

A black silhouette of a person's head and shoulders in profile, facing right. Instead of a head, there is a detailed drawing of a vintage movie camera mounted on a tripod. A large, solid black cone of light or projection extends from the camera's lens towards the right edge of the frame.

АНГЕЛИНА
МЕЛЕХИНА

АЛГОРИТМЫ РЕЖИССУРЫ КИНО

УЧЕБНИК
ПО РЕЖИССУРЕ
И СЦЕНАРНОМУ
МАСТЕРСТВУ

A horizontal border with a black and white diagonal striped pattern, resembling a film strip or a clapboard.

ЧАСТЬ
1

РЕЖИССЁРСКАЯ РАБОТА
НАД СЦЕНАРИЕМ

Ангелина Мелехина

Алгоритмы режиссуры

кино. Часть 1. Режиссёрская

работа над сценарием

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=72539146

*Алгоритмы режиссуры кино / А. Мелехина: BookBox; Краснодар; 2025
ISBN 978-5-908037-14-3*

Аннотация

Учебное пособие выпускается в комплекте с рабочей тетрадью. В нём подробно рассматриваются ключевые методы, подходы и концепции, необходимые для работы с аудиовизуальным контентом. Помимо справочных материалов (формул, таблиц и схем), книга включает сравнительный анализ различных техник, что помогает читателю выработать собственный профессиональный стиль.

Это издание может использоваться как вспомогательный ресурс к основным учебникам по режиссуре, дополняя их уникальной практической информацией.

Для кого:

- студенты и абитуриенты творческих вузов;
- блогеры и создатели видеоконтента;
- педагоги;

- все, кто интересуется производством аудиовизуальных материалов.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Об издании	6
Часть 1	11
Глава 1	11
Общие законы для сценаристов и режиссёров	12
Драматургия и кинодраматургия	17
Тема и идея	23
Метод поиска темы и идеи	28
Глава 2	44
Эмоции и конфликт: основная цель	45
Метод определения конфликта	49
Структура конфликта в режиссуре	59
Конец ознакомительного фрагмента.	63

Ангелина Мелехина
Алгоритмы
режиссуры кино
BookBox

© Ангелина Мелехина, 2025

© Издательский дом «BookBox», 2025

Об издании

Большинство изданий по режиссуре написаны сложным языком, встречается очень много непонятной терминологии, заимствованной у разных авторов, в том числе родом ещё из Античности. Одни и те же понятия у разных авторов означают разное.

*Например, **драма** – литературный род, который включает в себя три жанра: комедию, трагедию и **драму**. Иными словами, драма как литературный род и драма в драме (простите за каламбур), то есть жанр литературного рода.*

Происходит огромная путаница, а что же есть такое драма на самом деле? И какую драму – литературный род или жанр – имеет в виду автор в том или ином высказывании?!

Та же самая ситуация и с **перипетией**, драматической перипетией, драматургической перипетией и др. Каждый автор в погоне за оригинальностью разрабатывает свою терминологию: в итоге у студентов, пытающихся постичь тот или иной учебник по режиссуре и сценарному мастерству, происходит путаница и непонимание системы или метода того или другого автора.

Например, в книге «О действенном анализе пьесы и роли» М. О. Кнебель описывает три пункта событийного ряда, предложенные К. С. Станиславским, а Г. А. Товстоногов предлагает пятичастную систему анализа произведения. Существует также семичастная дуга, или сюжетная арка сценария, арка персонажа и сюжетная ветвь.

Как в этом всём разобраться и не запутаться? Как мы видим – тема одна, а интерпретаций множество. Уже более 10 лет мы с моими учениками изучаем различных авторов сценарных учебников и учебников по режиссуре, сравниваем и сопоставляем методы. И находим истину.

Где же истина, каковы её критерии? А они на самом деле есть! Истина там, где не возникает вопросов и, например, значение термина очевидно понятно, где есть внятный метод и чёткий алгоритм, при выполнении которого всегда придёшь к желаемому результату. Чем проще объясняется и описывается термин, явление, тем проще потом его запомнить и применить.

Например, если мы очень просто заменим драму как литературный род на термин «драматургия» (то есть всё то, что написано в форме пьесы), то тогда станет понятным и очевидным, что пьесы бывают – трагедиями, комедиями и драмами.

И путаница сама собой превращается в чёткую иерархическую систему. Ведь не зря есть поговорка: «Всё гениальное просто».

Учиться нужно просто, легко и радостно. А радость появляется только тогда, когда ты справился с первыми шагами, понял, разобрался, совершил усилие над собой и сделал что-то самостоятельно, получил результат в виде продукта. Выполнил упражнение, творческое задание и пошёл дальше – на следующую ступень.

Как мне кажется, проблема многих научных изданий заключается в том, что «этих слонов непонятно, как есть маленькими ложками». Безусловно, почти во всех изданиях есть главы, разделы, но в них редко встретишь поэтапное усложнение, структурированную информацию, выдаваемую маленький порциями. Так, чтобы она наверняка усвоилась.

Самая главная особенность комплекта издания «Алгоритмы режиссуры кино» (учебник + рабочая тетрадь) – это то, что в рабочей тетради используются методы саморефлексии, внедрение психологического самоконтроля и саморегуляции, а в учебнике вы сразу встретите чёткие разъяснения, почему так, а не иначе, с конкретными примерами.

За годы моей деятельности обучено более 10 000 студентов: я смело могу заявить, что мною проведено огромное исследование среди студентов, занимающихся творчеством в сфере медиа, и основная глобальная проблема для них – это творческое перегорание, нехватка мотивации, упадок сил из-за совершения ошибок. Все творческие (и не только творческие) люди в большей или меньшей степени сталкиваются с этой проблемой, но нужно понимать, что эта боль и есть то непаханое поле, та брешь, которую стоит компенсировать.

Рабочая тетрадь «Алгоритмы режиссуры кино» создана при участии ведущих практикующих психотерапевтов Санкт-Петербурга и содержит множество практик и методов, апробированных различными педагогами и психологами. Именно эти практики и методы помогут студенту, потерявшему интерес или мотивацию идти дальше по причине сложности, непонимания или из-за совершённых ошибок, направить в эту проблему своё внимание и найти способ, в первую очередь не травмируя себя, исправить ситуацию в положительном ключе.

Стоит уточнить, что это возможно в том случае, если желания и мотивации заниматься профессией изначально было достаточно, чтобы сделать первые малейшие усилия над собой. А как пойти по трудному, тернистому пути с лёгкостью

– читатель узнает в книге «Математика режиссуры кино».

Одна из задач издания «Алгоритмы режиссуры кино» – чтобы начинающие кинематографисты могли с помощью учебника и рабочей тетради освоить азы профессии, понять её суть и начать развиваться в творческой среде, перенять опыт автора.

Имея десятилетний опыт преподавания, изучив методы и подачу информации во многих учебниках, учитывая потребности студентов и проанализировав запросы, я пришла к выводу, что необходимо создать современный учебник в качестве дополнительного пособия к уже имеющимся.

