зменшити кількість персонажів неможливо чи небажано, то треба розуміти, що чим більше героїв уводить у короткометражний фільм автор, тим менше у нього буде часу розповісти про характер кожного героя. Відповідно, тим простішим має бути цей характер і тим простішими і зрозумілішими мають бути мотивації персонажів.

Характер головного героя повинен насамперед викликати співпереживання та цікавість у глядача, а також просувати драматичну дію. За умови того, що характер головного героя є достатньо яскравим, увесь короткометражний фільм може бути побудований лише на розкритті цього яскравого характеру.

Прикладом фільму, побудованого винятково на розкритті характеру головного героя, може слугувати короткометражка «Дрібниці» Жана-П'єра Жене, де головний герой упродовж усього фільму розповідає про дрібниці, які йому подобаються або ж дратують. Головного героя фільму грає французький актор Домінік Пінон. Своєрідна зовнішність актора та його яскрава манера гри роблять фільм цікавим та вдалим, незважаючи на те, що сюжет у фільмі досить непримітний та простий.

У короткометражках можна зробити головним героєм якусь річ – тобто деталь. Наприклад, повітряну кульку (як у фільмі «Червона кулька» 1956 року французького режисера Паскаля Ламоріса).

Головний герой-предмет, тобто якась річ, що не наділена людськими рисами, – це майже неможливий сюжетний хід для повного метру, оскільки глядач має співпереживати головному героєві, ідентифікувати себе з ним, що неможливо, якщо головний герой не є людиною чи не наділений людськими рисами. Також будь-який предмет має досить обмежену кількість функцій, які він може виконати сам чи навіть у руках людини. Тобто у будь-якого неолюдненого, не наділеного певним інтелектом предмета просто не вистачає драматичних

можливостей для того, аби стати головним героєм повнометражного фільму. Проте їх може виявитися цілком достатньо для короткометражки. Втім, навіть у короткометражному фільмі предмет, що його автор поміщає у центр сюжету, потрібно оточити людьми і реакціями людей на цей предмет – тоді фільм дасть можливість глядачеві співпереживати, ідентифікуючи себе з кимсь із людських персонажів.

У короткометражному фільмі характери повинні бути виписані чітко і яскраво. Власне, для хорошого короткого сценарію кожному персонажеві вистачить однієї яскравої риси характеру, його головної риси. Із цієї риси виростає уся поведінка та мотивація головного героя.

Найцікавіше, що може дати глядачеві драматургія кіно, – це розвиток характеру. І в усіх більш-менш вартісних повнометражних фільмах розвитку характеру головного героя приділяється значна увага. Короткометражні фільми – не виняток у цьому плані, розвиток характеру головного героя має бути присутнім у хорошому короткометражному фільмі.

Приклад вдалої побудови розвитку характеру можна спостерігати у фільмі «Тир» (2000) режисера Тараса Томенка. Головний герой цієї кінострічки – бездомний хлопчик. Першу трансформацію його характеру ми спостерігаємо на початку фільму – він бачить юну балерину і закохується в неї. Це – позитивна трансформація, яка надихає його. Він вирішує, що має стати гідним цієї дівчинки і для цього має добути грошей. Він знає єдиний спосіб це зробити – виграти мільйон у тирі, як обіцяє нехитра реклама. Окрилений своєю мрією про балерину, він знаходить невеликі гроші, аби постріляти в тирі. Втім, навіть після того, як хлопчик влучно вистрілив, з'ясувалося, що реклама є обманом і мільйон він не отримає. Тут відбувається друга трансформація головного героя. Після того, як його обдурив власник тиру, хлопчик стає жорстокішим. Бажання завоювати прихильність балерини відходить на задній план, і далі діями головного героя керує бажання помсти. Він повертається до тиру і стріляє уже не по мішенях, а у власника тиру.

У цьому фільмі усього за 10 хвилин розповідається історія зневіри і водночас дорослішання хлопчика. Це свого роду ініціація – спочатку кохання, потім розчарування і помста.

