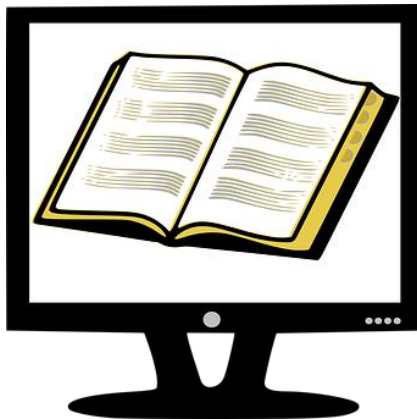


**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
ІНСТИТУТ ЖУРНАЛІСТИКИ
КАФЕДРА КІНО- І ТЕЛЕМИСТЕЦТВА**

Г.О. ДЕСЯТНИК

**ПРОФЕСІЯ:
СЦЕНАРИСТ КІНО
І ТЕЛЕБАЧЕННЯ**



КИЇВ-2021

УДК 791.632-051(042.3)
Д 37

Рекомендовано кафедрою кіно- і телемистецтва Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Д 37. Десятник Г.О. Професія: сценарист кіно і телебачення: тексти лекцій [науковий редактор доктор наук із соціальних комунікацій Гоян В.В.]. – Київ, Інститут журналістики КНУ, 2021. – 57 с.

Тексти лекцій розкривають найважливіші аспекти професії сценариста кіно і телебачення в системі аудіовізуальної творчості та виробництва.

Для абітурієнтів та студентів, що навчаються за напрямками «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», «Телевізійна журналістика», «Мистецька журналістика».

ЗМІСТ

Вступ.....	4
Розділ перший. Сценаристика як вид творчої діяльності.....	5
Розділ другий. Сценарій – драматургічна основа екранного твору.....	23
Висновки.....	53

ВСТУП

Існує величезна кількість посібників із сценарної майстерності. Здебільшого вони є глибоким викладом лекцій, розроблених авторами для фахової підготовки сценаристів у вищій школі та на спеціалізованих професійних курсах.

На відміну від цього, представлений посібник є своєрідним *вступом* у професію сценариста кіно і телебачення, в якому розкриваються тільки найважливіші, базові аспекти цієї теми. Мета посібника – зорієнтувати молодь, яка роздумує над вибором подальшого життєвого шляху, майбутньої професії, надати можливим абітурієнтам найважливіші знання щодо професії сценариста (кінодраматурга), які допоможуть їм прийняти правильне профорієнтаційне рішення і підготуватися до участі в творчому конкурсі для вступу в університет.

З додатковою літературою, необхідною для поглибленої підготовки до конкурсного відбору, можна ознайомитися на сайті кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка в розділі «абітурієнтам» за посиланням: <http://ktm.journ.knu.ua/abiturijentu/>

Посібник також стане в нагоді студентам, які починають опановувати сценарну майстерність, відкривати для себе її визначальні драматургічні принципи.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

СЦЕНАРИСТИКА ЯК ВИД ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Сценарист – автор літературної першооснови різноманітних видовищ, у тому числі – масових свят, циркових вистав, постановочних концертів, комп'ютерних ігор тощо, але головним чином – автор літературної першооснови екранних творів – фільмів і телевізійних програм.

Сценарист кіно і телебачення – екранний драматург. Тому ця професія має ще й інші назви – *кінодраматург*, або *телевізійний драматург*. Але оскільки цей розподіл має суто виробничий характер, загальний термін «*сценарист*» став більш поширеним, що не позбавляє людей цієї професії вважати драматургами, адже сутність будь-якого – екранного, сценічного, масового драматургічно розробленого видовища єдина і полягає в тому, що буття не описується, а розігрується, представляється в живих образах, існуючих у реальності, або породжених творчим домислом чи фантазією драматурга.

Саме сценарист найчастіше виношує задум екранного твору, окреслює його тематику, визначає жанрову своєрідність, характеристики персонажів, загальні принципи драматургічної побудови, тобто створює літературний сценарій майбутнього фільму або телевізійної програми.

Протягом багатьох десятиліть розвитку кіно і телебачення сценарист був повноправним автором переважної більшості компонентів сценарію – заявки, драматургічної розробки, текстів персонажів, або дикторських текстів. У наш час спеціальність сценариста стала більш розгалуженою. Є фахівці, які формують задум екранного твору, його загальні риси. Інші можуть ретельно

розробляти зміст окремих епізодів, створювати екранізації вже існуючих літературних творів. Є й такі, сфера творчої діяльності яких – репліки персонажів, або тільки закадрові тексти ігрових, документальних, пізнавальних фільмів і телепрограм.

Межа між цими сферами сценарної діяльності достатньо умовна і залежить, здебільшого, від виробничих потреб фільмо- чи телевиробництва та індивідуального обдарування авторів. Але все це – форми сценарної творчості, які базуються на спільних принципах екранної драматургії, вироблених протягом тривалого часу розвитку екранних мистецтв.

У перші роки існування кіно потреби в літературному сценарії не виникало – стрічки були «німі»; переважна більшість короткометражних фільмів або знімалася одним кадром, або розкривала примітивні життєві ситуації, дія яких розроблялася режисером та акторами безпосередньо під час зйомок.

Перші сценарії писали, як то кажуть, «на манжетах». Походження цього виразу пов'язане з тим, що на початку ХХ століття чоловіки з кола так званих «інтелігентних» професій (а в кінематографії працювали переважно саме чоловіки) повинні були мати білосніжні манжети, які б виглядали з-під рукавів піджаків. Однак білі сорочки прати було дуже важко і вигадали накладні манжети з білого целулоїду у вигляді своєрідних широких браслетів. Їх не тільки було легко чистити, але на них можна було за необхідності робити термінові записи – для пам'яті. Отож, коли приходила в голову якась ідея, її можна було записати на манжеті – зручно й дешево, адже папір тоді коштував досить дорого.

У той час з'явилась і особлива категорія «сценаристів»: люди, які вигадували різноманітні комедійні екранні трюки – гегі. Ці трюки автори комедійних короткометражок, неначе м'ясо на шампур,

нанизували на примітивні сюжети, даючи простір фантазії улюблених глядачами акторів.

Ефективну та раціональну для масового кіновиробництва сценарну форму – так званій «залізний» сценарій, винайшов талановитий американський режисер Томас Інс. Він ретельно розписував усі кадри майбутнього фільму – переважно в жанрі «вестерн», вказуючи не тільки характер дії, але й зображальні прийоми та тривалість кожного кадру. За цими сценаріями найняті ним режисери знімали наперед запрограмований фільм, який Т. Інс власноручно і монтував.

Пізніше такі сценарії під назвою «**режисерський сценарій**» стали проміжним робочим документом, який режисери створювали на основі попередньо розробленого літературного сценарію.

Розвиток кіномонтажу, тобто поєднання кадрів, дія яких відбувається в різних просторових та часових вимірах, привів до збільшення кількості не тільки кадрів, але й **сцен** – дії в одному місці, та **епізодів** – тематично завершених фрагментів загальної дії. А це вже вимагало більш-менш ретельної попередньої побудови екранної дії, зйомок згідно наперед розробленого плану, пошуку цікавих, інтригуючих сюжетів, які б залучали до кінотеатрів все нових і нових глядачів. Фільмів знімалося все більше, а це було неможливим без попереднього тематичного планування фільмовиробництва відповідно до запитів аудиторії.

Зокрема, пристосування до цих вимог сформувало усталену систему кінематографічних **видів** (ігрове, документальне, науково-популярне кіно) та **жанрів** (трагедія, комедія, драма, музичний фільм тощо). Це у свою чергу вплинуло на формування творчих спеціалізацій сценаристів.

Кінематограф, який швидко перетворювався на величезний бізнес-ринок розваг та пропаганди, об'єктивно

потребував попереднього розрахунку коштів та виробничих ресурсів. Вирішити ці завдання без ретельного опрацювання літературного першоджерела – сценарію, було неможливо.

Особливо гостро необхідність сценарної справи постала в 10-х роках ХХ століття, коли стало зрозумілим – для того, щоб залучити до кінозалів «культурну» публіку ігрове кіно, по-перше, повинно перейти до створення повнометражних фільмів із достатньо серйозним змістом, а по-друге, повинно активно використовувати сюжетну базу вже існуючої літератури, тобто створювати екранізації відомих творів літератури.

Реалізація цих завдань, звісно, була неможлива без фахівців у галузі екранної драматургії, тобто сценаристів.

Літературну працю кіноділки непогано оплачували, а тому в сценаристи потягнулися всі, хто вважав це легкою справою. Але поступово горе-халтурники відсіювалися, а сценарна справа ставала все більш професійною. До неї залучалися письменники, драматурги, журналісти, актори; багато хто з них поступово оволодівав і режисерським фахом. Саме так, зокрема, прийшов до режисури колишній актор, а потому – великий реформатор кіномистецтва Девід Уорк Гріффіт.

Талановитими сценаристами були провідні російські режисери – колишній продавець Я. Протазанов; в минулому офіцер, актор, театральний режисер В. Гардін; художник-декоратор, фотограф, актор і навіть авіатор В. Бауер; актор П. Чардинін; французькі режисери – колишній журналіст Л. Фейяд, колишній актор Ф. Зекка. Визначний німецький драматург Карл Майєр – засновник особливих стильових напрямків – німецького кіноекспресіонізму та каммершпілю, прийшов у кіно через купу різноманітних професій, зокрема акторську. Так само формувалися сценарні кадри і в українському кіно, яке, щоправда, вирізнялося тим, що серед його

сценаристів було чимало професійних літераторів.

Разом із розвитком кіно, його перетворенням на справжнє екранне мистецтво сценарна справа ставала сферою дійсно професійної діяльності.

У 20-ті роки в кінематографію прийшло чимало талановитих письменників, які практично, як кажуть «помацки», оволодівали специфічним мистецтвом перетворення літературних задумів та образів у зображально-монтажну форму.

Однак тривалий час кінодраматургія – сфера творчості, продуктом якої і є сценарій, трактувалася як суто допоміжна, другорядна у порівнянні з режисурою літературна діяльність. Деякий час навіть вважалося, що сценарій може бути анонімним, оскільки справжній автор фільму – режисер. А серед багатьох «професійних порад» переважали, наприклад, такі: «У сценарії повинна бути «мінімальна кількість головних дійових осіб, але не менш як три: позитивний тип, негативний тип, який бореться з позитивним, та об'єкт їхньої боротьби. Складний характер інтриги непотрібен, оскільки ускладнює сприйняття фільму глядачем».

Одними з перших, хто спробував науково осмислити сценарну творчість, були кінодраматурги А. Вознесенський, В. Туркін, Н. Зархі, які обґрунтовували єдність загальних принципів літератури, драматургії та кінодраматургії, утверджували значення сценарію, як особливої, і безумовно творчої, авторської літературної форми. Гострі дискусії щодо сценарної справи точилися і на сторінках українського фахового журналу «Кіно».

