

УДК 791.43

Канівець Іван Анатолійович,
аспирант, Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
кафедра кінознавства
iv.k@bigmir.net

РОЛЬ ДРАМАТУРГІЧНОГО КОНФЛІКТУ В ПОБУДОВІ РІЗНИХ ВЕРСІЙ КІНОПРОЕКТУ

У статті розглянуто можливості режисерів та сценаристів щодо втілення нових вимог Державного агентства України з питань кіно до проектів, що подаються на державний конкурс для формування програми виробництва та розповсюдження фільмів. Зокрема, йдеться про вимогу до створення, окрім кіноверсії, також і телеверсії проекту. Проаналізовано прийоми, що можуть допомогти авторам заздалегідь, під час планування проектів, забезпечити якісне написання сценаріїв обох версій. Ключовою в процесі створення різних версій проекту визначається роль драматургічного конфлікту. Розглядаються можливі варіації конфліктів та шлях їхньої побудови як від одного загального для кіноверсії до кількох для телеверсії, так і у зворотному напрямку.

Ключові слова: кіно, варіативність, конфлікт, драматургія, телеверсія.

Канівець Іван Анатольевич,
аспирант, Киевский национальный университет
театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого,
кафедра киноведения

РОЛЬ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА В ПОСТРОЕНИИ РАЗЛИЧНЫХ ВЕРСИЙ КИНОПРОЕКТА

В статье рассматриваются возможности режиссеров и сценаристов по воплощению новых требований Государственного агентства Украины по вопросам кино для проектов, подаваемых на государственный конкурс для формирования программы производства и распространения фильмов. В частности, речь идет о требованиях по созданию, кроме киноверсии, также и телеверсии проекта. Анализируются приемы, которые могут помочь авторам заранее, при планировании проектов, обеспечить качественное написание сценариев обоих версий. Ключевой в процессе создания различных версий проекта определяется роль драматургического конфликта.

Рассматриваются возможные вариации конфликтов и путь их построения как от одного общего для киноверсии до нескольких для телеверсии, так и в обратном направлении.

Ключевые слова: кино, вариативность, конфликт, драматургия, телеверсия.

Kanivets Ivan,
Postgraduate student,
I.K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre,
Film and Television,
Department of Cinema Studies

THE ROLE OF DRAMATURGIC CONFLICT IN THE CONSTRUCTION OF DIFFERENT VERSIONS OF THE FILM

In autumn 2014 the State Cinema Agency of Ukraine in the announcement of the seventh call for proposals for the formation of program of film production and distribution in 2015-2016 year has put forward a new condition. "When a film project is planned for a broad audience, producer subjects have to provide documents confirming the interest in participating in film creation national television channels and film distributors, marketing strategy and producer vision of film project should include the concept of a television version of the film." For the first time in Ukraine not as an exception but systematically, directors face the need to propose draft film form with the condition of variability. Variability involves the creation of several films with different storylines based on one material. In the history of cinema variability was manifested in different ways. The State Cinema Agency of Ukraine suggests using variation for versions with different running time.

We take as a basis that the theatrical version of the film will run less than the version for television. The television version, likely to consist of several parts. At first, consider the situation where a director and screenwriter face the problem of decomposition of the plot of a movie for a few films. Well written script, whether it's fictional or documen-

tary film, provides the main conflict that will move the action from one scene to another. Trying to break the full story in some parts by separation of the finished material and supplement it with additional scenes to the desired timing will likely lead to the destruction of the conflict course, false endings and other unpleasant things. For making each part interesting for the audience, it must be self-sufficient work. And for this it is necessary that this part should have its start, development, climax, etc. That is, each series needs an independent conflict. Accordingly, the division of the full movie apart - is, first of all, the distribution of conflict or creating a series of conflicts over the original. But we can not forget that we have and with full movie with the only major conflict to do. Therefore there is the relationship between these conflicts. The simplest option is to create more conflicts based on the material of the full movie using the same protagonist and antagonist. Each of these conflicts has an independent line of development and its completion. Every part of this approach becomes virtually independent film. These parts are united by protagonist and antagonist in them, and their constant collisions.

A more complex but interesting option is the coordination of possible conflicts if the main villain is a person who heads the organization or have some influence on other characters. Typically, an antagonist of the full film does not appear immediately. He acts through other characters, his assistants or servants. Often the protagonist generally not initially realize the nature of the conflict and who is behind this conflict. Only in the course of the film it becomes clear who the real enemy.

Everything described above is general theory and it is suitable for both, documentaries and fictional movies.