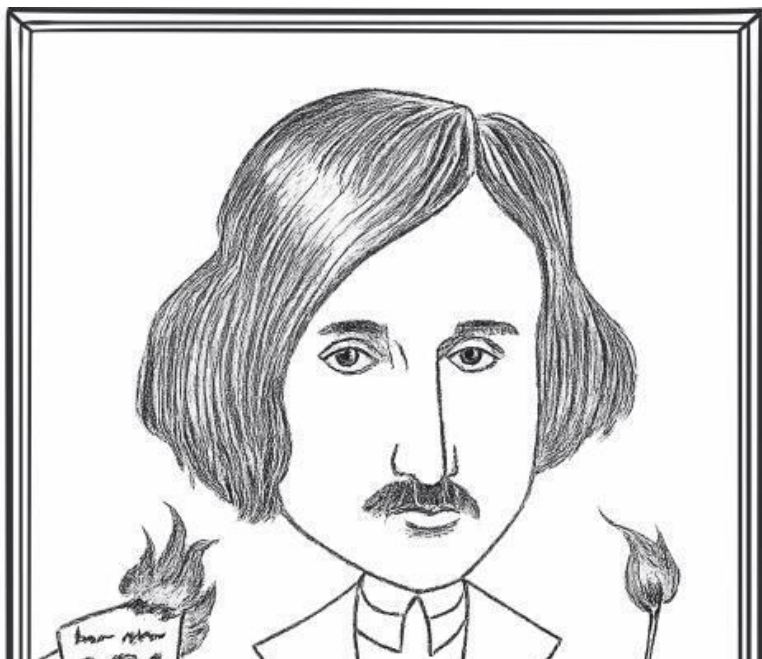
Издание создано для студентов творческих вузов России, блогеров, начинающих кинематографистов, абитуриентов, поступающих по направлению «кинематография», – тех, кто интересуется сценарным мастерством, режиссурой кино и созданием аудиовизуального контента, а также всем, кто интересуется киноделом, для самостоятельного изучения.

Часть 1

Сценарий как партитура: режиссёрский анализ текста

Глава 1

С чего начать писать сценарий



Общие законы для сценаристов и режиссёров

Прежде чем начать знакомство с этой главной, мне как автору следует вас заверить, что данная глава самая сложная и одновременно самая важная в изучении вопросов режиссуры сценарного мастерства. Но, постигнув её, можно резко шагнуть в мир профессионального подхода к изучению профессии.

Также хочу отметить, что я не делю на данном этапе сценаристов и режиссёров. Пока мы с вами исследователи и изобретатели единого кинематографического языка. Наша с вами задача – разобраться и договориться о единой терминологии для работы как над литературным (любым), так и над аудиовизуальным произведением.

Перед тем как начать творить – писать сценарий или снимать свой первый фильм по уже готовому сценарию, следует определить порядок работ над текстом. Чаще всего вы можете встретить синоним «анализ». Производить анализ произведения – полезно, нужно и необходимо каждому творцу. Потому как именно с анализа начинается любая работа. Уметь анализировать – значит разложить по полочкам литературный или любой другой материал, взятый за основу

экранизации.

Как я люблю говорить на своих лекциях, экранизировать можно даже телефонную книгу, главное – знать, какими методами это сделать. Для изучения основ сценарного мастерства и режиссуры нужно быть психологом-дешифратором, который по расставленным автором «меткам» может определить верный путь развития сюжета.

Молодые авторы достаточно часто задаются вопросами: почему нельзя взять произведение и поставить его по репликам, как написано, или почему нельзя сесть и написать какое-либо произведение по наитию, без определения основного сюжета? Куда приведёт мысль – таков и будет сюжет.

Давайте разбираться последовательно.

Если актёры будут слепо произносить текст в кадре – это скорей будет похоже на домашнюю самодеятельность. Профессия актёра, как и профессия режиссёра, имеет свои принципы, методы, изучая которые и основываясь на которых становятся профессионалами. Роль режиссёра-дешифратора заключается во вскрытии истин, заложенных авторами.

Почему эти истины нужно искать? Так устроена драматургия, сценарии, спектакли, фильмы и другие произведе-

ния. Если их транслировать прямолинейно, то тот, для кого предназначено это произведение, например зритель или читатель, быстро потеряет интерес. А интерес к познанию жизни во многом подчиняет искусство.

Кроме того, искусство подражает жизни, а наша жизнь ставит множество вопросов, ответы на которые пытаются найти научные деятели, философы, психологи, авторы и многие другие.

Для того чтобы начать дешифровать произведение, нужно изучить биографию автора, исторический контекст времени, в котором творил автор, и времени произведения.

Часто привожу пример из своей практики. Один из учеников снял фильм о дружбе двух молодых людей. Его главная идея была проста – дружба спасает жизнь. Но в этом произведении был один щепетильный нюанс, который шёл вразрез с автором. Произведение было написано об однополый дружбе гомосексуалистов. И разумеется, автор пропагандировал совсем другие ценности. Скорей история была не о дружбе, а об однополый любви, её пропаганде и сложностях сохранить эту любовь в современном мире.

А если учесть, что всё это происходило в Европе конца XIX века, а ученик, экранизировавший произведение, пере-

нёс действие в 80-е годы Советского Союза, то такое прочтение становится весьма комичным. В данном случае совет был прост – либо взять другое произведение, с той же идеей, либо написать свою. Конечно, можно написать «по мотивам», но когда мотив автора и мотив режиссёра настолько разнятся – это вызывает множество вопросов у общественности, критиков, профессионалов.

Такая оплошность несёт негативный характер, когда это действительно происходит от неграмотности и незнания. Но если это **ход**, он оправдан и это художественное авторское решение, то вполне имеет право на существование и из «оплошности» превращается в часть замысла. Но об этом мы поговорим в другой главе.

Теперь давайте разберёмся, **с чего начать писать сценарий**.

Действительно, бывает так, что пришла муза – сижу и пишу без остановки. Нужно отметить, что такой подход чаще всего обречён на провал. Ведь без знаний основ драматургии и конструирования сюжета сложно интуитивно создать хорошее произведение.

Например, нельзя построить многоквартирный дом, пригодный для жилья, без чертежей и расчётов.

Так и нельзя написать хороший сценарий, не зная основ профессии сценариста. А как отличить хороший сценарий от плохого, вы поймёте уже в этой части учебника.

Человеческий мозг устроен таким образом, что он ищет способ всё назвать, систематизировать, взять под контроль, разобрать на мелкие частицы, чтобы понять устройство мира. Так и педагоги, научные деятели режиссуры и сценарного мастерства ищут способы, разрабатывают различные методы, чтобы освоение профессии было доступно многим людям. Таким образом, появляется специфическая терминология, принципы, алгоритмы, позволяющие передать накопленные знания одними искателями другим искателям-художникам.

Чтобы мы с вами могли говорить на одном языке, стоит этот язык изучить. Перейдём к написанию или анализу произведения. Мы уже разобрались, что просто писать без цели – можно бесконечно, и это не очень эффективно, если мы хотим донести какие-то смыслы до зрителей посредством киноискусства и сценарного мастерства.



Чтобы зерно знания проросло, его нужно посеять в плодородную почву практики. Вспашем поле рабочей тетради! Там вас ждут законы для сценаристов и режиссёров.

Драматургия и кинодраматургия

Что такое драматургия?

Δραματουργία (с др.-греч. «сочинение или постановка драматических произведений») – **теория и искусство построения драматического произведения, а также сюжетно-образная концепция такого произведения.**

Выпишем в тетрадь и запомним это определение, к нему мы вернёмся позже.