«Німий» кінематограф, який на початок 30-х років досяг найвищого мистецького ступеню образності, був мистецтвом самовираження. Його кращі твори – «Панцерник «Потьомкін» режисера С. Ейзенштейна,

«Мати» сценариста Н. Зархі та режисера В. Пудовкіна, «Земля» режисера О. Довженка, «Остання людина» сценариста К. Майєра та режисера Ф. Мурнау, фільми Д. Гріффіта, Ч. Чапліна та ін. – назавжди залишаться одними з найвищих досягнень світової культури. Але позбавлені можливості мовного спілкування, персонажі цих фільмів здебільшого лише визначали свої характерні якості, прагнення, але не мали можливості спілкування. Тому в сценаріях достатньо було розписати послідовність фізичних дій, за потреби пояснюючи їх написами – титрами. Так, наприклад, як у сценарії фільму «Мати» (1926) – доречі, одного з кращих літературних сценаріїв епохи «німого» кіно:

...У дверях стоїть, погойдуючись, батько...

Дивиться з-під лоба...

Спить в ліжку син.

Батько перевів погляд.

Цокає годинник на стіні.

До годинникового ланцюжка прив'язана праска.

Дивиться мати.

Батько йде.

Мати проводить його поглядом...

Батько задумався, дивиться на годинник.

Мати напружено дивиться» і т.д.

З цього набору окремих фізичних дій режисер за допомогою монтажу створював цілісну драматичну сцену, яка не потребувала діалогічного спілкування персонажів.

Кардинальні зміни в сценарній справі почали відбуватися разом із появою в кіно звуку. Звукове кіно виявило, що його найсильніший бік – можливість безпосереднього емоційно-психологічного спілкування персонажів. Це одразу ж зробило екранне слово чи не найважливішим чинником розкриття змісту екранного твору. І як наслідок – перед авторами сценаріїв постали

принципово нові завдання, головним з яких було глибоке розкриття характерів, найтонших емоційно-психологічних стосунків між персонажами.

Сценарії швидко почали змінюватись за змістом та формою, відкинувши геть будь-які міркування епохи «німого» кіно щодо принципової різниці між літературою для читання і літературним матеріалом кінофільмів.

Спочатку це викликало величезний спротив багатьох майстрів дозвукowego кіно, які вбачали у слові загрозу всьому набутому досвіду монтажного кіно. Але за кілька років кінематографісти – і сценаристи, і режисери, опанували нову екранну мову, органічно поєднуючи звуковий та зображальний ряди.

Ознакою нового стану речей, який остаточно перетворив сценаристів-лібретистів на кінодраматургів, стали визначні кінофільми «Це сталося сьогодні вночі» сценариста Р. Ріскіна та режисера Ф. Капри, «Чапаєв» сценаристів і режисерів Г. та С. Васильєвих, «Велика ілюзія» сценариста Ш. Спаака та режисера Ж. Ренуара, «Маленькі лисенятки» драматурга Л. Хеллман та режисера У. Уайлера, «Громадянин Кейн» сценариста Д. Манкевича та режисера О. Уеллса та багато інших.

Саме в 30-ті роки ХХ століття професія кіносценариста стала дійсно професійною і зайняла чільне, поважне місце в процесі фільмовиробництва, а літературний сценарій перетворився на повноцінну змістову основу майбутнього фільму, навіть тоді, коли режисер фільму пропускав його через власне драматургічне світобачення.

Інша справа – чи може кіносценарій мати самостійну художню цінність і поза створеним на його основі фільмом. Це залежить виключно від індивідуального літературного стилю сценариста і в окремих випадках ставало предметом цікавості читачів у якості так званої «кіноповіді» – особливого жанру

оповідної літератури. Особливого розвитку цей напрям отримав у 60-ті роки, коли сценарії таких визначних кінодраматургів як О. Володін, Є. Габрилович, Г. Шпаліков та ін. викликали до життя спеціальний жанровий термін літературознавства – «сценарна проза».

Виразним зразком мистецького літературного сценарію був, наприклад, сценарій фільму «Поема про море», створений О.П. Довженко. Один з епізодів сценарію присвячений далекому минулому херсонської землі, на якій будують електростанцію та рукотворне море:

«... Скіфи ховають царя.

Іржуть коні. Дивні вершники кружляють зі списками в степу у відчайдушній тривозі. Горять багаття. Велетенська свіжа яма. Плакальниці вражають нічний степ. Мертвого царя везуть на колісниці. Коні тремтять. Чотири квадриги запряжених коней вже лежать убиті. Вбивають воїни п'яту квадригу коней. Волочать прекрасних рабінь на вогнище. Зграї псів. Бики ревуть від запаху крові. Цариця заколює себе ножем, дивлячись на страшне обличчя царя.

Михайлик відкриває очі – все миттєво зникає».

Поетичний стиль такого літературного сценарію повинен був не тільки окреслити параметри знімальних локацій та характер дії, але й надихнути творчий колектив знімальної групи на відповідну екранну стилістику.

Однак нині, коли кінематографічна справа остаточно стає частиною загальної індустрії продюсерського фільмовиробництва, жорстко прив'язаної до фінансово-виробничих критеріїв, сценарії знову все більше нагадують творчо-виробничі «залізні» розробки Томаса Інса.

Обсяги професійних екранних творів суворо обмежені. Типовий обсяг односерійного фільму – приблизно 1,5 години. Цьому відповідає приблизно 80

сторінок сценарного тексту. Якщо фільм має діалогічний характер, він повинен містити понад 4 тисячі слів, які складають репліки персонажів.

Відповідно цьому можна розрахувати обсяги сценаріїв для екранних творів іншої тривалості.

Чіткі вимоги нині висуваються і до оформлення сценарного тексту.

Тривалий час вважалося, що сценарій це своєрідний літературний твір, у якому є місце для авторських роздумів, спроб надихнути майбутнього режисера на певне емоційне сприйняття тексту.

Безперечно, що автор має на це повне право. Однак у практиці сучасного виробництва екранних творів, мабуть, уже остаточно закріпився тип суто виробничого літературного сценарію, якому найповніше відповідає доповнений діалогами «поєпізодник», тобто технологічна розбивка майбутньої екранної дії на кадри, сцени, епізоди. І навіть тоді, коли визнаний майстер сценарної справи захоче написати дійсно «літературний сценарій» на шляху до його екранної реалізації текст пройде через руки редакторів, які доведуть його до виробничого вигляду.

Наводимо невеликий зразок сучасного літературного сценарію, адаптованого до вимог фільмовиробництва.

1-1. НАТ. ПІВДЕННЕ МІСТО. ГОТЕЛЬ. ЦЕНТР. ВХІД (КИЇВ) – ДЕНЬ.

ВІРА, МАСОВКА – ТАКСИСТ.

До центрального входу фешенебельного готелю під'їжджає таксі. Зупиняється – одночасно відчиняються обоє дверей: виходять Таксист і ВІРА – вона легко вистрибує з авто і зупиняється, вражено озираючись навкруги. (Віра у яскраво-червоному плащі, зі скромною зачіскою та сумочкою в руках). За спиною Віри Таксист іде до задніх дверей, відчиняє їх. Прикривши очі, Віра з

насолодою, глибоко вдихає повітря та, радісно посміхаючись, вигукує:

ВІРА (ІЗ ЗАХОПЛЕННЯМ)

КРАСА!

Таксист намагається дістати із заднього сидіння щось велике. Віра різко обертається до Таксиста.

ВІРА (ЗАНЕПОКОЄНО)

ОЙ, СТІЙТЕ, СТІЙТЕ!..

Віра поспішає до Таксиста і бере з його рук великий білий кофр з віолончеллю.

ВІРА (ВЕСЕЛО, ТУРБОТЛИВО)

СПАСИБІ! ПРОСТО ВОНА НЕ ЛЮБИТЬ, КОЛИ ЇЇ ЧПАЮТЬ ЧУЖІ.

(ДО ВІОЛОНЧЕЛІ, НІЖНО, З ГУМОРОМ):

СКУЧИЛА?..

Звичним рухом Віра закидає за спину величезний кофр, вішаючи його, як рюкзак. Продовжуючи посміхатися, Віра швидко йде до готелю та заходить до холу.

Слід звернути увагу на такі особливості тексту: «1-1» означає перший епізод, перша сцена. Усі вказівки на наступні репліки героїні даються великими літерами. Визначення всіх персонажів починається з великої літери. Це забезпечує виклик на зйомку потрібних виконавців. Увесь текст друкується шрифтом Courier New 12 розміру. Певні норми існують і для системи відступів.

Однак, це сценарій, доведений саме до виробничого стану, тобто такий, що майже замінює собою режисерський сценарій.

Згідно сучасних вимог до подачі суто літературного сценарію, його слід оформлювати трохи інакше, зокрема, в ньому не повинно бути нумерації кадрів – це вже царина режисерського бачення. Ось приклад такого запису:

НАТ. ПОДВІР'Я СТАНДАРТНОГО БАГАТОКВАРТИРНОГО БУДИНКУ – РАНОК

Машина з Майором та Слідчим під'їжджає до будинку. Глушник відірвано і машина сильно реве. Слідчий глушить двигун.

СЛІДЧИЙ

ОСЬ... ТЕПЕР ВОНИ ЗНАЮТЬ, ЩО МИ
ПРИЇХАЛИ...

Отже, вимоги продюсерів, пов'язані з економією часу та суто прагматичним підходом до перспектив подальшої реалізації сценарію, призводять до жорстких обмежень форми сценарію, яка може дещо відрізнятися залежно від вимог продюсерів. Проте категорично не сприймаються перелік персонажів, коментарі та побажання, особисті творчі міркування автора. Все пишеться тільки в теперішньому часі.

Про суто технічні вимоги до шрифту, абзаців і т.п. можна докладно дізнатися з численних публікацій в інтернеті. Достатньо, наприклад, набрати в пошуковикі слова «форма сценарію».

Ще жорсткішими є вимоги до *телевізійних* сценаріїв. Окрім загальних вимог телевізійні серіали мають сталі ознаки так званого «формату» – жорстко зафіксована стилістика, традиційне середовище та чітко обмежену кількість об'єктів (локацій), у яких відбувається дія, урахування глядацьких пріоритетів у ході перегляду тих чи інших жанрових форм, поділ на відносно завершені частини, між якими буде демонструватися реклама, наявність так званих тізерів, які передують наступним серіям, або пов'язують наступні з попередніми тощо.

Темпи написання телесценаріїв не просто пришвидшені; дуже часто вони відповідають темпам проведення зйомок, коли літературна та постановочна

робота йдуть ледве не одночасно. Фактично сценаристи великих серіалів є постійними учасниками творчовиробничих процесів з розподілом різноманітних функцій і дуже часто працюють безпосередньо на каналі, забезпечуючи оперативне внесення необхідних змін у разі виникнення якихось проблем на знімальному майданчику.