Applying this scheme, creators should not forget that in the last part antagonist has to show his presence in the first part. This presence should be light, but enough to make the viewer, after the seeing of all parts to understand the pattern, in which antagonist is at the top of the antagonists pyramid. As in detective story, everything necessary for the explanation should be stated at the beginning of the work.

Another interesting option for coordinate conflicts is to use a single antagonist and different protagonists in different parts of the film.

When you create a project, you can start to create series for the TV version, and only when the work is ready, start working on a theatrical version. So instead of decomposition of the plot, the goal is to create a single composition from several parts. It is wrong to make a theatrical version just cutting the series, it treats to harm to the development of the conflict. To some extent, work on the conflict in the composition is reversible mechanism of making of conflict in decomposition. Authors just need to find a correlation between conflict in each of the TV series and conflict in the theatrical version.

Possibilities that opens the composition process, provide some template methods that may be quite suitable for a variety of scenario material. A typical scenario might include the following components: exposure, beginning, vicissitudes, culmination, climax. Any of these components can be constructed by simplifying a conflict of television parts. The simplest option is when the TV version consists of three parts, by combining them in a full meter, material of the first goes to the beginning, the second – to the development, the third – to the climax and denouement. This transformation requires minimum additional expenditure of time, because to some extent is mechanical.

If you move away from simple template method of building a theatrical version from the separate parts, the most interesting are following methods: creation of complete films mainly based on the one part, the construction of complete films as a "digest" of individual parts, construction of films using reduced parts as episodes.

Transition to the variability films can not be momentary. Therefore, the attempt of the State Cinema Agency of Ukraine systematically implement even the simplest form of variability can be seen as a very positive step.

Key words: cinema, variability, conflict, dramaturgy, TV version.

Восени 2014 року Державне агентство України з питань кіно під час оголошення сьомого конкурсу проектів для формування програми виробництва та розповсюдження фільмів на 2015-2016 рік висунуло нову умову. «При подачі кінопроекту, орієнтованого на широку глядацьку аудиторію, суб'єктам продюсерської системи потрібно надати документи, що підтверджують зацікавленість в участі у створені фільму загальнонаціональних телеканалів та кінодистрибуторів, маркетингова стратегія та продюсерське бачення кінопроекту мають містити концепцію створення телевізійної версії фільму». Уперше в Україні не як виняток, а системно режисерам пропонують формувати проекти з дотриманням умови варіативності фільму. Варіативність передбачає створення кількох стрічок із різними сюжетними лініями на одному матеріалі. В історії кіно варіативність виявлялася по-різному. Державне агентство України з питань кіно пропонує використовувати варіативність для отримання версій стрічки з різним хронометражем [2]. Тобто можна говорити про варіативність деталізації

сюжету. З одного боку, Держкіно пропонує використовувати найпростішу форму варіативності, порівняно з формами, де стрічка може мати різні початки, різні фінали або різні центральні частини. Але через несистемність такого явища, як варіативність, навіть ця найпростіша форма не має достатнього опису в теоретичній літературі. Спробуємо розглянути загальні принципи, яких варто дотримуватись при плануванні таких проектів.

Приймемо як основу, що версія фільму для кінотеатрів матиме менший хронометраж, ніж версія для телебачення. Звичайно, у житті може бути і навпаки, але дух вказівки Держкіно передбачає саме таке рішення. За прийнятої нами умови телевізійна версія, скоріше за все, складатиметься з кількох частин. Розглянемо спочатку ситуацію, коли перед режисером та сценаристом постає проблема декомпозиції сюжету цілого фільму на кілька стрічок. Якісно написаний сценарій, незалежно від того, ігровий це фільм чи документальний, передбачає головний конфлікт, що буде рухати дію від однієї сцени до іншої [4, с. 137]. Спроба розбити повний метр на кілька частин банальним методом розділення готового матеріалу і доповнення його додатковими сценами до необхідного хронометражу, ймовірно, призведе до руйнування перебігу конфлікту, фальшивих фіналів та інших неприємних речей. Для того, щоб кожна частина була цікава для глядача, вона має бути самодостатнім твором. А для цього треба, щоб ця частина мала свою зав'язку, розвиток, кульмінацію і т.д. Тобто кожній серії потрібен самостійний конфлікт. Відповідно, розподіл проекту повного метру на частини – це, у першу чергу, розподіл конфлікту або створення серії конфліктів замість вихідного. Однак не можна забувати, що ми маємо і повний метр з єдиним головним конфліктом. Тому виникає питання співвідношення цих конфліктів. Найпростішим варіантом є створення на основі матеріалу повного метру кількох конфліктів із використанням тих самих героя та антигероя. Кожен із таких конфліктів має самостійну лінію розвитку і своє завершення. Кожна частина за такого підходу перетворюється практично на самостійний фільм. Ці стрічки об'єднує головний герой та антигерой і в них ідеться про їхні послідовні зіткнення [3, с. 295]. Як приклад можна назвати постійні сутички в багатьох фільмах Джеймса Бонда та Ернста Блоуфельда. За бажанням можна було б створити повний метр, побудований на конфлікті між цими двома персонажами. На цьому шляхові треба зважати на важливий момент. Виходячи з принципу самодостатності художнього твору, режисер та сценарист не мають постійно оглядатися на повний метр. Для правильного розвитку окремих конфліктів у частинах може знадобитися зміна порядку епізодів, які використовувались у повному метрі. Це не має лякати режисера, бо світовий досвід застосування варіативності вже показав цілковиту виправданість такого підходу. У різних версіях фільму «Олександр» Олівера Стоуна застосовують абсолютно різну монтажну схему.