С течением времени концепции драматургии изменчивы, под драмой понималось свершающееся действие (в настоящем времени) между характерами персонажей и положением дел. Важно, что действие представляет собой определённую перемену в конкретный промежуток времени. Промежуток времени мог быть от нескольких часов до многих

лет. Перемена в драматургии – это перемена судьбы, соответствующая жанру: радостная в комедии и печальная в трагедии.

Виды драмы классифицируются или по форме, или по содержанию (сюжету).

Но мы с вами не изучаем этимологию слов. Наша задача – разобраться во всех терминологических путаницах и договориться о единой системе языка сценарного мастерства и режиссуры.

Вспомним школьную программу по литературе. Мы все с вами изучали три литературных рода: эпос, лирику и драму. Вспомним табличку:

РОДЫ ЛИТЕРАТУРЫ		
Эпос	Лирика	Драма
Жанры		
Рассказ	Элегия	Трагедия
Новелла	Стихотворение	Драма
Басня	Сонет	Комедия
Повесть	Песня	
Поэма	Романс	
Роман	Поэма	
Эпопея		
Документальная повесть		
Баллада — лиро-эпический жанр		
ОТНОШЕНИЕ К ПРЕДМЕТУ ИЗОБРАЖЕНИЯ РЕЧЕВОЙ СТРУКТУРЫ		
Повествование о событиях	Выражение чувств и эмоций	Разговор действующих лиц (диалог, монолог)
СПОСОБЫ ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА		
События, происходящие во времени и пространстве	Вне времени и пространства	События, происходящие во времени и пространстве

Я предполагаю, многие из вас заметили, что слово «драма» повторяется дважды: как жанр и как литературный род.

В русском языке часто встречаются омонимы (разные по значению слова, но совпадающие по звучанию, написанию и грамматическому оформлению) и многозначные слова (все значения слова связаны между собой). Например, омонимы лук для стрельбы и лук репчатый. Какой именно лук имеет в виду человек в своём высказывании легко определить из контекста.

Но в случае с многозначным словом «драма» сложно разобраться из контекста, что используется: литературный род или жанр.

Чтобы мы с вами не путались, давайте определим свои названия родов простым языком.

Эпос – это всё, что написано сплошным текстом, как школьное сочинение (условно говоря, литературный материал).

Лирика – это то, что написано в форме стихотворения, то есть имеет определённую структуру написания, выраженную в стихотворных строфах, оформленных определённым образом. (Все мы представляем написание простого стихотворения в учебнике по литературе.)

Драматургия (в оригинале драма) – литературный (драматический) и сценический жанр, в котором текст оформлен в формате пьесы. Имеет свою структуру, выраженную в форме диалогов персонажей.

И настало время вернуться к первому определению драматургии, изложенному в самом начале главы: **теория и искусство построения драматического произведения, а также сюжетно-образная концепция такого произведения.**

Иным языком говоря: под драматургией подразумевается способ организации текстового материала, выраженного чаще всего сюжетом, в котором используются приёмы постоянного поддержания любопытства читателя или зрителя (назовём его – наблюдателем), а также приёмы, вызывающие эмоциональное сопереживание, идентификацию персонажей с наблюдателем, позволяющие вынести ту или иную идеологию, мораль. Сюжет в свою очередь может излагаться посредством его экранной, сценической или иной аудиовизуальной трансляции.

С этого момента давайте откроем рабочие тетради, запишем, что драматургия – это всё, что написано в форме пьесы, которая может быть выражена тремя жанрами: драмой, комедией и трагедией. Это первая часть понятия.

Вторая часть понятия относится к форме дальнейшего применения текста – спектаклю, фильму, клипу или другому произведению, в котором есть сюжет, призванный вызывать эмоцию у зрителей и научить чему-то, поведать о чём-то, транслировать мораль.

Как правило, такой сюжет называют драматическим, *изображающим человека в действии, в конфликтной ситуации.*

Поздравляю – нам стало чуточку легче разбираться в сложных терминах, и теперь мы можем себе поставить совершенно законный плюс в карму, так как мы освоили этот важный этап.

Теперь мы можем двигаться дальше и начать разговор о драматургии и кинодраматургии.

***Кинодраматургия** – теория и искусство построения драматического произведения, а также сюжетно-образная концепция такого произведения в кинематографе.*

Более подробно о драматургии мы ещё поговорим в следующих частях учебника.

Давайте ознакомимся с **основными признаками драматургии**:

1. Есть противоборствующие стороны, находящиеся в конфликте.
2. Есть событийный ряд, выраженный минимум тремя основными событиями – исходным, центральным, главным.
3. Есть финальный вывод – мораль, которую можно вынести из сюжета.



В лабиринте знаний легко заблудиться. Рабочая тетрадь станет нашей нитью Ариадны, ведущей к выходу. Более развёрнутый список «Признаки драматургии» вы можете найти в рабочей тетради.

Тема и идея

В мире кинодраматургия возникает на стыке трёх основополагающих элементов: **темы, идеи и конфликта**. Эти компоненты служат основой нарратива, формируя не только сюжет, но и эмоциональное восприятие зрителя.

Тема представляет собой универсальную истину, которая отражает человеческие переживания и переживания общества. Она может варьироваться от любви и предательства до борьбы за справедливость, создавая зримый контекст, в который вписываются герои и их действия.

Идея, в свою очередь, конкретизирует тему, придавая ей форму и направленность. Она задаёт вопросы, стремится выявить суть переживаемых ситуаций и часто служит ориенти-

ром для зрителя. *Например, идея о том, что власть порождает коррупцию, может быть исследована через конфликты персонажей, старающихся отстаивать свои нравственные принципы.*

Но если обратимся к словарям, различным выжимкам из многотомных теоретических изданий, то мы с вами тоже никуда не уедем, потому как в каждом отдельно взятом учебнике или статье свои цели, для которых они написаны.

Например, определяя тему произведения для школьного сочинения по тем требованиям, которые предъявляются для освоения школьной программы, мы совершенно точно сценарий не напишем.



Великие открытия начинаются с малого. Чтобы укрепить фундамент знаний, обратимся к заданиям в рабочей тетради: там вы найдёте конкретные примеры.

Дорогие читатели, если вы считаете, что определение темы и идеи произведения – это банальное дело, то я тут же готова буду с вами поспорить. Для того чтобы сразу развеять у вас это предположение и настроить на глубокое, серьёзное

восприятие этого вопроса, давайте попробуем провести эксперимент. Его окончанием будет считаться ознакомление со всей главой целиком и заключение вами окончательных выводов. Вспомните или найдите любую басню. А теперь попробуйте сформулировать её тему и идею. Не сомневаюсь, что у вас получилось талантливо. Зафиксируйте её на бумаге, чтобы не забыть. Начнём рассуждение.

Я очень часто употребляю на своих лекциях выражение: «Сколько людей – столько и мнений», а точнее говоря: **сколько теоретиков – столько и теорий**. Поскольку мы сами создаём свой мир и свою индивидуальную вселенную, вы вправе выбирать, приверженцем чьей мысли вы станете. Я всего лишь ваш раб – делающий свои выводы, которыми вы можете воспользоваться.

Итак, понятие темы и идеи нам знакомо со школы. Но, как показывает моя практика работы со студентами, чем больше рассуждений, тем больше заблуждений возникает. Рассмотрим работы В. П. Мещерякова, А. С. Козлова, Н. П. Кубаревой, М. Н. Сербул, И. О. Федотовой, И. Чистюхиной, А. Марусенковой, В. В. Каменского, Л. Н. Нехорошева и других авторов.