Така особливість потокової праці покликала до життя поширену нині – особливо на американському телебаченні, практику поєднання функцій сценариста та виконавчого продюсера – кому ж іще знати, як повинен виглядати кінцевий екранний продукт, як не автору творчого задуму!

Більш того, глибоко індивідуальний, здавалося б, творчий процес роботи над сценарієм почасти набуває характер конвеєрного виробництва, в якому різні працівники виконують різні функції по доведенню до виробничих вимог первинного творчого задуму. Зазвичай, є головний автор – творець сюжету, або концепції екранізації певного літературного твору. Потім до справи підключаються фахівці з розробки людських характерів, окремих епізодів, сцен, майстри текстів, спеціалісти по розкадруванню літературних сценаріїв у суто екранну форму. Особливо активно процес сценарної спеціалізації відбувається в системі телевізійного фільмовиробництва при створенні телесеріалів та різноманітних циклових шоу.

Ще «колективніші» форми сценарних розробок дуже часто використовуються в ході створення гумористичних програм, у першу чергу – ситкомів – телевізійних ситуативних комедій. Оскільки вони складаються з величезної кількості різноманітних жартів, робота над ситкомом зазвичай ведеться групами на кшталт так званого «мозкового штурму», коли численні ідеї підхоплюються та розвиваються всією групою.

Сценарії великих пригодницьких або детективних серіалів, в яких кілька різних історій поєднуються

спільними героями, заради економії часу та створення оптимальних умов роботи знімальних груп найчастіше пишуться різними авторами – кожна серія або кожний сезон окремо.

Та якою б не була технічна процедура сценарної праці, вона все одно залишається унікальною сферою саме творчої діяльності, метою якої є створення повноцінної літературної першооснови для подальшої візуалізації та переведення літературних образів у форму аудіовізуального твору – фільму чи телевізійної програми.

Зрозуміло, що стати грамотним сценаристом одразу неможливо. Як і будь-який літературний талант, сценарну майстерність слід формувати всіма можливими засобами. Для цього знадобиться будь-який літературний та журналістський досвід, накопичення життєвих, літературних, загальномистецьких, екранних вражень, осмислення прочитаного, побаченого, пережитого.

Але, виявляється, навіть повноцінний літературний, загальнокультурний, життєвий досвід ще не визначає здатність до сценарної творчості. Особливість сценарію, як літературного твору, полягає насамперед у тому, що він є лише основою для наступної *аудіовізуалізації*. Тобто, будь-яку історію, розповідь якої є метою сценарію, слід розповісти не стільки словами, скільки екранними, аудіовізуальними образами дійсності та фантазії, постійно пам'ятаючи, що глядач зазвичай сприймає 70% інформації через зображення і лише 30% – через звук. До того ж, у поняття «звук» входить не лише текст, репліки персонажів, але й музика та шуми.

Все це змушує сценариста розуміти, що сценарій, яким би талановитим він не був – лише дороговказ для наступної праці режисера, оператора, художника, звукорежисера, виконавців.

Тим, хто бажає професійно опанувати сценарну майстерність, слід знати, що це специфічна діяльність,

адже потрапивши до рук продюсера, режисера навіть талановито написаний сценарій може дуже сильно змінитися, оскільки буде пристосований до конкретних умов кінотелевиробництва, очікуваної прокатної ситуації на момент запланованого завершення роботи над майбутнім екранним твором і власного творчого світобачення режисера.

І для того, аби мінімізувати стороннє творчо-виробниче втручання в первинний авторський задум, сценарист повинен постійно шукати власний драматургічний стиль, творчо контактувати з екранним професійним середовищем, дивитися різноманітні фільми історичного та поточного репертуару, шукати і знаходити творчих однодумців.

Також надзвичайно важливо мати чітке, професійне розуміння принципів режисерської та операторської діяльності, оскільки без урахування специфіки їхньої творчості сценарію загрожує або залишитися літературним твором, або зазнати кардинальних змін у ході екранної реалізації. Іноді ці зміни призводять до повного заперечення вихідної авторської ідеї.

Логічним початком процесу професійного становлення сценариста є отримання повноцінної фахової освіти університетського рівня.

В Україні підготовкою сценаристів кіно і телебачення займаються два провідні інститути – Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого та Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Але якщо в першому сценаристів готують окремо від фахівців інших екранних спеціальностей і знання про роботу своїх майбутніх творчих колег вони отримують лише теоретично, кафедра кіно- і телемистецтва Інституту журналістики запровадила форму спільного навчання, яка

має давню традицію в українській екранній педагогіці. Йдеться про функціонування спільних творчих майстерень майбутніх сценаристів та режисерів кіно і телебачення.

Наприкінці 30-х років минулого століття Олександр Петрович Довженко, розпочинаючи підготовку кінорежисерів, головний акцент у навчальному процесі робив саме на написанні літературних сценаріїв фільмів, плануючи після певного періоду сценарної практики доучувати студентів режисурі у виробничих умовах кіностудії.

Робота над сценаріями власних фільмів від самого початку кінематографу була неодмінною формою творчості для багатьох провідних режисерів світового й українського, зокрема, кіно. Це природно, оскільки режисура являє собою екранну форму практичної драматургії, тобто здатності режисера будь-який життєвий матеріал, будь-які художні образи розгортати в певну драматургічну форму, без якої не може йтися про створення екранного видовища.

У кінематографі давно склалася своєрідна традиція роботи над сценарієм, коли автор доопрацьовує сценарний матеріал відповідно до можливостей студії та екранного бачення майбутнього режисера, співпрацюючи з останнім у тій чи іншій формі, навіть якщо режисер і не стає співавтором сценарію. Якийсь час навіть існував спеціальний, оплачуваний творчо-виробничий період, у якому відбувалася така співпраця – розробка літературного сценарію. Цього давно вже немає, але тривалий кінематографічний процес зазвичай дозволяє режисерам певний час, вільний від безпосереднього створення фільму, витратити на власну сценарну діяльність, або безпосередньо співпрацювати з професійними сценаристами, формуючи спільне екранне бачення майбутнього кінотвору.

Але на телебаченні пришвидшений темп та

величезний обсяг поточного телевізійного виробництва майже не залишають режисеру часу для ґрунтовної сценарної творчості навіть за умови наявності в нього сценарного обдарування.

Водночас, сценаристи телебачення, серед них і включені до штату телевізійних чи продакшн-студій, здебільшого працюють самостійно, маючи за своєрідного модератора майбутнього екранного твору редактора або креативного продюсера.

Ця відірваність призводить до необхідності значно поглибити професійні екранні знання та навички сценаристів, які б могли зримо уявити майбутній екранний твір у найменших його деталях. Саме цим відрізняються, зокрема, численні сценаристи американського та британського телебачення, які надають режисерам літературний сценарій у вигляді, адекватному так званому «режисерському сценарію» – точній режисерській моделі фільму. В умовах поточного телевізійного виробництва такий метод позбавляє студію необхідності витратити час і кошти на підготовку режисером власного варіанта режисерського сценарію.

Звичайно, такий стан речей обмежує режисерське авторське бачення екранного твору, однак є високотехнологічним та економічним.

Не менш важливими є глибокі професійні знання творчих і технологічних засад кіно і телебачення для сценаристів, які працюють в неігрових видах телебачення.

Останнім, зазвичай, властива велика кількість закадрових текстів, написання яких також вимагає глибокого розуміння природи екранної творчості, взаємопов'язаності численних компонентів документальних і пізнавальних телевізійних програм.

Отже, існує безліч точок взаємодії сценарної та режисерської праці, досконале розуміння яких є обов'язковою умовою плідної екранної творчості в системі

кіно і телебачення.

Важливим аспектом питання є і проблема творчо-виробничих стосунків усередині творчого колективу знімальної групи. Найактуальнішою вона стає під час створення циклових телевізійних програм типу реаліті-шоу. Ці масові жанри сучасного телебачення зазвичай вимагають постійної присутності сценариста безпосередньо на знімальному майданчику. Постійні зміни сценарної дії, пов'язані з виробничими обставинами «конвеєрних» зйомок, систематичне включення нових, часом непрофесійних виконавців вимагають численних переробок, дописок, уточнень сценарного матеріалу під час запису програми.

Усе це модифікує особливості професійної діяльності телевізійних сценаристів, максимально наближає сценарний виклад майбутнього екранного матеріалу до режисерського звуко-зображального бачення.

Саме реалії сучасного телевізійного й кіновиробництва були підставою для створення на кафедрі кіно- і телемистецтва Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка спільних сценарно-режисерських майстерень.

Головним у цій формі навчання є спільна робота студентів над власними екранними роботами на всіх творчо-виробничих етапах.

Таким чином вирішується кілька педагогічних завдань:

- остаточний вибір студентами подальшої творчої спеціалізації та розширення бази подальшого працевлаштування;

- розуміння органічної єдності драматургічних та постановочних чинників екранного твору;

- вміння знаходити оптимальну творчо-організаційну та виробничу форму літературного сценарію;

- вміння візуалізувати літературний матеріал;

- набуття майбутніми сценаристами вміння працювати в складі творчо-виробничого колективу тощо.

Майбутнім сценаристам слід також розуміти, що спільна робота з режисером над реалізацією власного екранного задуму вимагає не тільки стійкості у відстоюванні власних творчих ідей, але й поваги до індивідуальної стилістики світобачення режисера, здатності до розумних творчих компромісів, розуміння сутності колективного творення аудіовізуального твору.

І найкраще, коли початок формування цих дійсно професійних якостей сценариста припадає на роки студентської колективної творчості.

Зрозуміло, що ідеальних систем підготовки творчих кадрів в такій складній сфері як кінотелевиробництво не існує. Але система спільної сценарно-режисерської підготовки дозволяє наблизити навчальний процес до професійної творчо-виробничої співпраці.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

СЦЕНАРІЙ – ДРАМАТУРГІЧНА ОСНОВА ЕКРАННОГО ТВОРУ

Отже, сценарій є літературною основою кінофільму чи телевізійної програми, її чорною, робочою версією, яка розкриває тему майбутнього екранного твору, окреслює його цільові завдання, можливі об'єкти зйомок, викладає послідовність розвитку сюжетних дій, пропонує героїв та інших персонажів чи учасників екранного, намічає головні виражальні прийоми драматургії та основні змістовні та художні елементи майбутніх текстів і реплік.

Вдалий сценарій, окрім цікавого змісту й адекватного драматургічного прийому, повинен нести в собі яскраво виражену авторську позицію, містити традиційні елементи розвитку драми, давати змогу застосувати динамічні можливості екрану.

Глибина і ретельність розробки сценарію залежить від складності екранного твору і вимог конкретного виробника. Однак є і головні вимоги до творчого сценарного процесу.

Дуже важливо відразу ж, на стадії формування творчого задуму, визначити на основі власного стилю та творчої уяви основний жанр і характер викладу матеріалу – поетичний, публіцистичний, розповідний тощо. Це дозволить підсвідомо провести вибір тих чи інших драматургічних форм, виражальних засобів. Працюючи над сценарієм, слід одразу ж поставити себе на місце того глядача, задля якого створюється цей, як нині кажуть, екранний проект.