Хоча розвиток характеру є важливою складовою драматичного твору, у короткометражному фільмі він є не настільки потрібним, як у повному метрі. І знову ж таки – чим коротша картина, тим менше шансів переконливо зобразити розвиток характеру. Водночас є приклади вдалих короткометражок з точки зору сценарію, які присвячені тільки розкриттю характеру головного героя з несподіваного боку.

Можна згадати фільм «Дріфтер» (2010) молодого українського режисера Олександра Образа. Упродовж усього фільму глядач спостерігає за простими діями головного героя – він їде з мегаполісу у невеличке містечко, там щось

купує в супермаркеті, а з настанням темряви іде гуляти з продуктовим пакетом у руках. Чоловік натрапляє на хуліганів, які його грабують і тікають з продуктами. Спочатку головний герой здається нам звичайним чоловіком, можливо, надто необережним – адже він гуляє сам нічними вулицями. І лише в останніх кадрах ми дізнаємося, що у продуктовому пакеті була пляшка з-під горілки, в яку був налитий отруйний метиловий спирт.

Тобто характер героя для нас відкривається зовсім з іншого боку – це не просто необережний чоловік, це чоловік, який винищує вуличних хуліганів у такий жорстокий спосіб.

Характери героїв лягають в основу конфлікту, на якому будується сюжет. Тож автори фільму мають чітко розуміти характери своїх персонажів. Позаяк характер героя формується середовищем, у якому він живе, ми мусимо знати і його теж. Не обов'язково детально показувати це середовище у короткометражному фільмі, але потрібно чітко його уявляти.

Наприклад, у фільмі «Тир» Т. Томенка головний герой – бездомний хлопчик – є продуктом того середовища, у якому він виріс. Це дитина вулиці, яка в усіх життєвих ситуаціях має розраховувати лише на себе. У фільмі глядач бачить середовище, в якому живе головний герой, достатньо детально. На екрані ми бачимо і брудний підвал, у якому живе хлопчик, і дах, де він розважається, і тир серед гаражів, де він намагається виграти головний приз. У фільмі є також маленький конфлікт з бомжами-конкурентами за дрібні гроші, що їх туристи кидають у фонтан. Усі ці локації, невеличкі епізоди і дрібні деталі роблять для глядача зрозумілим характер головного героя.

Із випуклого, зрозумілого характеру, поміщеного в пропоновані сюжетом початкові обставини, виростає переконлива мотивація, на основі якої стануть зрозумілими й подальші дії героя.

У сценарії короткометражного фільму найкраще, коли мотивація героїв пояснюється в межах фільму і є дієвою, тобто мотивацію дано через дію, а не через репліки героя. Тобто якщо герой закохується і всі його подальші дії зумовлені коханням – то це кохання має бути показане в короткометражці, це обов'язковий епізод, який не можна винести за межі фільму.

Так зроблено, наприклад, у фільмі «Тир» Т. Томенка – у цій стрічці є сцена, яка показує першу зустріч головного героя з об'єктом його кохання, що є мотивацією його подальших дій.

Мотивацію можна не пояснювати в межах фільму, якщо вона є загальнозрозумілою, полягає в базових інстинктах людини, – як, наприклад, у фільмі «Дріфтер» О. Образа. Глядач не знає, за що конкретно головний герой ненавидить вуличних хуліганів, але глядачеві має бути зрозумілим це почуття – нікому не подобаються фактори, котрі роблять життя небезпечним, це пов'язано з одним із базових людських інстинктів – інстинктом самозбереження. Тобто

глядач може не схвалювати методів, якими герой досягає своєї мети, але сама мета глядачеві зрозуміла. Це дуже важливо.

Неясне мотивування вчинків героїв – найпоширеніша помилка багатьох фільмів. Часто трапляється, що мотивування закладено десь у діалозі, але дія розвивається стрімко, а глядачі часто не дуже уважно слухають діалоги або не розуміють взаємовідносин героїв у якійсь сцені фільму. І зрештою не розуміють усього фільму.