Я вас не буду докучать научными сравнениями и сразу предложу вывод, сделанный мною на основе прочитанных

книг и статей. Сталкиваясь со множеством противоречий, каждый автор находит своё смысловое отражение терминов «тема» и «идея». Я взяла на себя смелость структурировать данный материал и предлагаю вашему вниманию краткую выжимку определений. И как результат моих трудов – метод, который позволит формулировать тему и идею нужным для воплощения драматического произведения образом.

В данной главе я приведу общие принципы и дам конкретные разъяснения, как более точно определить тему и идею по моему авторскому методу. Таким образом, чтобы найденные тема и идея звучали точно и помогали сценаристу и режиссёру в работе над произведением.

Итак, начнём постигать алгоритмы с освоения простой формулы.

$$\frac{(\text{Тема} + \text{Идея})}{\text{Конфликт}} \times \text{Замысел} = \text{Мораль}$$

Все эти компоненты формулы необходимы нам для создания драматургии.

Важно соблюсти последовательность: реальный предмет объективного мира (тема сценария), потом – суждение автора об этом предмете (идея сценария и сверхзадача) и только потом – суждение о нём режиссёра (идея фильма).

Рассмотрим определение.

Тема (от греч.*thema*) – то, что кладётся (положено) в основу, основная проблема и основной круг жизненных событий, явлений и проблем, изображённых, отобранных, осмысленных и освещённых автором, положенных в основу художественного произведения.

Говоря проще, тема – это *о чём* говорит автор в своём произведении (вопрос), а идея – ответ, решение, *что* хочет сказать нам автор своим фильмом.

Тем не менее данное определение звучит довольно неоднозначно и двусмысленно. Каждый формулирует тему, отталкиваясь от своего жизненного опыта, словарного запаса. Иногда формулировки учеников звучат философски напыщенно либо слишком литературно.

Начиная работу с абстрактно сформулированной темы, мы рискуем лишить будущее произведение жизненной достоверности, убедительности.

Намечая тему, автор описывает часть жизненной досто-

верности (бытия). Чем конкретнее тема, тем яснее, как ваше произведение отличается от другого, в то же время обозначает сходство с близкими ему произведениями. **Вот почему при формулировке темы необходимо искать оптимальную пропорцию обобщения и конкретности.**

Лучше начать с широкого определения, чтобы затем, по мере надобности, конкретизировать его, постепенно сужая – подробностями сюжета, места и времени действия, способом обрисовки характеров и пр.

Итак, тема есть проблема, явление или предмет, отобранный, осмысленный, домысленный и воспроизведённый определёнными художественными средствами; часть действительности или её аналог, уже преобразённые в перл создания.

Для определения темы драматургии обратимся к МЕТОДУ поиска темы.

Метод поиска темы и идеи

Тема произведения

Автор не может и не должен замахиваться на отображение *всей* действительности жизни, которая его окружает. Он сосредоточивается на некой её части, совершив первый этап

своего творческого акта – **художественный отбор** .

Категория темы помогает определить то, что непосредственно изображено в произведении, сориентироваться в его содержании, очертить круг жизненных явлений, отобранных, отображённых и воспроизведённых автором.

Давайте этим и займёмся: **определим круг вопросов, задаваемых к сюжету произведения** , которые позволят постепенно сузить формулировку темы до лаконичного изречения, и если всё сделать правильно по алгоритму – в теме сам собой появится конфликт, который необходим для отправной точки драматического действия.

Сужаем круг вопросов поэтапно.

1-й этап

Постольку тема – **предмет, локализованный во времени и пространстве**, логично, что речь идёт о некоем отрезке подлинной жизни, поэтому начать определение темы любого произведения стоит с определения времени и места действия, то есть с ответов на вопросы: **когда и где?**

«**Когда?**» – означает, в каком веке, в какую эпоху, в какой период, а иногда даже в каком году. «**Где?**» – означает, в какой стране, в каком обществе, в какой среде, а иногда даже и в какой именно географической точке.

Предположим, наш ответ:

Франция, начало XIX века.

2-й этап

Задаём вопросы: кто герои, какими эпитетами мы можем их описать, какие у них взаимоотношения?

Для того чтобы ответить на эти вопросы, нужно понять, в каком виде межличностных отношений находятся стороны конфликта.

Условно их можно разделить:

- на **семейные, бытовые** (соседи, родственники, знакомые, друзья, приятели);
- **личные, нравственные, эстетические, случайные** (интерес, любовь, страсть, ненависть, выгода, зависимость, одиночество, наслаждение, взаимотворчество, близость);
- **производственные, рабочие, деловые** (учителя, наставники, врачи, обслуживающий персонал);
- **экономические, правовые, политические** (между физическими, юридическими лицами);
- **религиозные, духовные**;
- **патологические** (отчуждение, безразличие, конформизм, эгоизм и эгоцентризм, негативизм, неприязнь, ненависть, агрессия).



Для более глубокого изучения этого вопроса предлагаю рассмотреть таблицу интертипных отношений А. Аугустинавичюте, данная схема предполагает иную классификацию типов отношений и их возникновения (подробно в рабочей тетради).

Предположим, что ответ на вопрос 2-го этапа: друзья, враги, коллеги.

3-й этап

Задаём вопрос: какие обстоятельства жизни персонажей?

Обстоятельства жизни персонажей – жизненная ситуация, условия жизни действующих лиц, среда, в которой они находятся и в которой действуют.

Выделяют обстоятельства трёх кругов:

1. Обстоятельства **малого круга** касаются ситуации, происходящей с персонажем в текущий момент (где он находится, с кем разговаривает, что ему нужно от собеседника и т. д.).
2. Обстоятельства **среднего круга** касаются его общей

жизненной ситуации (его пол, возраст, семейная ситуация, социальный статус, окружение и т. д.).

3. Обстоятельства **большого круга** касаются общей ситуации окружения персонажа (время, пространство, город, страна, исторический период, политическая ситуация в стране и мире и т. д.).

Отобрав все необходимые обстоятельства, в которых взаимодействуют персонажи, мы выберем самое главное – то, от чего будет зависеть острота конфликта.

Назовём его **обстоятельство конфликта**.

*Предположим, что ответ на вопрос 3-го этапа:
во время войны.*

4-й этап

Задаём вопросы: какие отношения между героями, что происходит, какой мы можем наметить конфликт?

После того как мы идентифицировали персонажа, определили его принадлежность к общности и кругу предлагаемых обстоятельств, нам необходимо связать его с системой конструктивных ценностей, направленных на развитие личности и общества в целом.

Любой конфликт связан с препятствиями к достижению общечеловеческих ценностей, которые относятся к тем или иным потребностям.