Складніший, але цікавий варіант узгодження конфліктів можливий у разі, якщо головний негативний герой є особою, яка очолює якусь організацію або має вплив на інших героїв. Зазвичай у повному метрі такий антигерой не з'являється одразу. Він діє через інших персонажів, своїх помічників або слуг. Часто головний герой узагалі спочатку не здогадується про природу конфлікту і про того, хто стоїть за цим конфліктом. Лише з перебігом фільму стає зрозумі-

ло, хто є справжнім ворогом. Класичним зразком такого негативного героя, що перейшов із літератури на екран, є професор Моріарті. А прикладом відповідної екранізації є два фільми Гая Рітчі. У результаті перегляду другої частини стрічки «Шерлок Холмс та гра тіней» стає зрозумілим, що від самого початку першої частини головним ворогом Холмса був саме професор Моріарті.Хоча в першому фільмі конфлікт розгортається між Холмсом та лордом Блеквудом. Дві частини, об'єднані головним героєм, мають незалежні конфлікти, але в першій антигероєм є насправді агент більш потужного негативного персонажа, який стає антигероєм у другому фільмі частині. Ось цю схему, за можливості, варто застосовувати при декомпозиції сюжету повного метру на частини для показу по телебаченню. Вона надає авторам ще одну істотну драматургічну перевагу. Адже після перемоги в кожній частині перед головним героєм постають складніші завдання, протистояння піднімається на вищий рівень, і це автоматично збільшує напругу у сюжеті [1, с. 86].

Як приклади для цих прийомів називали ігрові фільми, проте все вищеписане – загальна теорія і цілком підходить і для документальних фільмів. Припустимо, документальний фільм – це журналістське розслідування, викриття певного олігарха, який порушує закони. У першій частині телевізійної версії може йтися про незаконну забудову, яку проводить якась компанія, і головним антигероєм є саме власник компанії забудовника. Друга частина розповідає про державних чиновників, які за хабарі прикривають незаконні забудови, а вже третя виводить нас на олігарха, який стоїть за всіма цими порушеннями. Тож головний конфлікт повного метру – конфлікт з олігархом, але в телевізійних частинах він стає антигероєм лише наприкінці.

При застосуванні такої схеми варто не забувати, що антигерой останньої частини має проявити свою присутність і в перших частинах. Ця присутність має бути незначною, але достатньою для того, щоб у глядача в результаті перегляду всіх частин склалася картина, у якій саме він стоїть на чолі піраміди антигероїв. Як у якісному детективі, усе потрібне для розгадки має бути заявлено ще на початку твору. Прикладом можуть бути перші три (за порядком зйомки) фільми «Зоряні війни». У перших двох антигероєм є Дарт Вейдер. У третьому ним стає Імператор. Імператор заявлений ще в першому фільмі, проте ніякої серйозної ролі до третьої частини він не відіграє.

Іншим цікавим варіантом співвідношення конфліктів може бути використання єдиного антигероя і різних позитивних персонажів у частинах фільму. Причому головний позитивний персонаж повного метру має бути присутнім із початку історії, але стати головним тільки в останній частині телевізійної версії. Інші позитивні герої в перших частинах мусять мати певний зв'язок із головним, щоб у такий спосіб компонувати вплив їхніх образів на глядача протягом усієї історії. Наочник можна сказати, що припустима також побудова, у якій кожна телевізійна частина має свого protagonist і свого antagonist, чи навіть колективного protagonist або antagonist, чи то обох. Але такі історії є занадто складними за будовою, щоб обговорювати їх у цій статті.