Масовий глядач вимагає зрозумілої, логічної, виразної форми викладу, активної суспільної позиції,

цікавих фактів, дохідливо розкритих у формах реальності образів, або ж вигадливої розважальності чи сенсаційної аналітики – кожній глядацькій аудиторії від кожного фільму чи програми потрібно своє. Власні потреби є й у всіх категорій глядачів, орієнтованих на певну тематику, певні канали, певні рубрики. Нерозуміння цього обов'язково веде до творчої поразки.

Звичайно, опускаючись до невибагливих потреб не слід, навпаки, глядача треба виховувати, його смаки послідовно формувати, однак будь-яка група соціально адаптованих глядачів заслуговує на безумовну повагу до її потреб.

Найгостріше проблеми сценарної майстерності постають при створенні екранних творів, у центрі яких – доля людини. Зазвичай саме такі твори вимагають найретельнішої розробки, органічного поєднання фантазії та правди життя. І саме в них найважче реалізувати головне професійне завдання сценариста – організувати **рух драматургії** – від конфлікту до конфлікту, від думки до думки, від вчинку до вчинку, від позиції до позиції, від першого духовно-інтелектуального поштовху до результатів активної дії. При цьому слід розуміти, що дія не обов'язково є зовнішня. Дією є і активна думка, активне співпереживання, активне сприйняття світу – нехай навіть виявлене тільки на обличчі людини.

В основі будь-якого екранного твору знаходиться творчий задум – концентрований ідейно-тематичний і стильовий начерк майбутнього твору. Його формування – одна з найбільших таємниць творчої діяльності. Це глибоко індивідуальний процес оформлення життєвого та мистецького досвіду автора в сюжет, розгортання якого дозволить автору висловити власну творчу та громадянську позицію щодо певних явищ дійсності. На початковій стадії він може навіть не мати чіткої зовнішньої форми – просто бажання висловитись на якусь тему,

розкрити певний ідеологічний комплекс власного ставлення до життя на основі якихось явищ, фактів, подій, багато з яких ще треба конкретизувати, осмислити, сповнити образним змістом.

Однак задум зароджується не абстрактно, а на основі життєвого й мистецького досвіду автора, тобто величезного соціального, культурного, психологічного, ідеологічного обсягу знань, вражень, відчуттів. Відштовхуючись від цих видів досвіду, автор повинен сформувати визначальні компоненти творчого задуму:

- задум повинен бути актуальним, а отже, похідним від глибини авторської обізнаності в проблемах сучасності, визначальних тенденціях, особливостях суспільного мислення;

- задум повинен бути цікавим масовій аудиторії, а отже, відповідати масовому запиту на певну інформацію, на певне ставлення до важливих явищ, які впливають на життя людей;

- задум повинен бути екранним, тобто передбачати не просто можливість його реалізації в екранному творі, але й саме таким, для якого екранне існування є найефективнішим з точки зору спілкування з аудиторією;

- задум повинен містити елемент мистецької новизни, а отже – демонструвати обізнаність автора з культурними надбаннями, особливостями сучасного культурного процесу;

- задум повинен бути образним, а це означає органічне поєднання в ньому конкретного і типового, реального та фантазійного, індивідуального та загальносуспільного.

Всі ці фактори, як легко зрозуміти, передбачають відповідну духовну, інтелектуальну глибину автора сценарію, необхідний рівень освіти, ерудиції, соціально активної позиції.

Можна виділити чотири головні драматургічні

елементи задуму. Передусім це **тема** майбутнього твору. Тема – це те, що є предметом розгляду, показу, дослідження, тобто коло життєвих явищ, які відображаються в інформаційному, публіцистичному або мистецькому творі. Природно, що тема повинна бути актуальною, тобто корисною, цікавою для глядачів. Рівень соціальної значущості теми саме і залежить від обсягу аудиторії, яку здатна зацікавити тема твору, від тих соціальних наслідків, які може викликати її талановите розкриття.

Однак визначення теми – не просто вираз цікавості автора до певного кола явищ. Воно пов'язане також з його ставленням до цих явищ, з його розумінням актуального, найважливішого в кожен конкретний період суспільного життя. Недостатньо, наприклад, сформулювати тему майбутнього екранного твору як «студентське життя». Слід визначити актуальний соціальний кут зору на цю загальну тему, вичленити з неї комплекс явищ, зосередження на якому дозволить розкрити певні грані студентської проблематики більш-менш повно, цікаво, виразно.

Це може бути тема студентського життя в якомусь певному навчальному закладі, тема настроїв сучасного студентства, тема студентського життя в певні історичні часи, тема студентського кохання, тема вибору студентами подальшої професійної долі тощо. Тобто, у широкому тематичному колі треба визначити конкретну тематичну проблематику.

Визначення теми об'єктивно пов'язане з **матеріалом** майбутнього екранного твору. Матеріал екранного твору – середовище, характери, об'єкти зйомок тощо – це матеріальна основа творчості, за допомогою якої об'єктивується назовні творчий задум митця і завдяки якій твір стає доступним для сприйняття аудиторією.

Саме матеріал є вирішальним фактором побудови драматургічного сюжету. Адже він і тільки він дозволяє

конкретизувати екранні образи, перевести умовність тематичного підходу в реальність екранних подій. У матеріалі найповніше реалізується принцип розкриття в індивідуальному типового, загальнолюдського.

Найчастіше авторська зустріч з цікавим, актуальним, хвилюючим матеріалом життя – подіями, людськими долями, різноманітними фактами – є поштовхом до формування задуму, визначення його теми та ідеї.

Однак і тут автора очікують певні проблеми, адже матеріал може розкривати кілька тем. Скажімо, відкриття вчених дає змогу визначити різні теми майбутнього твору – успіхи науки, проблеми реалізації відкриття, особистий науковий і людський подвиг вченого, відповідальність науки перед суспільством і його майбутнім тощо.

Отже, формуючи й аналізуючи власний творчий задум, слід пам'ятати, що тема – це проблема, коло явищ, які автор вважає за головні для екранного розгляду певного матеріалу в певний історичний час.

Тема і матеріал являють собою цілісне коло елементів задуму. Є ще два визначальні елементи драматургічної цілісності.

Перш за все йдеться про авторську *ідею* – головну думку твору, яка розкриває авторське ставлення до екранних подій, авторську моральну позицію, етичні, громадянські, мистецькі принципи. Саме ідея дозволяє побачити в матеріалі те, що найповніше виражає авторську зацікавленість, авторське ставлення до дійсності.

Так, розкриваючи певний аспект теми студентського життя на матеріалі ставлення до болонського процесу, автор може провести думку про те, що використання загальноєвропейських засад вищої школи наближає нас до європейської інтеграції. А може розглянути цю тему під іншим кутом зору, наприклад організувати матеріал навколо ідеї сумнівності використання формальних

елементів болонського процесу під час підготовки фахівців мистецької галузі.

Тобто, тема – значно ширше поняття, ніж ідея. На одну тему можуть створюватися безліч фільмів і телепрограм різного ідейного спрямування і на різному матеріалі.

При цьому слід ще розуміти, що явища, характери, предметний світ, які складають матеріал екранного твору, недостатньо просто показати. Справжнім матеріалом режисури, літературною основою якої повинен стати сценарій, є *взаємозв'язки* матеріального і духовного світу, людських стосунків та намірів тощо. А це означає, що до їх виявлення повинен прагнути і автор літературного сценарію.

Остаточна цілісність задуму досягається тоді, коли автор поєднує власні уявлення про тему, ідею та матеріал екранного твору в певній жанровій формі.

Саме вибір *жанру*, тобто історично сталої організації форми розкриття змісту твору, остаточно формує авторський задум і такі його компоненти, як обсяг, стилістика, загальний характер композиції, ступінь узагальнення матеріалу тощо.

Жанровий діапазон сучасного кіно і телебачення дуже великий і містить не тільки історично сталі жанрові форми, але й численні їхні різновиди, точне визначення яких здебільшого є результатом подальшої реалізації творчого задуму, його конкретизації та розробки.

Здебільшого саме на етапі задуму автор бачить розкриття теми в одному з видів екранної творчості і в певному базовому жанрі.

Та ж тема студентського життя може бути реалізована в інформаційному випуску, аналітичному репортажі про певні події, документальному фільмі, ліричній молодіжній комедії, проблемній публіцистичній програмі, в телевізійному серіалі тощо.

Вибір кожного з *видів* (ігрового, хронікального, документального, пізнавального тощо) та жанру знову ж таки визначається органічною єдністю теми, ідеї та життєвого матеріалу під час їх окреслення певним автором у певний час на основі власного ставлення до життя.

Таким чином, підкреслимо, що під час формування авторського творчого задуму першим імпульсом може стати будь-який невід'ємний його елемент – враження від життєвих фактів і явищ, авторське прагнення висловити власну ідейну позицію, цікавість до певної теми, відчуття її актуальності, нарешті – бажання спробувати себе в реалізації певного екранного жанру.

І саме від того, наскільки органічним буде поєднання цих елементів, наскільки воно буде відповідати запитам глядачів, залежить подальша доля творчого задуму як поштовху до створення екранного твору.

Зазвичай ці загальні ознаки майбутнього твору сценарист формулює в документі, який має назву *заявка*.

Ще одна форма документального закріплення творчого задуму – *синопсис*.

Це конкретизований у подіях виклад авторського бачення майбутнього екранного твору, своєрідний начерк сценарію. У синопсисі дається стислий, але достатньо повний композиційно виклад *сюжету*, тобто загального змісту, визначаються головні елементи *фабули* – послідовного розгортання подій у часі та просторі, характеризуються основні персонажі, більш-менш ретельно розробляються варіанти ключових сцен та епізодів, принципово важливих діалогів.

Якщо задум спирається на перші, іноді навіть суто емоційні враження від певних явищ і фактів, подальша розробка синопсису (для ігрових екранних творів), а тим більше – сценарію (для всіх видів екранної творчості), майже немислима без ретельного вивчення і опрацювання відповідного життєвого матеріалу.

Тема охоплює занадто широке коло питань і слугує лише дороговказом для подальшої організації структури драматургічного твору. Конкретикою, змістом, візуалізацією сповнюють екранний твір лише реальні та художньо оброблені образи дійсності, що спираються на виразні факти, явища, живі характери, яскраві людські долі.

Джерел сценарного матеріалу безліч. До них належать безпосередній життєвий досвід, вивчення широкого кола фактів, які причетні до теми, віднайдення в характерах, долях цікавих людей необхідних виняткових або типових рис тощо. До таких джерел зараховується навіть авторська фантазія, звісно, коли вона відображає у фантазійних формах актуальні процеси світу реальності.