Я предлагаю вам классификацию ценностей и потребностей, составленную на моё усмотрение:

Потребности	Ценности
1. Духовные потребности	Самопознание, самоактуализация Уверенность в себе Любовь (ко всему живому) Духовность, созидание Истина (правдивость в мыслях, словах, действиях) Праведное поведение (правильное поведение, единство мысли, слова, действия) Сохранение жизни и природы на Земле Счастье близких людей Мир, согласие Забота о слабых, близких, о благополучии других Нравственность
2. Творческие и эстетические потребности	Творчество Познание нового (наука), познание мира Красота Гармония Искусство Впечатления, опыт Путешествия Идеалы
3. Потребности в уважении и признании	Успех, слава, власть Личностный рост, саморазвитие Материальные блага: деньги, богатство, вещи (одежда, украшения, гаджеты) Уважение и восхищение окружающих Уверенность в себе и самоуважение Свобода Отдача

4. Социальные потребности	Отношения, любовь, страсть Дружба, общение Хорошая работа и карьера, бизнес Хорошее образование Счастливая семейная жизнь, дом, дети Активная деятельная жизнь Достижения в искусстве, музыке, спорте, занятиях Власть и положение Благополучие государства Отдых, развлечения Труд Консолидация
5. Потребности в безопасности	Покой (внутреннее спокойствие) Ненасилие (непричинение вреда ни в мыслях, ни словом, ни действием) Психологическое здоровье Критичность
6. Физиологические потребности	Хорошее здоровье Удовлетворение физических потребностей (еда, вода, кров, сон) Жизнь, выживание

Определившись с главной ценностью, за которую борется персонаж, можно ответить на вопрос: **какие отношения между героями?**

Предположим, что ответ на вопрос 4-го этапа: дружба, любовь.

*Соединяя ответы четырёх этапов, получаем узкую, конкретную тему: «**Любовь врагов во время войны во Франции в начале XIX века**».*

Это и есть именно та найденная формулировка темы, которая позволит нам работать над драматургией фильма. С этого этапа начинается режиссёрский анализ произведения. Именно такой подход упрощает умозрительные поиски определения темы и делает её конкретно выраженной и пригодной для работы над драматическим произведением.

Честно говоря, уже не помню, откуда взялось это выражение в моём лексиконе и чьё его авторство, но я часто говорю своим студентам: «Запомните, тема – это то место, где надо копать». Копать, чтоб искать клад – идею, копать, чтобы посадить зерно конфликта, и тогда ваш замысел непременно воплотится в жизнь.

Если не знать, где копать, а копать везде, то и клад не найдёшь, и зерно не взрастишь. Но, определив место – очертив чёткие аспекты промежутка жизни, в рамках которого будет разворачиваться действие и драматический конфликт, можно смело приступать к поиску идеи.

Идея произведения

«Если нет идеи – это хуже сифилиса» (Островский).

«Сначала завлечь, потом внедрить идею» (Станиславский).

«С идеями не носятся по сцене, – с идеями уходят из зала» (Маяковский).



С другими вариантами толкования идеи вы можете ознакомиться в рабочей тетради.

Идея – категория постоянно развивающаяся. Окончательная формулировка идеи транслируется как в конце произведения, так и по окончании работы режиссёра над материалом. При определении идеи нельзя останавливаться на каком-то одном её этапе.

Главным образом, идея возникает тогда, когда произведение уже написано: это главная мысль, основополагающий пафос, то есть категория, выражающая авторскую позицию в данной теме. В ней заложен авторский месседж, авторское отношение о том круге явлений и изображаемой в нём действительности, которые изображены в произведении; выражается автором с помощью художественных образов и посредством всей его образной системы.

Идею, выраженную чаще всего в назидательной и нравоучительной форме, условно можно назвать *главной мыслью*, *идейным выводом*, *жизненным уроком*, так как она представ-

ляет собой общечеловеческую истину. Важно, чтобы эта истина звучала конкретно, понятно и просто. Совершенно нет смысла подбирать оригинальные, изысканные, витиеватые, абстрактные формулировки. Они будут звучать громко, многозначительно, но совершенно непонятно для зрителя или читателя. В данном случае чем проще формулировка – тем лучше.

Упражнение. Придумайте любые неверные идеи и сформулируйте, почему такие формулировки идеи не помогают конструировать сюжет.

Идея в чём-то схожа с моралью, которую должен вынести созидающий произведение искусства. Это готовое решение, ответ на вопрос, поставленный темой произведения искусства.

Идея:

- 1) всегда субъективна (личностное отношение);
- 2) социально-значима.

Идея для автора (**авторская идея**) – это то, ради чего он творит, духовный посыл. Это чаще всего ответ на вопрос «что?» или «о чём?». Что хочет сказать автор по поводу выбранной темы. Ответ на вопрос воплощает некую сторону мировоззрения автора, что его волнует. «О чём?» – отноше-

ние автора к поднятой проблеме, что автор пытается донести до зрителя (читателя, слушателя и т. д.).

То, для чего создано произведение; цель – проблема, которую автор хочет выразить. Главная мысль автора – то, *ради чего* создавалось произведение. Задача авторской идеи – побудить зрителя к поиску решения, согласиться или не согласиться с мнением автора, сделать свой вывод.

Давайте приступим!

Для более точной и конкретной формулировки **идеи** нам необходимо понять, какая главная угроза (альтернативный фактор) мешает героям достичь их цели.

А. Митта предложил классификацию 7 страхов и угроз:

1. Удар по самоуважению.
2. Профессиональный провал.
3. Физический вред.
4. Угроза смерти.
5. Угроза жизни семьи.
6. Угроза жизни популяции.
7. Угроза человечеству.

Формулируем идею по схеме:

1 вариант: Если _____, то _____.

2 вариант: Несмотря на угрозу _____,
_____ торжествует.
(ценность)

Например, идея: несмотря на угрозу смерти – любовь торжествует.

Второй вариант возможен только в случае наличия конфликта и альтернативного фактора. Невозможен в бессюжетных жанрах, таких как очерк.

С точки зрения причин конфликтной ситуации выделяется **четыре типа конфликтов:**

- 1) конфликт целей,
- 2) конфликт взглядов,
- 3) чувственный конфликт;
- 4) конфликт психики (внутренний).

Конфликт целей характеризуется тем, что участвующие в нём стороны по-разному видят желаемое состояние объекта в будущем.

Конфликт взглядов вызван тем, что участвующие стороны расходятся во взглядах, идеях и мыслях по решаемой проблеме.

Чувственный конфликт появляется в ситуации, когда у участников различны чувства и эмоции, лежащие в основе их отношений друг с другом как личностей.

Конфликт психики личности (внутренний). С точки зрения психологии **внутренний конфликт личности** – это столкновение противоречащих друг другу потребностей, мотивов, ценностей или эмоций, вызывающее психологическое напряжение.

Основные виды (по К. Левину, Ф. Перлзу, З. Фрейду)

1. Мотивационный конфликт (К. Левин):

- **«Хочу и хочу»** (приближение – приближение) – выбор между двумя желаемыми целями (например, карьера vs семья);
- **«Хочу, но боюсь»** (приближение – избегание) – желание чего-то связанного с риском (например, любовь vs страх боли);
- **«Боюсь и боюсь»** (избегание – избегание) – выбор между двумя угрозами (например, терпеть унижения или уволиться).

2. Ролевой конфликт – несовместимость социальных ролей (например, строгий начальник vs добрый отец).

3. Когнитивный диссонанс (Л. Фестингер) – дискомфорт из-за противоречия между убеждениями и действиями (например, курить, зная о вреде).

4. Нравственный конфликт – борьба между долгом и желанием (например, изменить или сохранить верность).

5. Эдипов конфликт (З. Фрейд) – бессознательное соперничество с родителем своего пола за внимание другого.

Именно такой простой подход позволяет выработать рабочую систему, в которой каждый термин выполняет определённую функцию в конструировании драматического сюжета.

Например, идея о том, что власть порождает коррупцию, может быть исследована через конфликты персонажей, старающихся отстоять свои нравственные принципы.