Так часто буває, коли короткометражний фільм показують у добірці короткометражок. Оскільки на великому екрані короткометражки мають можливість з'явитися, як правило, лише у збірниках чи на фестивальных показах, то на це треба зважати і не ховати сюжетно важливі речі десь у діалогах чи малопомітних деталях, їх треба показувати в дії.

Особливості побудови драматичного конфлікту у короткометражному фільмі

Уся драматургія базується на конфлікті. В основі будь-якого драматургічного твору, сценарію, лежить конфліктна ситуація.

Конфлікт (від латинського «зіткнення, боротьба») у драмі – це тематична напруга, що виникає між персонажами або їхніми вчинками. На цій напрузі ґрунтується сюжет, і конфлікт є джерелом розвитку сюжету.

У повнометражних фільмах є один великий, основний конфлікт, на який нашаровуються дрібніші конфлікти, що утворюють другорядні сюжетні лінії. В короткометражному фільмі є можливість розглянути один конфлікт, без додаткових нашарувань. У короткометражці основний конфлікт видно набагато випукліше і яскравіше, ніж в повному метрі, оскільки другорядні конфлікти не відтягують на себе увагу глядачів.

Головний герой має бути обов'язково оточеним іншими персонажами для того, щоб виник конфлікт. Як правило, в оточенні є персонаж або група осіб, чий інтереси протилежні інтересам головного героя.

Конфлікт у короткометражному фільмі нагадує айсберг – у фільмі глядач побачить лише зовнішній його бік. Але для того щоб він видавався правдоподібним і глибоким, автори повинні знати про цей конфлікт набагато більше, ніж показано. Непоказані фактори створять напругу для основного конфлікту і зроблять його яскравим.

Зовні конфлікт складається з двох протиборчих сил. Насправді кожна з цих сил є продуктом складних, непостійних обставин, що створюють сильну напругу. І ці сили мають бути уособлені в героях фільму – тільки за такої умови це буде драматичний твір.

У фільмі «Глухота» (2009) Мирослава Слабошпицького головний герой –

глухий підліток. До школи, де він навчається, приїжджають міліціонери і намагаються щось дізнатися у цього хлопця. Потім затягують його до своєї машини і там «вибивають» зізнання. Глядач не дізнається, що ж стало предметом конфлікту, що саме хотіли дізнатися міліціонери. У цьому разі автор вважає, що це не важливо, – він фокусує увагу в фільмі на насильстві, що його вчиняють міліціонери стосовно фізично неповноцінного підлітка, а також на реакції цього підлітка на таке насильство. У фільмі глядач не бачить ніякої передісторії конфлікту, але ми розуміємо, що такий конфлікт зробили можливим довготривалі суспільні процеси – моральна деградація міліціонерів, незахищеність інвалідів та байдужість суспільства до таких проблем. Фільм має яскраво виражену соціальну спрямованість – через коротку історію він показує великі суспільні проблеми.

Форма короткого метру дає змогу авторові не давати пояснень стосовно усіх деталей конфлікту, а зосередитися тільки на тому його аспекті, який його найбільше хвилює. Тобто конфлікт у фільмі, а особливо у короткометражці, починається не з розповідей про причини, які зробили можливим цей конфлікт. Фільм має початися не тоді, коли зароджуються першопричини конфлікту, а тоді, коли він наближається до кульмінації.

Для вирішення конфлікту у короткометражному фільмі автор змушений шукати короткі та ємні сцени. Сама масштабність конфлікту має відповідати короткій формі висловлювання – у короткометражному фільмі, побудованому за принципами драми, важко показати, наприклад, початок, розвиток і фінал Столітньої війни. Тобто шлях від зав'язки конфлікту до його розв'язання має «поміститися» у невелику кількість епізодів.

Тому кожен епізод короткометражного фільму має бути багатофункціональним. Сцена може виконувати декілька функцій одночасно: вона просуває вперед основний конфлікт, викриває внутрішню та зовнішню мотивацію персонажів через діалог чи через дію, в ній також може бути присутній саспенс, у той же час добре, коли сцена не позбавлена гумору.