Отже, яким би за видом і жанром не був екранний твір, його неможливо створити без попередньо розробленого плану, літературно оформленої моделі – сценарію. Виключенням є тільки нескладні змістовно подієві сюжети та блиц-інтерв'ю, тобто опитування громадської думки.

Навіть тоді, коли виробничо нескладний інформаційний короткометражний фільм або телевізійний неподієвий сюжет створюється без попередньо розробленого літературного сценарію, зйомкам передують хоча б приблизний **сценарний план** – послідовний перелік об'єктів зйомки, тобто найпростіша композиційна модель майбутнього твору.

Такий план складається і при проведенні хронікальних зйомок або зйомок подій, які передують основному виробництву екранного твору. Це так звані «об'єкти, що відходять».

Завдання сценарного плану – визначити найважливіші елементи подій, звернути увагу знімальної групи на певні композиційні зв'язки, які можуть допомогти в подальшому створенні монтажної драматургії подій.

Іноді сценарний план містить не тільки послідовний виклад можливих елементів подій, але й тематичні начерки майбутнього дикторського тексту. Це дозволяє точніше визначити головні моменти події, активніше прогнозувати їхній розвиток аби не пропустити чогось важливого.

Ефективним є використання сценарних планів і при зйомках екранних замальовок, концертно-театральних виступів, спортивних змагань, подорожніх нарисів тощо, тобто програм і фільмів, які передбачають трансляційний запис самостійних творів, фіксацію непередбачених подій або передбачають авторський пошук об'єктів зйомок під час самих зйомок (замальовка).

У будь-якому випадку сценарний план повинен відображати не тільки перелік об'єктів, але й попередньо формулювати тему, мету майбутнього твору, визначати хоча б головні елементи авторської концепції щодо змісту та стилістики зображення.

Важливою особливістю зйомок за сценарним планом є величезний ступінь творчої свободи, який надається у цьому випадку знімальній групі.

У дійсності, сценарний план являє собою щось на зразок драматургічної експозиції – роз'яснення обставин майбутніх подій. А вже відбір подій та їх драматургічно-композиційна структура повністю залежить від творчого світобачення знімальної групи.

Зрозуміло, що зйомки за сценарним планом є лише часткою величезних обсягів створення екранних творів.

Нормою виробництва телевізійних програм і фільмів є ретельна попередня обробка драматургічного матеріалу у формі літературних сценаріїв різного типу.

Існують два основні типи сценаріїв, що мають умовні назви «*телевізійний сценарій*» та кіносценарій або «*літературний сценарій*».

Головною особливістю телевізійного сценарію є те, що базовою основою його драматургії є епізод, тобто

порівняно завершена тематично частина телепрограми або об'єкт показу. Значна більшість телепрограм власне і є таким, умовно кажучи, одним епізодом реальної екранної дії.

Це повністю відповідає особливостям телевізійної монтажної мови, яка передбачає створення цілісних фрагментів реального життя, змістове наповнення яких пов'язане здебільшого зі словом, або реальним розвитком реальних подій.

Важливим для телебачення є чітка попередня **мовна організація** екранного матеріалу, у якій слово виступає своєрідним вектором розвитку зображення.

Саме тому на телебаченні прижилась особлива форма телевізійного сценарію, у якому аркуш поділено на дві колонки. В одній – найчастіше зліва, дається загальна характеристика зображення чи навіть просто назва об'єкта зйомки, а в іншій – найчастіше справа, прописується наближений до остаточного або тематичний текст.

Природно, що сценарій, наприклад, ток-шоу, містить ретельно розроблену тематику та ключові фрази екранних виступів ведучих, але аж ніяк не зможе передбачити зміст виступів учасників. У такому сценарії достатньо обґрунтувати характери учасників ток-шоу та можливі основні варіанти виступів ведучого залежно від розвитку ситуації в студії.

За змістом до телевізійного сценарію наближений літературний сценарій документального фільму на репортажному матеріалі чи матеріалах інтерв'ю. Виклад майбутніх екранних подій також робиться в ньому тематично і стилістично і супроводжується тематичним текстом. Це природно, оскільки неможливо повністю передбачити розвиток реальних подій.

Однак коли йдеться про відновлення фактів, про так звані організовані зйомки, використання хронікальних та іконографічних матеріалів автор зобов'язаний подати

ретельнішу модель зйомок і монтажних поєднань, а за потреби навіть використовувати покадровий метод викладу матеріалу.

Літературний сценарій таких фільмів може містити і достатньо ретельно розроблений, близький до остаточного дикторський текст. Так трапляється в тих випадках, коли матеріал майбутнього фільму повністю творчо підконтрольний авторам. Це може бути історико-літописний архівний кіно- чи відеоматеріал, фільм про місто або долю людини, що вже пішла з життя.

І все ж найважливіше в сценарії документального фільму – виклад самобутньої авторської концепції щодо проблем і явищ дійсності, визначення конкретних екранних образів, взаємозв'язку між різними складниками сценарного матеріалу, віднайдення цікавого драматургічного прийому, який би дозволив режисеру виразно об'єднати різнорідний матеріал у цілісний екранний твір.

Однак і тут не може бути однозначних рецептів. Треба чітко запам'ятати: або новий матеріал і тоді прийом може бути традиційним, або матеріал традиційний і тоді прийом зобов'язаний бути оригінальним.

Новий прийом і новий матеріал – велика рідкість і запорука успіху. До цього треба прагнути, але якщо вам цікава тема, відмовлятися від створення екранної роботи тільки через те, що хтось уже розповів з екрана щось подібне, або тому, що ніяк не вдається знайти цікавий прийом, – не професійно. Не можна нескінченно чекати і шукати ідеалу; віднайти його можна тільки в постійній творчій праці. Якщо ви вважаєте, що тема є актуальною, спробуйте просто розглянути її під кутом власного її бачення. Адже автор – теж цілий людський світ.

До того ж існує ще один чинник вдалої реалізації сценарію – запропоновані автором прийоми і засоби, які нехай і не є оригінальними, але точно співвідносяться з

характером об'єктів відображення і дозволяють глибоко розкрити їх індивідуальну та образну сутність. До таких засобів можна зарахувати і вибір напрочуд самотутніх людських характерів.

Власне, самотутність, яскравість характерів і їх розкриття в актуальному соціальному середовищі найчастіше повністю замінює наявність якихось особливих прийомів. Адже це і є один з найвиразніших оригінальних матеріалів творчої організації, передусім на телебаченні з його особистісним характером спілкування з аудиторією.

Знайти цікаву людину і побудувати сценарій так, щоб вона якнайкраще розкрилась на екрані, – безумовний творчий успіх.

Головне, аби в цілісній чи фрагментарній картині світу, у художніх образах чи публіцистичній оповіді, які надалі будуть розгорнуті на екрані, було чітко зафіксоване емоційне ставлення автора до об'єктів відображення, щоб глядач отримав цікаву інформацію, прожив нехай короткий відрізок власного життя у віртуальному спілкуванні з цікавою людиною, у вирі цікавих подій, а не просто з нерозумінням спостерігав схематичні сценарні схеми, нав'язані реальному життю.

Особливість документального твору, зокрема, і в тому, що його драматургічна дія далеко не завжди зовнішня. Дією є й активна думка, активне співпереживання, активне сприйняття світу – нехай навіть тільки віддзеркалене на обличчі людини, у його щирій екранній розповіді.

Крім того, дуже часто саме роздуми про життя є єдиним змістом документального екранного твору. Однак цей, здавалося б, драматургічний недолік і є одним з проявів телевізійного «ефекту присутності». Останній найефективніше реалізується саме в процесі глядацького співмислення з екранними героями, у моменти зустрічі з цікавими людьми. І саме драматургія їх мислення і формує

драматургію екранного твору.

Цю особливість телевізійного екранного твору завжди треба враховувати автору сценарію, обираючи ті чи інші засоби реалізації ідейно-тематичного задуму. Людина, її думки, ставлення до життя – така ж екранна подія, як і відкриття кінофестивалю, державотворчі процеси або чиїсь пригоди.

І головним, кульмінаційним в екранному спілкуванні з героями повинна стати мить найповнішого людського саморозкриття.

Звісно, на стадії сценарної розробки далеко не завжди можна цю мить спрогнозувати. Але обрати певні інструменти розкриття людської особистості, таким чином побудувати питання для майбутнього інтерв'ю, аби підвести героя до максимальної щирості, – обов'язок автора сценарію документального фільму чи програми.

Таких інструментів у практиці кіно і телебачення чимало: зустріч героя зі своїм минулим у кадрах кінохроніки, тривале відеоспостереження, зустрічі з людьми, які багато років тому визначили долю героїв, подорож з героєм по місцях його пам'яті тощо.

Найважливішим чинником екранної творчості є правда документованого зображення – репортаж про подію, правдиві документи, свідчення. Маючи такий зображальний матеріал, можна створювати і повноцінний дикторський текст, який буде відображати авторську точку зору в контексті дійсності, і особисто брати участь у правдивих екранних подіях.

Підсумовуюче сказане, підкреслимо, що головне в документальному сценарії – обрати такий матеріал екранного твору і так його скомпонувати, щоб глядачам було не просто цікаво, а чітко зрозуміло, в чому актуальність фільму або телепрограми.

...Таке ж завдання стоїть перед автором сценарію

пізнавальної програми або фільму.

Створити цікавий фільм, який познайомить глядача з актуальними питаннями історії, науки, техніки, культури – не просто популяризація, яка неминуче зведеться або до примітивізації складного матеріалу, або до навчального фільму. Проблема пізнавального сценарію – проблема поєднання об'єктивної розповіді із суб'єктивним авторським ставленням до теми екранного твору та пошуку дієвого емоційно-психологічного контакту із глядачем.

Як зробити глядача віртуальним співучасником наукового чи мистецького пошуку, складних цивілізаційних процесів, як передати йому власне захоплення у неповторну мить зустрічі з людським генієм? Ось питання, які постають перед автором сценарію пізнавального екранного твору. І зробити це треба об'єктивно, не підтасовуюючи факти задля красивої вигадки.

Будь-який пізнавальний процес правдиво відображає дійсність тільки тоді, коли спирається на науково доведені факти. Але що робити з роздумами вченого, з натхненням митця, з фактами, які не мають пояснення або лише частково виринають з туману століть? Невже залишити їх «поза кадром»?

Ні, автор пізнавального сценарію має повне право і на домислення, і на фантазію, і на акторський розіграш напівдокументованих подій. Головне – що він ставить за мету – спробувати об'єктивно відновити події із сучасних позицій або висловити власну думку щодо «білих плям». Безумовно, правильне лише перше. Екранний популяризатор не має права давати власне трактування об'єкту пізнання. У нього інше – почесне завдання – пояснити значення об'єкта екранної розповіді, його місце серед інших здобутків, іншого досвіду людства. Знайти потрібні для цього драматургічні та зображальні засоби – достатньо складне і творче завдання.

Природно, що праця автора сценарію пізнавального

екранного твору значною мірою складається з вивчення матеріалу, прискіпливих бесід із фахівцями, перевірки власних начерків, текстів, не кажучи вже про художні образи та припущення.