Запропоновані прийоми підходять, якщо сценарист та режисер спочатку розробили проект повного метру, і лише на вимогу Державного агентства України з питань кіно замислились над декомпозицією сюжету для телевізійної версії. Проте цей підхід має свої вади. Адже автори мають повернутися до вже готового матеріалу і шукати нові творчі рішення там, де вже знайшли цілком придатні. Якість такої роботи значною мірою залежить від матеріалу, що ліг в основу сюжету, проте можна сказати, що не для кожного автора такий процес буде психологічно зручним. Можна вирішити цю проблему, залучивши до роботи над телевізійною версією іншу групу авторів, які не працювали над повним метром, але є й інший підхід. При створенні проекту можна одразу почати зі створення частин для телевізійної версії, і вже коли ця робота буде готова, почати працювати над задумом повного метру. Тож замість декомпозиції сюжету перед авторами постає завдання композиції єдиної стрічки з кількох частин. Так само, як неможливе банальне розрізання сюжету повного метру через загрозу зашкодити розвиткові конфлікту, так само не можна зшивати кілька частин фільму в одну, не продумавши побудову загального конфлікту.

Певною мірою робота з конфліктом при композиції є зворотнім механізмом роботи з конфліктом при декомпозиції. Так само треба знайти співвідношення між конфліктами в кожній телевізійній частині і конфліктом з повного метру. Але є й свої важливі особливості.

Можливості, що відкриває процес композиції, дають кілька шаблонних методів, які можуть бути цілком придатними для різноманітного сценарного матеріалу. Типовий сценарій може включати такі складники: експозицію, зав'язку, перипетії, кульмінацію, розв'язку. Будь-який із цих складників можна побудувати за рахунок спрощення конфлікту однієї з телевізійних частин.

Найпростішим виглядає варіант, коли телевізійна версія складається з трьох частин і при об'єднанні їх у повний метр, матеріал першої йде на зав'язку, другої – на перипетії, третьої – на кульмінацію та розв'язку. Таке перетворення потребує мінімум додаткових затрат часу, адже певною мірою є механічним. Найбільшу складність, якщо головними героями телевізійних частин були різні особистості, становить узгодження героя, який проходить через перипетії і врешті діє в кульмінації.

У разі побудови телевізійної версії з п'яти–шести частин, схема може бути приблизно такою ж з використанням усіх центральних частин для побудови перипетій. Іншим, складнішим шаблонним методом може бути монтаж кількох частин телевізійної версії як паралельної дії у повному метрі. Приклад такої побудови дав іще класик світового кінематографу Девід Гриффіт у фільмі «Нетерпимість» 1916 року. Звичайно, далеко не кожен матеріал підходить для такого використання, але цей метод має суттєві переваги в тому, що немає необхідності суттєво змінювати перебіг дії в частинах до моменту зведення їх в одне ціле для кульмінації. Загалом так можна робити, якщо телевізійна версія складається не більше ніж з трьох–чотирьох частин. Ще одним прийомом, який дозволить відносно легко впорядкувати матеріал, буде звернення до досвіду театральної драматургії. Створення сценарію повного метру з актів, роль яких виконують сценарії окремих частин телевізійної версії, дозволить оминути складні про-

блеми узгодження між собою різних конфліктів. Якщо відійти від простих шаблонних методів побудови повного метру з окремих частин, найцікавішими виглядають такі напрями: створення повного метру переважно на базі однієї частини, побудова повного метру як «дайджесту» окремих частин, побудова повного метру з використанням скорочених частин як епізодів. Розглянемо їх докладніше. Якщо у сценарії присутня якась велика і грандіозна подія, що має бути максимально висвітлена, з'являється можливість для нестандартної побудови. Телевізійні частини розкривають процеси, які передували й зумовили цю велику подію. Зацікавленість глядача підсилюється тим, що грандіозна подія завуальовано анонсується, але не висвітлюється. І лише в останній частині телевізійної версії глядач бачить її. Повний же метр будується на основі цієї останньої частини, лише з невеликою прелюдією з перших частин. Глядач, не знайомий з повним метром, буде зацікавлений побачити фінал, до якого все йде [1, с. 81]. Якщо повний метр вийде цікавим, то глядач, котрий дивився його, буде зацікавлений побачити, які події призвели до грандіозного фіналу.