«Ситуацію треба давати так, щоб вона якомога гостріше, виразніше і неочікуваніше призводила до колізії, тобто до зіткнення»¹⁰, – зауважує В. Шкловський.

Не обов'язково в кожній сцені будуть усі ці складові, тому що не кожна сцена має бути насиченою та активною. Глядачам потрібен відпочинок. «Активні» та «спокійні» сцени повинні змінювати одна одну, іти за чергою.

У сценах, де це доречно, можна додати якісь анекдотичні ситуації, елементи гумору. Публіка буде дуже вдячна, якщо фільм її розсмішить. Гумор – один із найпотужніших елементів, що знаходять відгук у глядачів. Особливо це актуально для короткометражних фільмів.

Роль художніх деталей у сюжеті короткометражного фільму

За визначенням В. Шкловського, «деталь – це осмислена річ або осмислена подобиця, за допомогою якої ми розкриваємо стосунки людей»¹¹.

Деталь може відігравати ключову роль у сюжеті короткометражного фільму. Вся історія може бути пов'язана з деталлю. Як правило, така деталь виступає в ролі персонажа, який перебуває в центрі подій, на осі розвитку історії, й підштовхує дію. Деталь ніби провокує героя діяти і досягати мети. Або обернений варіант – деталь заважає героєві.

У короткометражному фільмі Романа Поланського «Два чоловіки з шафою» (1958) весь сюжет побудований на тому, що два герої носять із собою шафу по місту. Вони всіляко обігрують цей предмет. Переважно він їм заважає, але вони не можуть його покинути.

Деталі часто використовуються в короткометражних фільмах для позначення певного історичного проміжку часу, соціального статусу героя, виду його діяльності та інше. Один з найпростіших прикладів – у фільмі «Свояки» Сергія Силави, де співпрацю персонажа із фашистами позначено через пов'язку зі свастикою у нього на руці.

Наявність у кадрі великої кількості інертних (тобто непрацюючих) деталей розсіює увагу глядача і зрештою викликає нудьгу. Проте це не означає, що кількість деталей у короткометражному фільмі має якимось обмежуватися. У фільмі «Втеча» режисера Віктора Каррея (лауреат МКФ «Молодість» 2012 року) є безліч деталей як для стрічки, що триває трохи менше 10 хвилин. Але в цьому фільмі деталі відіграють дуже важливу роль і фактично є повноправними персонажами фільму, тож передісторія їх займає нітрохи не менше часу, ніж передісторія персонажів. Це стара бляшана банка з-під напою, ремінець для вигулювання собаки, кулькова ручка у кишені клерка, пляма на стіні та інші. У цьому фільмі всі ці деталі-предмети впливають на сюжет, але вони «діють» лише в межах своїх природних, життєвих можливостей. В цілому перенасичення деталями є у фільмі «Втеча» своєрідним мистецьким прийомом і створює специфічну атмосферу.

О. Мітта дає таке визначення деталі у фільмі: «Саме поняття деталі досить смне і багатозначне. Деталь – це частина цілого. Деталь – це певна крупність плану у монтажі, найбільша, більша за крупний план. Око – деталь особи. Губи, вухо – все це деталі, якщо показані на весь екран. Але деталь – це ще і частина замість цілого. На екрані може з'явитися рука або нога актора, і по цій частині тіла глядач розуміє, що робить персонаж, хто він такий. Деталь репрезентує персонаж у монтажі. <...> Деталь – це – предмет. Як правило, всі предмети, задіяні в зйомках, називаються «деталлями», все неживе – деталі. І цьому предметові властиві всі якості, перелічені вище. <...> Помітну, добре відіграну рису характеру персонажа також називають деталлю – деталлю поведінки»¹².

Деталлю можна розказати дуже багато – часом цілі епізоди можна замінити однією деталлю. Скажімо, фізичну виснаженість героя можна показати через піт і бруд на його шкірі, одязі, волоссі.