При цьому дуже важливо не підходити до вивчення теми із попередньо нафантазованим драматургічним «ходом». Це неодмінно призведе до суб'єктивізму в підборі матеріалу, відкидання фактів, які не будуть вписуватись у наперед задану схему.

Пізнавальний фільм, телевізійна програма повинні якомога активніше використовувати засоби образної, мистецької виразності, але в основі екранної оповіді все одно найважливішим повинен бути логічний зв'язок фактів. Тому автор пізнавального фільму повинен шукати драматургію екрана в драматургії матеріалу, у взаємозв'язку фактів, в особливостях пошукового процесу, навіть тоді, коли на екрані його змодельовано в ігровій формі.

Створюючи сценарій пізнавального екранного твору, автор повинен враховувати, що на відміну від документалістики, він володіє майже необмеженим арсеналом творчих прийомів, здатних виразно розкрити будь-яку тему. Мається на увазі можливість поєднання документальних, ігрових, анімаційних, комп'ютерних виражальних засобів або взагалі використання тільки методів ігрового кіно.

Можливостей в авторів пізнавальних екранних творів – безліч. У дійсності їх ніщо не обмежує в пошуках яскравої, виразної літературної форми екранної розповіді.

А тепер про найскладніше – роботу над сценарієм **ігрового (художнього) фільму**.

У загальному вигляді літературний сценарій ігрового фільму побудований на цікавому й актуальному сюжеті, розгорнутому у виразну, захоплюючу фабулу, тобто послідовність дій. Окремі епізоди гарного сценарію

компонуються на основі постійного драматургічного посилення дії та її емоційного сприйняття. Професійний сценарій надає режисеру чітке уявлення про різнобічні драматургічні конфлікти, середовище та атмосферу дії, про час і місце протікання кожного елемента дії, наділяє кожного з персонажів індивідуальним характером.

Сценарист ігрового екранного твору повинен відчувати загальну природу монтажної побудови екранного твору, вміти будувати композицію сценарію так, щоб дія розгорталась у кожному монтажному елементі – від кадру до монтажної фрази, від монтажної фрази до сцени, від сцени до епізоду, поєднуючись, зрештою, у цілісній архітектоніці твору.

Сценарій повинен суміщати зовнішню правдоподібність дії із правдою психологічних станів героїв, матеріальність світу із фантазією, надавати будь-якій дії екранну форму та пропонувати режисурі такі драматургічні конфлікти, ситуації, прояви людської поведінки, які не тільки повноцінно розкриють на екрані ідейно-тематичний зміст твору, але й зроблять його цікавим та актуальним для масової глядацької аудиторії.

Домогтися цього можна лише органічно поєднуючи власний життєвий і мистецький досвід та філософське бачення світу. Вміння сценариста – це передусім вміння бачення і відбору такого матеріалу, у якому найглибше і найяскравіше відбиваються авторські погляди, прагнення, сподівання.

Сценарій і фільм можуть бути зовні правдивими, але зовсім не відображати, або відображати поверхово суттєві явища, проблеми життя. Скажімо, фільм про любов. Яку любов? Кого до кого? В який час? Долаючи що? – і таке інше. Мистецьке розкриття теми залежить не стільки від її оригінальності, скільки від включення класичної, добре зрозумілої глядачем ситуації в новий, цікавий глядачу контекст. І вже це нове поєднання повинне сформувати

самобутню драматургічну побудову на основі нового погляду автора на традиційний конфлікт.

Конфлікт – це основа драматургії ігрового екранного твору – зіткнення характерів, поглядів, життєвих позицій, інтересів, мети певних персонажів. Без виразного, цікавого конфлікту будь-яка екранна історія частіше за все перетворюється на схематичний виклад послідовності подій або ставлення до них автора, втрачаючи ознаки драматургічної дії. До того ж саме від характеру конфлікту та його розв'язання залежить **жанр** ігрового фільму чи постановочної телевізійної програми. І навпаки – вибір сценаристом певного жанру є початком вибору форми конфлікту.

Наприклад, непримиренна боротьба персонажів, або боротьба персонажа зі своїми проблемами, яка завершується загибеллю героя – **трагедія**; конфлікт характерів чи положень, наслідком чого є висміювання негативних явищ, – **сатирична комедія**; конфлікт життєвих інтересів, який змінює позиції, поведінку героїв, – **драма** тощо.

Чітко визначити жанр означає так само чітко визначити не тільки характер конфлікту, але й систему виражальних засобів, за допомогою яких буде побудовано сценарну конструкцію.

Класична **драматургічна конструкція** складається із трьох основних частин – зав'язки, кульмінації та розв'язки, пов'язаних між собою розвитком дії. До них можуть додаватись експозиція – уведення в атмосферу дії або розповідь про події, що передували подіям сценарію, та епілог – філософське кредо автора або інформація про подальший перебіг подій за межами основної сценарної дії.

Експозиція дає розуміння витоків тих процесів, які будуть показані в екранному творі, показує загальну розстановку сил у майбутніх конфліктах, занурює глядача в атмосферу майбутніх подій. У документальних формах

функція експозиції полягає у визначенні ситуацій, які привели до формування екранних подій.

Зав'язка – подія чи події, які безпосередньо починають подальший розвиток подій.

Розвиток дії, тобто цілеспрямований вплив одних учасників взаємодії на інших, – це події, які становлять зміст твору від зав'язки до розв'язки.

Дія розвивається через певні **перипетії**, тобто зміни ситуацій, які підштовхують розвиток дії.

Кульмінація – найвища точка драматичного напруження, якого досягають взаємини сторін екранного конфлікту. Кульмінація остаточно визначає систему драматургічних взаємин.

Розв'язка – момент дії, у якому досягається остаточно перемога однієї зі сторін конфліктного протистояння, або примирення на основі взаємного порозуміння чи зміни обставин конфлікту.

Кульмінація і розв'язка можуть збігатись, так само, як і розв'язка та **фінал**.

Ця схема драматургічної побудови, звісно, є умовною, як і будь-яка інша схема. Однак історично вона довела свою спроможність найвиразніше визначати головні моменти драматургії, без розуміння яких неможливо професійно побудувати дію та ритмічний малюнок будь-якого синтетичного видовищного твору, включаючи документальні форми.

Сценарний досвід вказує на головні принципи побудови вищевказаних частин драматургічного твору.

Зав'язка:

- знайомство з героєм (героями); у теорії драми він має назву **протагоніст**;

- знайомство з персонажем (персонажами), що протистоїть герою; у теорії драми він має назву **антагоніст**;

- визначення характерів, життєвих принципів

головних персонажів;

- формування драматургічних обставини подальшої дії;

- виявлення характеру конфлікту (суперечностей між персонажами, які є виявом їхніх характерів, інтересів, життєвих позицій);

- визначення можливих варіантів посилення або послаблення конфлікту.

Ця перша частина сценарію може займати до чверті його обсягу.

Слід одразу ж вказати на те, що найкраще, коли у зав'язці вже буде мати місце інтрига. Наприклад, сталося вбивство. Хто вбив? Нащо? Це вже інтрига. З'являється сищик, який повинен розслідувати злочин. З цього моменту з інтриги виростає конфлікт героя та злочинців, що сповідують певну ідеологію. Відповідно, зав'язка повинна тривати доти, доки автор зможе за допомогою інтриги підтримувати увагу глядача. Але коли можливості інтриги вичерпані і відбулася подія, що становить зав'язку (сищик приймає рішення йти по слідах), подальший розвиток дії повинен розпочатися негайно. Будь-яка затримка призведе до інформаційного переповнення глядача, а отже – до втрати його цікавості.

Цього не можна допустити, оскільки найважливіша вимога до будь-якого екранного твору, а значить і до його сценарію – глядачу постійно повинно бути цікаво, що буде далі. Чим більше вам вдасться підтримувати нарощення цікавості, тим вдалішим буде сценарій. Найкращий сценарій той, де після перших же сторінок хочеться зазирнути в останній аркуш і узнати розв'язку цієї захоплюючої дії.

Також дуже важливо у зав'язці заявити всіх основних персонажів. Адже зав'язка для того й існує, щоб глядач розібрався в ситуації, познайомився з найважливішими рисами характерів персонажів і надалі не

відволікався від основної дії. Звичайно, не йдеться про так би мовити технічні персонажі, які допомагають просувати розвиток подій. Але навіть якщо один з важливих персонажів з'явиться тільки в кульмінаційний момент, його появи глядач повинен чекати з першого ж епізоду, навколо його особи повинні точитися певні дії та діалоги.

Дуже важливо, щоб пружину інтриги рухали не тільки обставини, а й характери героїв, які проявляються в цих обставинах. Без характерів будь-яка, навіть найвитонченіша інтрига буде продуктом ремісничої майстерності, а не художньої творчості.

Розвиток дії від зав'язки до кульмінації:

- розвиток різноманітних драматургічних ситуацій (у теорії драми вони мають назву *перипетії*);

- остаточне загострення проблем, що готує кульмінаційні дії;

- перехід конфліктів у нову якість, яка неначе заново буде формувати цікавість глядача.

Наприклад, незначні проблеми з несхожістю характерів різних сусідів, заявлені в зав'язці, абсолютно повновому проявляються після того, як у будинку вибухнув газ. Те, що раніше здавалося несуттєвим, у новій ситуації або може зробити людей ворогами, або доведе необхідність поваги один до одного. Адже справжній зміст характерів розкривається найчастіше в пошуку виходу зі складної ситуації.

У дійсності є лише три шляхи поглиблення, ускладнення драматичної ситуації:

- герой намагається обрати шляхи подальших дій з подолання конфлікту;

- у драматургічну ситуацію втягується значно більше людей, які роблять її непередбаченою та вимагають від героя принципово нового рівня розв'язання конфлікту;

- перешкоди постійно посилюються, виклики не просто стають складнішими – вони все настирливіше

вимагають від героя кардинального розв'язання проблем.

Тільки в цій частині сценарію герой може дозволити собі багато роздумувати та шукати виходу. Думати в даному випадку означає ухвалювати рішення, які дозволять йому діяти в наступній частині твору.

Тривалість цієї частини сценарію – приблизно половина його обсягу.

Найкраща драматична ситуація – та, в якій герой на перший погляд не має виходу. Це загострює глядацький інтерес не тільки до його дій, але й до характеру роздумів; робить героя змістовнішим. Власне кажучи, саме здатність героя перемогти у безвихідній або складній ситуації завдяки його певним якостям і робить персонаж героєм.

Розв'язка:

- ця частина починається з кульмінаційної дії, яка переходить у фазу розв'язування всіх драматургічних ситуацій;

- перемога позитивного або трагічна загибель героя (героїв), який своєю смертю доводить вірність обраних життєвих позицій.

Приблизна тривалість третьої частини – $\frac{1}{4}$ обсягу сценарію.