Не следует думать, что те определения темы, идеи и сверхзадачи, которые режиссёр даёт в самом начале работы, – вопрос навсегда решённый и неизменный. С одной стороны, тема и идея задают вектор работы для автора, с другой – являются отправной точкой для творчества, и, конечно, формулировки темы и идеи могут уточняться, развиваться и изменяться.

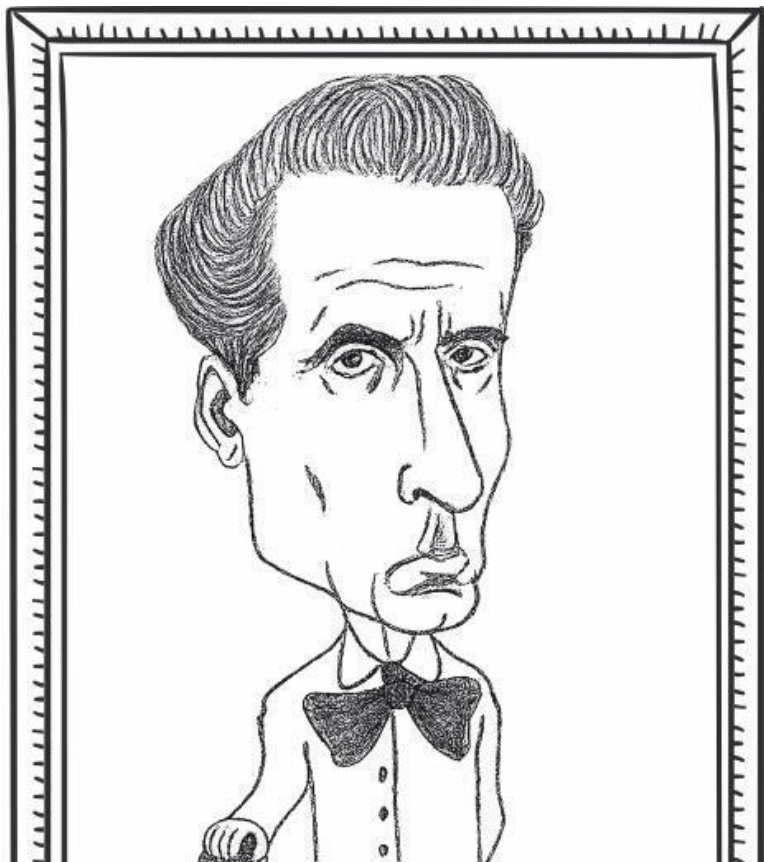
Понимание этих элементов позволяет более глубоко воспринять киноискусство. **Они формируют не только сюжет, но и эмоциональную составляющую, создавая богатую палитру для анализа человеческих чувств и социальных вопросов.** Каждый фильм, исследующий тему и идею через призму конфликта, становится проведением уникального диалога со зрителем, заставляя его задуматься о собственных ценностях и переживаниях.



Пусть знания станут крепче, как сталь, после закалки в пламени задач из рабочей тетради.

Глава 2

Эмоциональная архитектура: трансляция чувств через сценарий



Эмоции и конфликт: основная цель

Одна из основных задач кинематографа – вызвать эмоции у зрителя. Существует ещё одна теория (я называю её псевдорелигиозной) – это очищение души с помощью сопереживания героям. В эзотерической трактовке считается, что человек, посмотрев фильм, спектакль или прочитав книгу, переживает события в своём сознании и приобретает некий новый жизненный опыт через эмоциональную вовлечённостью и сделанные им выводы. Не знаю, насколько такая теория позволит очистить вашу карму и во что верите вы, важно понимать, что любое искусство служит возбуждению наших эмоций. Об этом мы и поговорим.

Один из частых вопросов студентов: «А что, обязательно в драматургии должны все ссориться, нельзя создать историю без конфликта, в которой всем персонажам будет хорошо и благостно?» (Некая райская идиллия персонажей.) Однозначный ответ – НЕТ. Потому что наличие конфликта определяет основу драматургии.

На Земле мы с вами живём в симуляции или чистилище (или предположите другие варианты эзотерических трактовок) – роли не играет. А вот значимо для трансляции действительности лишь то, что планета Земля – это место,

где люди развиваются, получают опыт через конфликт. Это факт, и исследование межличностных отношений занимает большую часть нашей сознательной жизни.

С определения конфликта, выраженного в событийном ряде, начинается драматургия и действенный анализ произведения. К анализу мы вернёмся позже, а сейчас попробуем нащупать с вами, как определять этот самый конфликт и какой он бывает. Рассмотрим определение.

***Конфликт** – это ситуация противостояния или столкновения между людьми, группами или даже внутри личности, вызванная различиями в интересах, целях, ценностях, взглядах или потребностях. Он возникает, когда стороны воспринимают свои позиции как несовместимые, и каждая стремится достичь своего, часто игнорируя интересы другой.*

Конфликт в литературе – столкновение противоположных взглядов действующих лиц в сюжетных художественных произведениях.

Давайте рассмотрим подход Л. Н. Нехорошева, описанный в книге «Драматургия фильма».

Л. Н. Нехорошев выделяет драматургические конфликты и делит их на несколько видов:

1. **Конфликт внешний.** Это такой конфликт, стороны

которого персонифицированы. Для того чтобы верно определить суть внешнего конфликта, необходимо поставить вопрос: конфликт между кем и кем из персонажей фильма?

2. **Конфликт внутренний.** Столкновение двух начал в душе персонажа. Чтобы верно его сформулировать, необходимо поставить вопрос: конфликт между чем и чем в душе героя?

3. **Конфликт открытый.** Ясен для зрителя с самого начала его зарождения. (Конфликт в душе шекспировского Отелло – борьба доверчивости любви с подозрительностью ревности.)

4. **Конфликт скрытый.** Зрители до поры до времени, подчас достаточно долго, не знают о существовании конфликта, а затем он открывается, и чаще всего – внезапно.

5. **Драматический конфликт.** Это такой конфликт, который ведёт к прямой борьбе противонаправленных сторон, заканчивающийся поражением (или победой) одной из них – физическим или духовным.

6. **Повествовательный конфликт.** Это такой конфликт, который не ведёт к борьбе, он построен на разном отношении персонажей к одному и тому же предмету или явлению.

Основные характеристики конфликта:

1. Противоположные интересы – стороны преследуют разные или взаимоисключающие цели.

2. Эмоциональная вовлечённость – конфликты часто сопровождаются напряжением, гневом, обидой.

3. Активное взаимодействие – стороны предпринимают действия для отстаивания своей позиции (споры, конкуренция, агрессия).

Виды конфликтов:

1. Межличностные – между отдельными людьми (например, ссора из-за ресурсов).

2. Внутриличностные – внутренний конфликт человека (например, выбор между карьерой и семьёй).

3. Групповые – между социальными группами, организациями или государствами (политические, этнические конфликты).

Причины конфликтов:

- ограниченность ресурсов (время, деньги, власть);
- различия в культуре, ценностях или убеждениях;
- недостаток коммуникации или недопонимание;
- конкуренция за статус или влияние.

Последствия конфликтов:

- негативные: разрушение отношений, стресс, эскалация насилия;
- позитивные: стимул к изменениям, поиск компромиссов, рост самосознания.