Також через деталі можна показати плинність часу, певний часовий проміжок. Прикладом вдалого застосування деталі для позначення тривалого проміжку часу може бути короткометражний фільм Д. Сухолиткого-Собчука «Борода», в якому саме велика борода головного героя свідчить про те, як багато часу минуло з останньої його зустрічі з дочкою, – адже наприкінці стрічки стає зрозумілим, що при кожній зустрічі дочка голить свого батька.

Слово у короткометражному фільмі: діалоги, монологи, закадровий текст

Короткометражні фільми значно частіше, ніж повні метри, не містять діалогів. Це пояснюється просто – у короткому сюжеті набагато легше обійтися без слів і пояснити все зображенням.

Діалоги в короткометражному фільмі мають використовуватися дуже обачно. Екранні герої говорять тоді, коли складається сприятливе, гостре, конфліктне (або комічне) становище. В такому разі діалог відбувається гостро і динамічно, він штовхає сюжет уперед і розвиває конфлікт. «Кінематографічне слово має бути пов'язане з дією, а не бути службовою функцією»¹³.

Все, що можна пояснити без слів, має бути пояснено без слів. Не варто вкладати в діалоги сюжетно важливі речі – наприклад, мотивацію героїв. Винятком, звичайно, є короткометражні фільми, які повністю побудовані на діалогах, і наявність діалогів зумовлена ситуацією, в яку потрапили герої. Як, наприклад, у фільмі Олени Алимової «Кіно про любов», де двоє героїв спілкуються між собою лише через домофон.

У переважній більшості сценаріїв кожен герой має (чи мусить мати) свою специфічну мовну характеристику, відмінну від мови інших. Якщо персонаж – це житель реального світу, а не якогось міфічного краю, то він має належати до певного суспільного прошарку, мати певну професію, походити з певної місцевості. Усе це впливає на його мову.

Персонаж, який у своїй мові вживає відповідні сленгові слова, говорить специфічною мовою, притаманною представникам саме його суспільного прошарку, жителям саме його території, виглядає живо, викликає довіру глядачів.

Також персонаж може мати такі ознаки мови, як заїкання, схильність повторювати одне й те ж багато разів, вживати слова-паразити чи специфічні фразеологізми. Усе це виділяє персонажа, робить його живим і правдоподібним, отже, грає на користь фільму.

На жаль, в українському короткометражному кінематографі досить рідко

трапляється переконлива мовна характеристика персонажів. Найчастіше різноманітність у мовних партіях досягається за рахунок різних мов – української та російської або ж уведенням суржику.

Двомовним є фільм «Таксист» Р. Бондарчука – дівчина, яка приїжджає у місто, говорить правильною літературною українською мовою. Усі місцеві мешканці говорять російською мовою. Між російськомовними героями можна помітити певну диференціацію – у кількості вживання сленгових слів, складності побудови речень.

Останнім часом у художньому кінематографі такий засіб мистецької виразності, як закадровий дикторський текст, перестав бути популярним. Проте цього не можна сказати про короткометражне кіно, де закадровий текст використовується досить часто та активно. Нерідко можна побачити короткометражні фільми, у яких закадровий текст фактично «зв'язує» між собою частини фільму і пояснює те, що відбувається на екрані, змінюючи при цьому сприйняття зображення. Як правило, якщо у короткометражному фільмі є закадровий текст, то діалогів у ньому немає.

Автори короткометражних фільмів переосмислюють призначення закадрового тексту як додаткового пояснення того, що відбувається в кадрі. Досить часто закадровий текст використовується для створення комічного ефекту. У фільмі «Хто така Таня?» Віті Гурова закадровий текст повністю змінює зміст того, що відбувається в кадрі. Без закадрового тексту фільм сприймається як малозмістовний набір епізодів. Закадровий текст перетворює їх на абсурдно-комічну структуру.

