

Курінна Г. В.

канд. мистецтвознавства, старший викладач
кафедри телерепортерської майстерності
Харківської державної академії культури

КОНЦЕПТ «КОНСТРУКЦІЇ» КІНОСЦЕНАРІЮ В КОНТЕКСТІ АМЕРИКАНСЬКОЇ СЦЕНАРНОЇ ШКОЛИ

Анотація. В статті аналізується теоретичний матеріал американських дослідників в області кінодраматургії. Розглядаються специфічні особливості драматургічної конструкції, що може бути досить корисним для практичного втілення при створенні кіносценарію.

Ключові слова: сценарій, кіномистецтво, кінодраматургія, репертуар, сучасне мистецтво.

Аннотация. Куринная А. В. Концепт конструкции киносценария в контексте американской сценарной школы. В статье анализируется теоретический материал американских исследователей в области кинодраматургии. Рассматриваются специфические особенности драматургической конструкции, что может быть весьма полезным для практического использования при создании киносценария.

Ключевые слова: сценарий, киноискусство, кинодраматургия, репертуар, современное искусство.

The annotation. Kurinnaja A.V. Concept design of a screenplay in the context of the American scenario school. The theoretical material of U.S. researchers in the field of screenwriting is analyzed. The specific features of a dramatic design that can be very useful for practical use when creating the screenplay are considered.

Key words: script, cinema art, screen drama, repertoire, contemporary art.

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень. Сучасні дослідження в області кінодраматургії все частіше акцентують увагу на структурному аспекті. Першочерговою складовою роботи кінодраматурга є розробка драматургічної конструкції (від лат. constructio) – побудова, складання окремих частин у єдине ціле. Тотожне значення має і драматургічний термін «композиція» (від лат. compositio) – складання, розміщення окремих частин та елементів. Проте, як сценаристові-кінодраматургу працювати з конструкцією у сучасному кіносценарії? Як розробити дієву історію, що була б здатна зацікавити глядача? Вивчення останніх досліджень з цього аспекту демонструють, що окреслені нами питання залишаються маловивченими сучасними вітчизняними теоретиками кінодраматургії.

Нажаль, наразі проблема майже відсутності сучасних підручників українських спеціалістів із «Кінодраматургії» залишається відкритою. Як це не парадоксально, але значна частина, існуючої на сьогодні спеціальної літератури з окресленої галузі створена авторами американської сценарної школи. Підручники з доволі гучними назвами «Історія на мільйон доларів» Р. Маккі, «Як пишуть та продають сценарії в США» С. Прес, «Як гарний сценарій зробити великим» Л. Сегер, «Як зробити фільм за десять тисяч доларів та при цьому не потрапити за ґрати» Б. Стерн, «Сценарна майстерність: кіно-, теледраматургія як мистецтво, ремесло та бізнес» Р. Уолтер тощо здебільшого орієнтовані на читача, який прагне оволодіти майстерністю написання кіносценарію задля подальшого бізнесу. Ця складова відрізняє їх серед багатьох подібних і робить унікальними для оволодіння теоретичними навичками кіносценариста як професії, здатної приносити матеріальне забезпечення. Неоднозначне ставлення серед мистецтвознавців до вищезазначених праць у нашій країні, тим не менш, не полишає проблемної ситуації, що склалася: вивчаючи предмет майбутній фахівець не розуміється у теоретичній основі сценарної майстерності як бізнесу. Проте деякі американські концепції (зокрема, С. Голдвіна) вже достатньо успішно використовуються у сучасному кінопродюсуванні (наприклад, в процесі викладання майбутнім продюсерам азів сценарної творчості).

Згідно з американськими авторами-сценаристами комерційне та художнє тотожні речі – одне не виключає інше. Саме тому вагомим доробком у вивченні теоретичних засад американської сценарної школи, на наш погляд, наразі є аналіз підручників, зроблений О. Червинським у роботі «Як добре продати добрий сценарій» (1993). «Я, професійний драматург, який все життя писав сценарії наосліп, без усяких правил, тепер, прочитавши ці книжки, знаю – я загубив масу часу даремно на інтуїтивні пошуки давно відомих прийомів сценарної творчості. Правила є, і навчитися їм можливо...» [1, С. 2].