Це найемоційніша і найдієвіша частина екранного твору. Чим менше в ній тексту – тим краще.

Найважливіше в тексті розв'язки – останні слова. В ідеалі вони повинні висвітити моральний підсумок, але на пряму, не менторські, а образно, асоціативно – таким чином, щоб глядачу залишилось місце для роздумів, для власних моральних висновків. Останні слова – останній відгук внутрішнього світу героя, за яким стоїть творча особистість автора.

Це не означає, що в сценарії не може бути повчального *епілогу* – підведення підсумків, що, зокрема, характерно для кращих фільмів режисера А. Хічкока. Наявність епілогу – суто індивідуальний вираз авторського

стилю. Але якщо дія, характеристики персонажів, концепція їхньої поведінки багатозначні чи неоднозначні, автор має повне право остаточно висловитись, підбивши підсумки попередніх колізій: герої знайшли своє щастя – гуляють з дитиною; зло покаране – викрадачі хлопчика (з оповідання О'Тенрі) спіймавши облизня тікають курною дорогою тощо.

Важливим є також питання про *динаміку* побудови сценарію. Слід враховувати, що внутрішній темп дії кожної наступної частини повинен бути активнішим, ніж у попередніх. А це означає поступове збільшення кількості ситуацій, або ущільнення емоційно-психологічного напруження подій аж до моменту розв'язки.

Подібна схема безвідмовно діє, незважаючи на жанрову форму сценарію. Адже вона не чийсь кінематографічний винахід, а практичний наслідок багатоговікового розвитку драматичного мистецтва.

Принагідно зазначимо, що загальні риси такої драматургічної конструкції слід застосовувати при написанні сценаріїв для екранних творів усіх видів. Адже і документальна, і пізнавальна творчість теж має справу з розв'язанням тих чи інших соціальних, психологічних, науково-технічних та інших цивілізаційних конфліктів, у яких нове діалектично долає старе, беручи від нього певні позитивні чинники.

Слід розуміти також, що загальна схема драматургічної організації всього твору можливо не так жорстко, але повинна діяти і в кожній окремій сцені, кожному окремому епізоді. Загальна дія складається з численних внутрішніх дій, кожна з яких є одним з кроків до розуміння та подолання основного конфлікту.

Доля героя, прояви та формування його характеру, його прагнення досягти мети, залишаючись водночас самим собою, його дії, спрямовані на реалізацію мети – головний чинник формування уваги та зацікавленості з

боку глядача.

Глядачі можуть не пам'ятати сюжет, фабулу і навіть ідею того чи іншого фільму, але ніколи не забудуть посправжньому цікавих екранних героїв, дуже часто ототожнюючи їх з конкретними виконавцями.

Більш того, реалізм екранної розповіді тільки тоді життєвий і правдивий, коли він формується на основі логіки вчинків героїв, логіки, побудованої саме на особливостях, закономірностях їхнього характеру. Значною мірою саме єдність або розбіжності в характерах головних героїв формують схожість або несхожість близьких за змістом сюжетних конструкцій.

І йдеться зовсім не про буквальний реалізм оповіді. Сучасний кінематограф активно використовує фантазійний елемент, умовну стилістику коміксів. Але чудернацькі образи та неприродні пригоди в кращих фільмах такого напрямку все одно є фантазійним відображенням внутрішнього світу людини, різноманітних соціальних позицій та конфліктів.

Важливим є і питання про загальні риси, типові для всіх яскравих екранних образів.

По-перше, у героя повинні бути недоліки, пов'язані з його характером, вихованням, умовами життя. Проте саме ці риси обертаються на свою протилежність у вирішальних обставинах.

Добре, коли у героя є життєва таємниця, яка великою мірою визначає його поведінку. І несуттєво, чи знає про неї глядач, але не знають інші учасники екранної дії, чи ця таїна розкривається наприкінці фільму, розставляючи усі крапки. Головне те, що її наявність є важливим фактором підтримання інтересу до екранних подій.

Але справа не в таїні. Справжній герой фільму, який залишає по собі активну симпатію глядача, той, хто в критичні моменти виявляє якусь особливу рису, здатність

або просто мужність залишитись людиною.

Ще одна необхідна якість справжнього екранного героя, якщо ви хочете, аби він сприймався як жива людина. Герой повинен бути заручником власного характеру. Реальний, живий, неповторний характер – те, що робить будь-якого героя близьким і зрозумілим глядачу. Усі вчинки героя повинні бути наслідком його характеру. Усі зміни його долі повинні відбуватися через те, що він залишається вірним своєму характеру, вчиняє відповідно до свого характеру, страждає та перемагає через свій характер.

Справжній герой не підлаштовує власний характер під ситуацію – він діє у ній так, як характер підказує. А вже виграє він від цього чи програє – в основному питання авторської концепції, яка повинна відображати психологічні реалії певного часу, певного історичного етапу. Адже в різні періоди історії на її передній план виходять різні характери, яких потребує цивілізаційна ситуація у світі, країні чи будь-якому іншому соціальному середовищі.

Характер героя не змінюється. Він лише розкривається, або розкривається по-новому в різних драматургічних обставинах. Це своєрідна діалектична спіраль, яка підіймається чи опускається на нові шаблі в залежності від ситуацій. Благородний в побуті в критичній ситуації проявляє героїзм, хоча в інших обставинах виглядає тюхтієм; непостійний в дрібницях – у великому стає зрадником тощо. Тобто, вирішальні прояви характеру проростають із другорядних, здавалося б, ознак і вчинків. І це стосується не тільки головних персонажів, хоча можливі драматургічні побудови, в яких більшість другорядних персонажів лише допомагають своїми діями розкритися головним героям, будучи лише носіями якихось певних функцій, рис характеру.

Однак головний герой (герої) повинні мати різні

якості. Його характер повинен бути яскравим, чітко визначеним, життєво вірогідним, а також поєднувати цілісність і наявність внутрішніх суперечностей, які герою доводиться долати, розв'язуючи життєві ситуації.

Саме ступінь структурного багатства, багатобарвності цілісного характеру визначає місце героя в драматургічній структурі.

У головного персонажа не може бути цих якостей менше, ніж у другорядного. Більш того, труднощі характеру персонажів повинні спрощуватись залежно від зменшення драматургічного навантаження на персонаж і навпаки.

Людині, яка виходить тільки зі словами «Їсти подано», достатньо лише однієї виразної риси характеру. Дружина головного героя переважно повинна лише відтіняти його характерні риси. А ось обмеженість рис характеру в антагоніста автоматично принижує всі зусилля головного героя – протагоніста, оскільки для боротьби з примітивним суперником непотрібні складні та багатозначні риси характеру героя. Ця обставина, знову ж таки, зменшує цікавість глядача до екранних подій, робить драматичне напруження штучним і неправдоподібним.

Важливо також, щоб характери героїв були різні та зрозумілі глядачу.

Надзвичайно важлива обставина, яка визначає цікавість глядача, а отже, й успіх екранного твору – наявність у героїв мети.

Це, начебто, зрозуміло, однак проблема в тому, якою повинна бути мета. Перемога над ворогом? Загально і стандартно. Перемога над собою? Цікаво, але нетипово і, до того ж, така перемога можлива, якщо у героя твердий характер, але чого ж він тоді дійшов до такого життя, що змушений боротися сам із собою?

Ще один варіант – у героя (героїв) мета достатньо серйозна, але все виходить зовсім не так, як задумано. Або

в кількох героїв одна мета, але в кожного все закінчується навпаки.

Отже, у персонажа повинна бути *мета*. Найкраще, якщо це буде дуже проста, звичайна життєва мета – зробити подарунок дружині, купити нову шляпу або завоювати серце коханої дівчини. Але для того, щоб досягнути цієї мети, він повинен стати героєм. Значною мірою саме ця особливість сюжетів багатьох фільмів одразу ж формувала у глядачів захоплене ставлення до екранних героїв, здатних заради справедливості і честі або просто заради ближнього, зректися себе.

Найкраща нагорода для цих героїв – можливість залишитися собою і повернутися до нормального життя без особливих пригод. І виконувати це завдання, досягати своєї мети вони повинні в кожному епізоді, сцена за сценою долаючи все нові й нові перешкоди. Кожна сцена для таких героїв – крок до мети. Адже в кожній сцені вони вступають у нові форми конфліктів, переходять від конфліктів фізичних до психологічних, від боротьби із власними страхами до прямої боротьби із противником.

Окрім фрагментів, які передають атмосферу подій, будь-яка дія повинна просувати сценарну драматургію. Діалоги, репліки, погляди персонажів – теж дієва форма цього просування.

Мета *діалогу* – взаємно вплинути на іншого учасника діалогу.

Репліка – спроба вплинути.

Погляд – мовчазна оцінка, мовчазний вираз власної позиції, мовчазна спроба зрозуміти сутність речей.

Дуже часто погляд поєднується з реплікою задля вияву розбіжностей чи навіть прірви, яка розділяє героїв.

Винайти такі драматургічні ситуації, в яких через діалог, взаємодію, психологічний контакт будуть відчуватись характер персонажів, їх відповідність певному соціальному стану, культурному рівню, бажанню зберегти

власну ідентичність тощо – найважливіше завдання екранного драматурга, адже ситуація є своєрідним поживним матеріалом для наступного розгортання фантазії режисера, матеріалом для візуалізації сценарних образів.

Звичайно, багато що зі сценарних напрацювань буде зовсім по-іншому реалізовуватись на знімальному майданчику та під час монтажу й озвучування екранного твору, однак саме автор повинен визначити ті органічні для існування характерів драматургічні ситуації, які потім знайдуть свій матеріальний вияв на екрані.

Про таємниці сценарної майстерності можна розмовляти нескінченно. У багатьох авторів є власні, утаємничені секрети; інші щедро діляться ними з читачами книжок та відвідувачами спеціалізованих інтернет-сайтів. На відміну, скажімо, від надзвичайно індивідуалізованих методів екранної режисури, сценарна майстерність піддається систематизації. Більш того, зважаючи на величезні обсяги світового телевізійного кіно і телебачення, багато хто з професійних сценаристів взагалі конструює сценарії телевізійних серіалів із стандартних ситуацій та образів, лише надаючи їм якихось нових деталей та змінюючи життєвий фон і матеріал екранних подій. Та це аж ніяк не дискредитує перевірені часом рецепти сценарної майстерності.

Та навіть використовуючи перевірені часом сценарні «ходи», слід намагатися винайти нові, цікаві, несподівані засоби для подолання різноманітних перешкод, конфліктних ситуацій. Значна кількість глядачів полюбляє класичні сюжети і їх цілком влаштовують окремі оригінальні знахідки авторів. Можливо деякі прийоми буде навіть важко пояснити логічно і глядачі будуть намагатися зрозуміти, наприклад, звідки в пенсіонерки з'явився револьвер, але це краще, ніж бабуся прожене бандитів, лякаючи їх шваброю. Про револьвер можна придумати і пізніше – залишився від покійного чоловіка-офіцера чи ще

що завгодно.