Драматургічні принципи побудови збірок короткометражних фільмів

Існує думка, що з короткометражного фільму може вирости повний метр. Це справді так – світове кіно знає такі приклади. Варто згадати короткометражку «Дрібнички» Жана-П'єра Жене, який пізніше розвинувся у відомий фільм «Амелі».

Виходячи з цього, часто можна почути думку, особливо від студентів, що можна зняти короткометражний фільм, а потім «дознати» матеріалу і таким чином розвинути його в повний метр. Але це не так. Треба чітко розуміти, що короткометражка – це не епізод повнометражного фільму. В короткометражній стрічці має бути зав'язка, розвиток ситуації та розв'язка. Хороший епізод повнометражного фільму будується за тим самим драматургічним принципом, але різниця в тому, що епізод – це структура, яка не дає «вхідну» інформацію про героя – хто він такий, що привело його в цю ситуацію, чого він хоче і до чого він прагне. Усе це глядач повинен пам'ятати із попередніх епізодів. Так само епізод фільму не містить остаточної розв'язки конфлікту – вона буде далі.

Короткометражний фільм, який може тривати навіть стільки само, як один епізод повнометражного, повинен устигнути пояснити глядачеві геть усе про головного героя, про конфлікт, його розвиток, та зрештою розв'язку.

Що ж тоді дає короткометражний фільм на шляху до повного метра? Лише досвід і атмосферу, а також можливість випробувати свою ідею в малій формі.

Наприклад, для відомого американського режисера Джорджа Лукаса «повнометражний дебют був кульмінацією уроків, які він вивчив, знімаючи два короткометражні фільми, що називались «Гербі» та «1.42:08 Чоловік і його машина». «Американське графіті», фільм про групу молодих друзів, що їздять містом, напиваються і ганяють на своїх машинах, був дуже схожим на «1.42.08», де йшлося про швидку їзду на машині. Перед тим він також зробив ще один фільм про їзду на машині – «Гербі», в якому камера Лукаса їздила по місту, фіксуючи вуличне життя в його яскравості»¹⁴.

Проте є ще один випадок, коли короткометражний фільм може розглядатися як перший крок до зйомки повного метра – якщо короткометражний фільм знімається як частина збірника короткометражок.

Альманахи короткометражок можна формально класифікувати за способом, у якому стрічки пов'язані між собою на рівні драматургії.

Є збірники, де короткометражки драматургічно взагалі не пов'язані між собою – як, наприклад, збірники короткометражок компанії «Future Shorts», де добірки картин формуються за певний період або за принципом «краще з кращого»; можна також навести приклад добірок Манхеттенського фестивалю короткометражних фільмів, де стрічки також не пов'язані між собою жодними внутрішніми причинами. Ці добірки короткометражок формуються за іншими принципами, які можна назвати зовнішніми – скажімо, час створення цих фільмів (у межах одного року).

Другий спосіб утворення збірників короткометражок – пов'язати їх певною темою. До такого типу збірників можна віднести фільми циклу «Міста любові» (про Париж, Нью-Йорк, Лондон) та їхній український аналог «Закохані в Київ» (2012); також до цього типу належать українські збірники короткометражок «Мудаки. Арабески» (2010), «Україно, гуд-бай» (2012). Говорити про драматургію в поєднанні фільмів у цих творах не доводиться – їх поєднує лише спільна тема, яка часом сформульована досить нечітко – як, наприклад «епідемія соціально-культурного нігілізму»¹⁵ (саме так визначає тему альманаху «Мудаки. Арабески» ідейний натхненник Володимир Тихий).

Як вдалий приклад альманаху короткометражок, у якому фільми поєднані спільною темою, можна згадати проект «У кожного своє кіно», де в усіх фільмах наявна тема кінематографа.

Якщо автором усіх короткометражок у збірнику є одна людина, то найчастіше стрічки будуть драматургічно пов'язані між собою. Тож іще один принцип поєднання короткометражних фільмів у альманахах – введення новели,

яка підсумовує, логічно пов'язує або обрамляє всі інші історії. Тут видається доречним згадати фільм Михайла Ілленка «Сьомий маршрут» (1997), де є головна історія – історія екскурсії по Києву, а короткометражні фільми студентів із майстерні М. Ілленка виступають як вставні історії. Це класичний прийом обрамлення, що його кінематограф запозичив із літератури, де він застосовується з давніх-давен, – варто згадати збірки казок на зразок «1001 ніч».