Метод определения конфликта

Для того чтобы мы могли не просто определять конфликт, а одинаково его интерпретировать, предлагаю ознакомиться с методом определения конфликта.

Все те определения, которые нам дают множество известных авторов в нашем с вами деле – конструировании сюжета, не работают! Потому как являются в некотором роде расплывчатыми, абстрактными и не дают понимания о том, как должна звучать формулировка конфликта, чтобы все одинаково могли трактовать эту формулировку – точно и конкретно.

Итак, шаг первый: определим противоборствующие силы – кто с кем борется?

Например, конфликт кланов. Конфликт социального положения героев: богатый и бедный. Конфликт между родителем и ребёнком.

Но сам конфликт – это не просто два противоположных персонажа!

Например, в конфликте между двумя супергероями важ-

но не то, что они супергерои, которые борются друг с другом, а то, что они выражают этой борьбой, какую идеологию несут. Это может быть конфликт между добром и злом.

Конфликт – это борьба, возникающая между идеологиями, ценностями героев, равновесными силами, зачастую противоположными, выраженными через героев, или борьба с чем-то конкретным, например силы природы, власть и др.

Конфликт матери и ребёнка может быть выражен в противостоянии «света нового» и «света старого».

В любом случае конфликт выражен персонажами, но он происходит на уровне идеологий. Важно – не кто борется, а за что борется.

Отвечая на вопрос, **кто борется и между какими идеями конфликт**, мы чётко можем его обнаружить и назвать.

В литературе существует множество примеров, где конфликт между персонажами обусловлен противоположными идеологиями. Один из таких ярких примеров – роман Льва Толстого «Война и мир», где сталкиваются два ключевых персонажа: Андрей Болконский и Пьер Безухов.

Взаимоотношения Андрея и Пьера – это отражение вечного поиска баланса между долгом и личным счастьем, служением обществу и внутренней гармонией.

Эмоции и конфликт – это сердце любого сценария. Они двигают сюжет, раскрывают персонажей и удерживают внимание зрителя. **Эмоции** – это внутренний мир героя, его реакции на происходящее. **Конфликт** – это столкновение интересов, целей или ценностей, которое создаёт напряжение и развитие истории.

Важно понимать: то, что чувствует герой, – транслируется на зрителя. Это происходит после идентификации героя со зрителем. Об этом подробнее мы поговорим далее, а пока вернёмся к эмоциям.

Эмоции должны быть правдивыми и мотивированными. Каждое чувство персонажа должно вытекать из его характера, обстоятельств и целей. Зритель верит только тем эмоциям, которые логично вписаны в контекст.

Конфликт является движущей силой сюжета, он запускает действие и поддерживает напряжение. В драматургии кино конфликт может быть **внешним** (между персонажами), когда герои противостоят обстоятельствам или другим персонажам, и **внутренним** (в душе героя), отражающим

внутреннее брение человеческой души. Это острiе напряжения, которое заставляет зрителя сопереживать, искать ответы и размышлять о собственном опыте.

Внешний конфликт создаёт драматические ситуации, а внутренний – глубину и многогранность персонажа. Важно, чтобы конфликт был не случайным, а вытекал из сути истории.

Конфликт, в свою очередь, может иметь несколько уровней.

На поверхностном уровне это может быть борьба главного героя с антагонистом, но глубже лежат более сложные эмоциональные и психологические аспекты. Внутренние конфликты, такие как страх, сомнение или моральные дилеммы, часто становятся катализаторами внешних событий и действий. Такие нюансы углубляют восприятие персонажей, делают их более объёмными и реалистичными. Зритель начинает чувствовать связь с героями, потому что их переживания отражают общечеловеческие ценности и проблемы.

Изучение конфликта позволяет глубже понять действия и мотивы персонажей. Например, внутренние конфликты героя могут стать основой для его развития на протяжении всего произведения. В процессе преодоления сомнений или

страхов он может измениться, что делает его путь не только интересным, но и вдохновляющим. Зритель, наблюдая за этим, осознаёт, что столкновение с собственными демонами – естественная часть человеческого опыта.

Важно отметить, что **тема, идея и конфликт** не существуют в изоляции друг от друга. Они взаимодействуют, раскрывая и обогащая друг друга.

Например, тема любви может обострять конфликт, когда герои сталкиваются с выбором между личным счастьем и общественным долгом.

Это создаёт многослойность нарратива, оставляя зрителю множество возможностей для интерпретации и анализа.

Эмоции и конфликт взаимосвязаны. Конфликт обостряет эмоции, а эмоции усиливают конфликт.

Например, страх перед поражением может заставить героя действовать необдуманно, что приведёт к новым проблемам.

Режиссёр должен уметь передать эмоции через мимику, жесты, интонации и визуальные средства. Конфликт же требует чёткого построения сцен, где каждая реплика и дей-

ствие работают на развитие напряжения.

Помните: без эмоций и конфликта история становится плоской и неинтересной.



Для того чтобы нам, режиссёрам и сценаристам, на этом этапе приобрести нужные инструменты – предлагаю вам ознакомиться с колесом эмоций Р. Плутчика. Его модель и современные модификации представлены в рабочей тетради, там же вы найдёте упражнения, которые помогут научиться использовать колесо эмоций в своей профессиональной деятельности.

Колесо эмоций Р. Плутчика – это мощный инструмент для режиссёра, позволяющий глубже проработать эмоциональную палитру персонажей и сюжета. **В основе модели лежат восемь базовых эмоций: радость, печаль, гнев, страх, доверие, отвращение, удивление и предвкушение.** Каждая из них имеет свои оттенки и может трансформироваться в зависимости от контекста.

Режиссёр может использовать это колесо для **создания эмоциональных архетипов персонажей.** Например, ге-

рой, движимый гневом, может проявлять ярость или раздражение, а персонаж, испытывающий страх, – тревогу или ужас. Это помогает выстроить убедительную внутреннюю динамику.

Кроме того, колесо эмоций **полезно при разработке сценарных поворотов**. Переход от одной эмоции к другой (например, от предвкушения к разочарованию) создаёт напряжение и вовлекает зрителя.

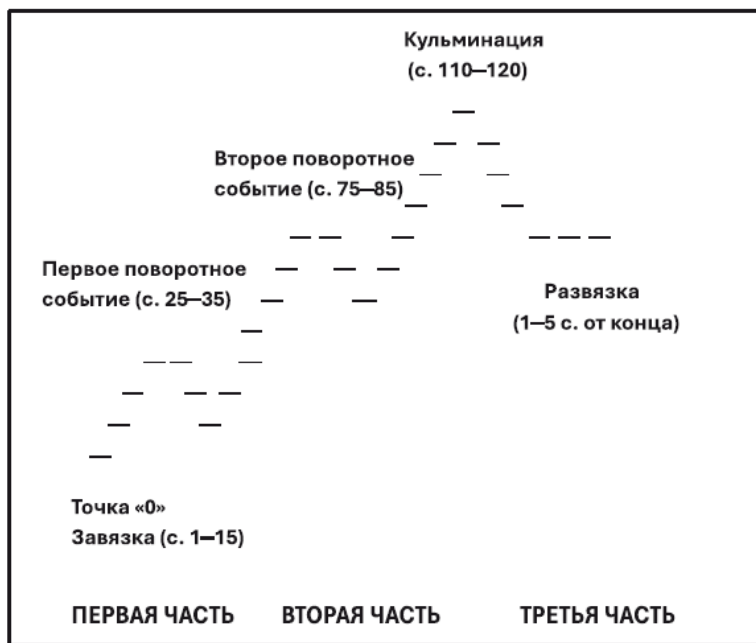
Важно помнить, что эмоции не существуют изолированно. Их сочетание и взаимодействие формируют сложные характеры и драматические ситуации. Используя колесо Плутчика, режиссёр может точно выстраивать эмоциональные дуги, делая фильм живым и глубоким.