Побудова повного метру як «дайджесту» окремих частин є дуже складним методом. Адже попри єдиний матеріал, обидва твори будуть абсолютно різними за драматургією. Такий метод передбачає створення низки історій, які будуть висвітлені в телевізійних частинах. Ці історії можуть бути цілком самостійними творами, об'єднаними лише головним героєм або низкою герой. Загальний повний метр складається з іншої історії, яка розвивається після закінчення всіх історій, викладених у телевізійних частинах. Можливо, за кілька місяців, можливо, років, можливо, і пізніше. І ключ до розуміння цієї історії, усвідомлення її епізодів приходить від перегляду сцен, змонтованих із телевізійних частин. Героями такої історії можуть стати як нові персонажі, які не з'явилися в телевізійних частинах, так і ті самі персонажі, але вже дещо старші. Певним зразком подібної побудови може бути прийом, який часто застосовують у серіалах. Наприклад, в одному з новорічних випусків серіалу «Детективне агентство «Місячне сяйво»» конфлікт, що виникає між героями на початку серії, вирішується через їхні спогади, показані за допомогою монтажу матеріалів з попередніх серій. Отже, повний метр потребуватиме дозйомки кількох сцен, відсутніх у телевізійній версії, але це не створюватиме проблеми для обох творів, оскільки буде виправдано плинном сюжету. Такий творчий хід можна побачити в російському фільмі й серіалі «Адмірал», де головна інтрига фільму – сцена з балом, до якої приводять спогади головної героїні – узагалі відсутня в серіалі, як і сама побудова у формі спогадів.

Побудова повного метру з використанням скорочених частин як епізодів можлива за умови достатньо великої кількості частин телевізійної версії. Адже кількість епізодів у повному метрі може бути різною, але точно не два і не три. За умови невеликої кількості телевізійних частин, автори зіткнуться з потребою вибудовувати конфлікти за класичними принципами. Загалом можна застосовувати такий підхід, якщо телевізійна версія складається з десяти або більше частин. Авторам, які хотіть піти таким шляхом, але не мають достатнього фінансування і бояться, що матеріалу може не вистачити, можна порадити спробувати мінімізувати хронометраж телевізійних частин. Отримавши до десяти

частин хронометражем у двадцять–тридцять хвилин, можна сміливо робити з них повний метр, перетворюючи кожну частину на п'ятирічний, десятихвилинний епізод.

Загалом використання варіативності в кінематографі відкриває перед режисерами та сценаристами безмежні творчі обрії. На шляху такої еволюції стоїть відсутність необхідної технічної бази для перегляду фільмів із варіативними сюжетами. Але перехід до варіативного кіно не може бути одномоментним. Тому спробу Державного агентства України з питань кіно системно впроваджувати хоча б найпростішу форму варіативності можна розглядати як український позитивний крок. Серед методів, які можна використати для виконання вимог Держкіно, методи, пов'язані з композицією повного метру з окремих частин, дають більше різноманітних можливостей для роботи з матеріалом. Проте не варто забувати і методи, пов'язані з декомпозицією сюжету.

Literatura

1. Шкляревський Г.Я. Вікно у реальність. Режисура аудіовізуальних митецтв. – К. Видавець Карпенко В.М., 2014. – 456 с.
2. Оголошується Сьомий конкурсний відбір кінопроектів / Сайт державного агентства України з питань кіно, 29.08.2014. – Режим доступу: http://sinua.dergkino.gov.ua/ua/contests/show/227/ogoloshuietsya_somiy_konkursniy_vidbir_kinoproektiv.html
3. Іллєнко Ю.Г. Парадигма кіно. – К.: «Абрис», 1999. – 416 с.
4. Крючечников Н. Драматический конфликт и характер. «Вопросы кинодраматурии», сборник статей, вып. II. М.: Искусство, 1956. – 292 с.

References

1. Shklyarev's'kyj H.Y. Vikno u real'nist'. Rezhysura audiovizual'nykh mytetstv. – K. Vydavets' Karpenko V.M., 2014. – 456 p.
2. Oholoshuyet'sya S'omyy konkursnyy vidbir kinoproektiv / Sayt derzhavnoho ahentstva Ukrayiny z pytan' kino, 29.08.2014. – Access Mode: http://sinua.dergkino.gov.ua/ua/contests/show/227/ogoloshuietsya_somiy_konkursniy_vidbir_kinoprotektiv.html
3. Illyenko Yu.H. Paradyhma kino. – K.: «Abrys», 1999. – 416 p.
4. Krjuchechnikov N. Dramaticheskij konflikt i karakter. «Voprosy kinodramatrugii», sbornik statej, vyp. II. M.: Iskusstvo, 1956. – 292 p.