Також у збірнику короткометражок може бути новела, що виступає ніби підсумком інших історій, дає додаткові фінали сюжетам, які глядач спостерігав в інших стрічках альманаху.

Введення одного героя, який діятиме в усіх короткометражках збірника, – ще один популярний прийом, що пов'язує на рівні драматургії фільми у збірнику. Такий герой привносить свій характер у кожен стрічку і диктує розвиток сюжету. Як, наприклад, навіжений консьєрж у виконанні Тіма Ротта у фільмі «Чотири кімнати» або вправний водій, якого зіграв Клайв Оуен, у фільмі «BMW внайми».

У добірках короткометражок також іноді можна спостерігати лейтмотиви та деталі, які пов'язують усі короткометражки. Наприклад, у фільмі Джима Джармуша «Кава і цигарки» ці деталі заявлені в назві – у кожній стрічці є кава і є цигарки. Усі конфлікти виникають і розв'язуються під час того, як герої сидять за столом, п'ють каву і палять.

Такий спосіб об'єднання короткометражок у збірку дає змогу створити певну атмосферу та відчуття єдності всіх новел збірки, навіть якщо сюжетно вони слабко пов'язані.

¹ Туркин В. К. Драматургия кино : Учебное пособие / В. К. Туркин. – М. : ВГИК, 2007. – С. 14.

² Лядов М. Сценарій. Основи драматургії та техніка сценарію М. Лядов. – К. : Укртеакіновидав, 1930. – С. 5.

³ Сегер Л. Робимо гарний сценарій геніальним : вид. третє, перероб. і допов. / Л. Сегер. – К. : Інсайт-Медіа, 2011. – С. 17.

⁴ Митта А. Н. Кино между адом и раем. Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому / А. Н. Митта. – М. : Издательский дом Подкова, 1996. – С. 13.

⁵ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : Учеб. пособие / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1999. – С. 182.

⁶ Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов / А. Н. Веселовский // Историческая поэтика; сост., автор комментария канд. филол. наук В. В. Молчанова. – М. : Высшая школа, 1989. – С. 305.

⁷ Митта А. Н. Кино между адом и раем. Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому / А. Н. Митта. – М. : Издательский дом Подкова, 1996. – С. 157.

⁸ Шкловский В. Б. Стрoение рассказа и романа // О теории прозы. Авторский сборник / В. Б. Шкловский. – М. : Федерация, 1929. – С. 72.

⁹ Там само. – С. 75.

¹⁰ Шкловский В. Б. Ситуация и коллизия / В. Б. Шкловский // За 60 лет: Работы в кино; (сост. Е. Левин). – М. : Искусство, 1985. – С. 413.

¹¹ Шкловский В. Б. Заметки о сюжете в прозе и кинодраматургии / В. Б. Шкловский. // За 60 лет : Работы в кино; (сост. Е. Левин). – М. : Искусство, 1985. – С. 265.

¹² Митта А. Н. Кино между адом и раем. Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому / А. Н. Митта. – М. : Издательский дом Подкова, 1996. – С.355.

¹³ Шкловский В. Б. Энергия заблуждения / В. Б. Шкловский. // Избранное : в 2 т. – М. : Художественная литература, 1983. – Т. 2. – С. 420.

¹⁴ Shone T. Blockbuster How the Jaws and Jedi Generation turned Hollywood into a Boomtown / T. Shone. – London : Simon and Schuster, 2004. – P. 48.

¹⁵ Груша Я. «Мудаки: Арабески»: українська кіновідповідь кризі. / Я. Груша. // Офіційний сайт проекту «Мудаки: Арабески», 2010 – URL: <http://mudaky-kino.com.ua>