Чтобы эмоции и конфликт работали эффективно, важно учитывать их динамику. **Эмоции не должны быть статичными – они должны развиваться вместе с сюжетом**. Герой может начать с гнева, перейти к сомнению, а затем к решимости. Такая эволюция делает персонажа живым и понятным. Конфликт также должен нарастать, достигая кульминации, где напряжение становится максимальным. Это удерживает зрителя в ожидании развязки.

Работая над семичастной аркой сценария, обратите вни-

мание, что она полностью соответствует эмоциональному развитию сюжета в фильме. Арка рисует точную «кардиограмму» эмоционального вовлечения зрителя в сюжет.

Внимательно изучите арку сценария. А теперь давайте сопоставим каждую часть с эмоциональным вовлечением зрителя в фильм.



1. Представим, что, когда зритель приходит в кинотеатр, его эмоции находятся на точке «0» – будем её считать точкой отсчёта. Здесь пока нет никаких эмоций и вовлечённости в фильм. Как только началась завязка фильма, зрительское внимание приковывается к экранам, будто поднимается по ступенькам, – с каждым действием героев вовлечённость и интерес зрителя растёт, доходя до первого поворотного события. Потом интерес зрителя ослабевает, но не опускается в точку «0» – зритель делает пару шагов назад, как будто берёт разбег, чтобы подняться в гору.

2. Следующие шаги эмоционального вовлечения зрителя в фильм снова проходят на уровне первого поворотного события. При этом важно, что должно быть выбрано действие героев так, чтобы зритель вновь оказался на той же самой эмоциональной ступени и шаг за шагом поднимался по накалу страстей ко второму поворотному событию.

3. Второе поворотное событие интересно тем, что спад эмоционального напряжения ложный. Эмоции зрителя на протяжении всего фильма уже не опускаются в точку «0» (это золотое правило эмоционального контакта со зрителем). Дальше задача режиссёра – построить действия и события так, чтобы градус всё время повышался до момента кульминации. Ложное падение эмоций зрителя второго поворотного события оказывается на ступень выше первого поворотного события. Представляете, как нужно построить сцену так, чтобы накал страстей не спадал?

4. Кульминация – это точка катарсиса, место, где происходит наивысшее напряжение. После кульминации напряжение зрителя спадает. Но зритель не уходит «с холодным носом» – он воодушевлён, он окрылён, он размышляет и осмысливает происходящее, выходя из зала в эмоциональном состоянии на уровне второго поворотного события.

Вот в этой волшебной схеме и заключается вся магия кино.



Задание. Посмотрите короткометражный фильм «Одна сотая секунды», разложите сцены по схеме графика эмоционального вовлечения зрителя в фильм. Запишите результаты в рабочей тетради. Представьте, что рабочая тетрадь – это ваш личный тренажёрный зал для ума. Начнём тренировку!

О различных пирамидах, арках, колёсах и других интеллектуальных сооружениях мы поговорим в дальнейших главах. На данном этапе мы должны понять, что переживания героя, развитие сюжета и эмоциональная вовлечённость зрителя – это напрямую связанные вещи, которые позволяют создавать притягательные и интересные сюжеты.

Давайте для начала разберёмся в происхождении слова **«конфликт»**.

Слово «конфликт» имеет латинское происхождение и восходит к корню *conflictus*, что переводится как «столкновение», «борьба» или «противостояние». В свою очередь, *conflictus* образовано от глагола *confligere*, состоящего из приставки *con-* (означающей «совместность» или «усиление») и *fligere* (означает «ударять», «сталкивать»).

Таким образом, изначально термин подразумевал физическое столкновение или борьбу, но со временем его значение расширилось и стало включать в себя также противоречия и разногласия в более широком смысле.

В современном языке конфликт понимается как **ситуация, в которой сталкиваются противоположные интересы, цели или мнения**. Это может быть как открытое противостояние, так и скрытое напряжение, которое требует разрешения.

Вот эти самые столкновения мы и рассмотрим: как они возникают, из каких элементов состоит конфликт.

Структура конфликта в режиссуре

Конфликт – это двигатель драматургии, основа любого

сюжета. В режиссуре важно не только выявить конфликт, но и грамотно его структурировать.

Конфликт всегда имеет три ключевых элемента: **противоборствующие силы, предмет спора и развитие противостояния.**

Противоборствующие силы – это персонажи, идеи или обстоятельства, которые сталкиваются между собой. Они могут быть внешними (герой против антагониста) или внутренними (борьба с самим собой). Предмет спора – то, ради чего происходит конфликт: любовь, власть, выживание.

Развитие конфликта строится по принципу нарастания напряжения. В классической структуре выделяют: завязку (возникновение конфликта), кульминацию (пик противостояния) и развязку (разрешение). Режиссёр должен уметь управлять ритмом, чтобы зритель ощущал напряжение и эмоциональную вовлечённость.

Важно помнить, что конфликт не всегда должен быть явным. Иногда он может быть скрытым, подтекстовым, что добавляет глубину и многогранность произведению.

В режиссуре структура конфликта также зависит от жанра и стиля произведения. *Например, в драме конфликт ча-*

сто выражен ярко и открыто, в то время как в психологической драме он может быть завуалирован, проявляясь через диалоги, жесты или атмосферу. Режиссёр должен учитывать особенности жанра, чтобы конфликт воспринимался органично и соответствовал замыслу.

Важным аспектом является баланс между противоборствующими силами. Если одна из сторон слишком слаба, конфликт теряет остроту, а зритель – интерес. Режиссёр должен создать равновесие, чтобы обе стороны казались убедительными и достойными победы. Это усиливает напряжение и делает развязку более значимой.

Три круга конфликтов, предложенные Александром Миттой, представляют собой универсальную модель для анализа и построения драматургических ситуаций в кино, литературе и других видах искусства. Эта концепция помогает авторам создавать многогранные и глубокие истории, которые захватывают зрителя или читателя, заставляя его сопереживать героям и погружаться в их мир.

Первый круг конфликта – это внутренний конфликт персонажа, его борьба с самим собой.

Второй круг – это конфликт между персонажами, их взаимодействие и противостояние.

Третий круг – это конфликт персонажа с окружающим

миром, будь то общество, природа или обстоятельства.

Первый круг конфликта, внутренний, является основой для создания психологически сложного героя. **Это борьба с собственными страхами, сомнениями, желаниями или моральными дилеммами.**

Например, герой может разрываться между долгом и личными интересами, между любовью и ненавистью, между стремлением к свободе и страхом перед неизвестностью.

Такой конфликт делает персонажа живым и понятным, ведь каждый зритель или читатель может увидеть в нём отражение своих собственных переживаний.

К первому кругу конфликта относятся:

- 1) конфликты с телом** – не нравится внешний вид, что-то болит, комплекс из-за внешности и др.;
- 2) конфликты с эмоциями** – герой не может сдерживать гнев или сдерживает внутреннюю боль, слёзы;

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.