Багатозначність взагалі повинна наповнювати кожну сцену. Герой у всіх *ключових сценах* повинен говорити одне, робити інше, думати ще про інше. І це далеко не завжди означає, що він лицемір чи обманщик. Просто так цікавіше, більше сповнено драматизму.

Головне – за кожною дією повинен стояти характер героя, або позиція автора; кожна дія повинна давати поштовх іншій дії; характер показу дії бажано урізноманітнити. Тільки так рухається сюжет справді цікавого мистецького екранного твору.

Сценаристу слід постійно пам'ятати, що *екранний час* – такий самий ресурс екранної образності, як і будь-який інший складник сценарію. Більш того – жодне видовище не має такої мистецької влади над часом, як екранна творчість.

Щодо діалогів, слід завжди пам'ятати, що ніякий, найрозвинутіший діалог не може в очах глядача замінити цікаве зображальне, пластичне вирішення сцени, дієвих стосунків між персонажами.

Але, водночас, діалогічне спілкування – така ж дія, як і всі інші. Тільки відбувається у формі психологічної взаємодії персонажів, впливу однієї людини на іншу.

Після діалогу в героях (хоча б в одному) повинно щось змінитися – хоча б ставлення до партнера з діалогу. Інакше немає сенсу і прописувати слова.

Причому, тоді, коли ці зміни сталися, треба закріпити їх у свідомості глядача. Найкращий спосіб – виразні останні слова у сцені, епізоді, загальній побудові діалогів. Саме ці, вдало сформульовані слова найчастіше залишаються у свідомості глядача в якості «крилатих».

Автор сценарію повинен також подумати і про середовище, в якому відбувається діалог. Воно повинно бути так само сповнене змісту, бути органічно пов'язане з

характером ситуації. Глядач це далеко не завжди зрозуміє, але не відчути атмосферу події не зможе.

Особливо актуальним питання про середовище постає, коли йдеться про довгий, тим більше дуже довгий діалог. Цікаве середовище повинне й само утримувати цікавість глядача, навіть якщо окремі деталі діалогу будуть ним упущені. Краще, захопившись оточенням розмови, перепитати сусіда, про що йшлося, ніж занудьгувати і взагалі втратити цікавість до екранних подій.

Серед суттєвих питань сценарної майстерності не можна оминати і специфічні проблеми створення сценаріїв *телевізійних серіалів*.

Пишуться вони так само, як і звичайний сценарій, але з урахуванням технологічних обмежень, які зазвичай виставляє продюсер чи керівництво телевізійного каналу. Йдеться, найчастіше, про кількість об'єктів зйомки та можливості суттєвого виходу з павільйону на натуру чи в реальні інтер'єри. Здебільшого такі обмеження виливаються в перенесення значної кількості подій у віртуальну форму, тобто в діалоги. Драматургічно нічого не змінюється, однак про події, що «виходять за межі кошторису», глядач довідується тільки з розмов персонажів.

Суттєво і те, що кожна серія – це, насправді, одна драматургічна ситуація. Вийти за межі цієї вимоги можна тільки тоді, коли в серіалі одночасно розгортаються кілька сюжетних ліній. Тоді ситуацій може бути стільки, скільки ліній. Зазвичай їх кількість не може бути більшою за п'ять-шість, але найчастіше буває менше. Поступово ці сюжетні лінії повинні об'єднуватись, впливаючи на розвиток одна одної.

Важливою рисою переважної більшості телевізійних серіалів є також максимальне зосередження подій навколо відносно обмеженого кола дійових осіб. Окрім суто виробничо-фінансового боку це дозволяє активно

використовувати специфічний для телебачення крупноплановий показ, зосереджуватись на психологічних взаєминах персонажів.

На етапі сценарної розробки важливо знайти для цього не тільки органічне, але й цікаве, неординарне середовище такої дії, яке само по собі формує і психологізм, і крупноплановість, а також дозволяє використати органічний для телебачення багатокамерний спосіб зйомок. Це, звичайно, не означає, що телевізійність забезпечується тільки обмеженням місця дії. Просто саме такі драматургічні рішення найефективніше вирішують великий комплекс різноманітних творчих, виробничих, фінансових завдань, що стоять перед авторами телевізійних серіалів.

Перед авторами телевізійних серій зазвичай постають і такі прозаїчні проблеми, як необхідність хоч якось завершувати окремі блоки-епізоди в чітко встановлені хронометражні рамки – для того, щоб реклама, за рахунок якої існують комерційні канали, не перешкоджала сприйняттю драматургічної дії та не псувала глядачам задоволення від перегляду.

Для професійного автора такі технологічні дрібниці не стають на заваді творчості, а скоріше привчають до організованості та вміння вибудовувати необхідний *ритм* екранної розповіді – один з важливих виражальних засобів драматургії.

ВИСНОВКИ

У цьому невеликому посібнику висвітлені лише найважливіші питання сценарної справи, насамперед пов'язані з професійною орієнтацією молодих людей, які хочуть присвятити подальше життя екранній творчості.

Зробити з людини, яка не має схильності до творчої праці, сценариста – неможливо. Але той, хто відчуває в собі потяг до візуалізації літературних ідей, безумовно може опанувати сценарну майстерність, постійно вдосконалюючи здатність бачити світ у єдності звукозорових образів, постійно шукаючи шляхи для якомога ефективнішого екранного виразу власного світобачення, власного естетичного стилю, власної громадянської позиції.

Що ж треба, щоб стати сценаристом, окрім природного драматургічного обдарування?

Найперше – постійне уважне вивчення життя у тих сферах, які пригортають вашу увагу. Сценарист – людина, яка постійно шукає сюжети – такі змістовні факти, явища, події, які можуть стати основою подальшого драматургічного розгортання у цікавій глядачу формі. І неважливо, йдеться про ігровий, документальний чи пізнавальний екранний твір. У будь-якому виді і жанрі екранної творчості існують загальні драматургічні принципи, загальні засади драматургічної побудови.

Сценарист – людина, яка вміє бачити внутрішню драматургічну побудову будь-яких явищ життя. Це вимагає вміння відбирати з життя найцікавіше, найвиразніше, саме те, що має внутрішній драматургічний потенціал розвитку, який називається конфліктом, протиборством, зіткненням різних думок, позицій, тенденцій, що існують не тільки в суспільному, але й у природному житті, визначаючи їхній постійний розвиток.

Для того, щоб вирізнити цю драматургічну основу,

треба мати значний культурний багаж, прагнути глибоко розуміти психологічну сутність людських стосунків; відчувати точне літературне та розмовне слово, вміти опанувувати різноманітні спеціальні знання – адже сфера діяльності сценариста – не тільки ігрові, але й документальні, музичні, пізнавальні екранні твори.

У дійсності, поєднання різних сфер сценарної діяльності – рідкість. Зазвичай, сценаристи досить чітко поділяються на авторів ігрових та неігрових творів. Однак, на етапі оволодіння професією слід спробувати себе у кожному виді екранної творчості, щоб визначити найбільш плідну майбутню спеціалізацію.

Сценарист – людина з широким діапазоном знань та культурних інтересів, з постійною цікавістю до всього нового, перспективного, того, що репрезентує актуальні проблеми дійсності. Людина, яка вміє викладати свої життєві враження, знання, власну позицію у цікавій широкому загалу формі, яку можна реалізувати у звукозоровому вигляді за допомогою монтажних поєднань окремих кадрів. Останнє – дуже важливий чинник сценарної творчості.

Професійний сценарист – це той, хто вміє побачити власний літературний матеріал не просто в якості описів та думок, а саме у вигляді окремих кадрів, які повинні повноцінно розкривати зміст екранного твору за допомогою монтажного поєднання із сусідніми кадрами, в серії послідовних сцен та епізодів. Покадрове мислення і є технологією візуалізації літературного сценарію.

Навчитись цього та вдосконалити покадрове мислення можна лише за допомогою постійної сценарної творчості, бажано у співпраці, або за консультативної участі режисерів. Суттєвим внеском у формування сценарного мислення безперечно можуть стати власні спроби екранної реалізації сценарних задумів. Вони не обов'язково будуть успішними, адже режисерське

обдарування має дещо інший характер, однак допоможуть краще зрозуміти природу екранної творчості, особливості використання різноманітних виражальних засобів екрану.

Слід також мати на увазі, що сценарна праця багато в чому близька до праці *редактора*. Це фахівець кіно і телебачення, головна функція якого полягає в організації якнайповнішої і найвиразнішої драматургії, пристосуванні сценарію до можливостей виробника.

Редактори різних рівнів відповідають за тематичне планування виробництва фільмів і телепрограм, підготовку сценаріїв, діалогів, дикторських текстів, ідейно-тематичний зміст екранних творів. Вони готують відповідні висновки щодо відбору виконавців, перегляду робочого матеріалу, поетапного приймання екранних творів.

У системі неігрового телебачення редактор є ключовою фігурою телевиробництва, визначаючи зміст та ідейно-тематичну спрямованість програми, контролюючи весь хід творчої роботи над екранним твором.

Редакторська діяльність за змістом дотична до сценарної і є однією з найреальніших форм працевлаштування дипломованих сценаристів кіно і телебачення.

Ще одна важлива професія, яка вимагає професійного сценарного мислення – *креативний продюсер*. В системі продакшн-студій ця посада – сучасний аналог головного редактора та художнього керівника фільмовиробництва. На первинному етапі аудіовізуального виробництва – розробці або аналізі та оцінюванні авторського задуму, креативний продюсер виступає в ролі професіонала – радника генерального продюсера. Надалі – після остаточного вибору екранного проекту, креативний продюсер відповідає за якісну сценарну розробку проекту, визначення його безпосередніх реалізаторів – знімальної групи на чолі з режисером, а також за творчу відповідність роботи знімальної групи

попередньому творчому задуму.

Природно, що креативний продюсер повинен досконало знати сценарну справу, глибоко розуміти сучасну соціокультурну ситуацію, постійно вивчати запити глядачів, добре орієнтуватися в середовищі професійних майстрів аудіовізуального мистецтва, вміти професійно редагувати сценарії та оцінювати якість усіх компонентів екранного твору.

Отже, сценаристика – процес безперервного внутрішнього збагачення. Реалізувати його можна тільки тоді, коли поєднаєш високу культуру, глибоке професійне вміння, щире бажання зробити життя кращим – хоча б на ті миті, хвилини, години, поки мільйони людей будуть дивитися на теле- і кіноекранах задумане тобою видовище.

Навчальне видання

Десятник Григорій Овсійович

**ПРОФЕСІЯ:
СЦЕНАРИСТ КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ**

Тексти лекцій

Формат 60x84/16

Папір офсетний. Гарнітура «Times New Roman Cyr». Друк офсетний
Фіз.-друк. арк. 2,38. Обл.-вид. арк. 2,5

Видруковано в Інституті журналістики КНУ імені Тараса Шевченка