Одним із новітніх досліджень у цій площині є робота американського теледраматурга Р. Маккі «Історія на мільйон доларів: Майстер-клас для

Надійшла до редакції 13.04.2011

сценаристів, письменників і не тільки». Дана робота уявляє собою значну наукову працю, що дозволяє використовувати його теоретичні основи у практичній діяльності кінодраматургів. Вагоме значення у створенні сюжету Р. Маккі приділяє саме конструкції яка є стрижнем історії. Саме від неї залежить успіх майбутнього фільму.

Дієвість «американської сценарної теорії» підтверджує своїми роботами велика плеяда сценаристів-практиків різних років. Серед них: В. Ален, С. Бьюфой, Б. Баттон, У. Голдман, Л. Каздан, Ф. Кауфман, Е. Леман, П. Морган, Д. та К. Нолан, Ф. Пірсон, Р. Саймон, Р. Сігел, Е. Рот, П. Шредер тощо.

Мега статті – визначити основні специфічні особливості концепту «конструкції» кіносценарію в контексті американської сценарної школи через ґрунтовний аналіз спеціальних сучасних джерел здебільшого американських теоретиків кінодраматургії.

Результати дослідження. Кіносценарій уявляє собою твір кінодраматургії, що створюється для подальшого втілення на екрані; це твір літератури зі специфічними ознаками, що обумовлені звукозоровою формою екранного видовища. У новітньому кіно словнику В. Н. Міславського (2007 р.) «Терміни, визначення, жаргонізми» термін «кіносценарій» трактується як «літературна основа фільму – загальний термін, що означає надруковану працю, в якій детально розповідається про події та діалоги фільму» [4, С. 244].

Невеликий обсяг екранної історії у кіносценарії пов'язаний з пошуком ємних та лаконічних сюжетних конструкцій. Проте, під терміном «конструкція» розуміються також окремі епізоди сценарію та їх розташування один відносно іншого.

Отже, важливим, практично головним елементом роботи над майбутнім кіносценарієм, є *конструкція* (структура) – окремі епізоди сценарію та їх розташування один відносно іншого.

Класична структура будь-якого драматургічного твору, сценарію – це п'ять основних елементів композиції: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація і розв'язка. Проте, структура кіносценарію, за американською сценарною школою, є достатньо складною матерією, що має свої специфічні особливості.

Насамперед, слід розрізнити структуру *зовнішню*: кадр-сцена-епізод-акт. Кожний елемент цього ланцюга є важливою функціональною одиницею, що уявляє собою певний фрагмент сценарію. Кадр – як найменший, проте як той, що призводить до певних змін у відносинах між дійовими особами. Сцену – як дію, що має вираз через конфлікт та відбувається на протязі певного періоду часу. Епізод – як послідовний ряд сцен, що закінчується кульмінаційним моментом. Акт – як серію епізодів, де у кульмінаційній сцені створюється найвищий пункт напруги, що викликає значну зміну цінностей героя та, що важливо, зміну його життя.

Звернемося до структури *внутрішньої*, стрижнем якої є трьохактний поділ. Загалом процес

конструювання кіносценарію вбирає два етапи: поділ сюжету на три акти та залучення спеціальних конструктивних прийомів. При цьому основою конструювання є «поворотні пункти» (згідно з Л. Сегер) або «точки фабули» (plot point) (згідно із С. Філдом), використання яких дозволяє розвернути сюжет у новому напрямку, нагадуючи про зовнішню мотивацію дій героїв та викликаючи у глядача почуття хвилювання за них.

У даному випадку мова йде про трьохчастинну природу сценарію, в основі якої закладена концепція Аристотеля про те, що «... фабула, також і в трагедіях, повинна бути драматична за своїм складом та групуватися навколо єдиної цільної та завершеної дії, що має початок, середину та кінець» [9]. Отже, аксіома – кіносценарій повинен мати початок, середину та кінець, тобто трьохактний поділ.

Етимологія терміну «акт» у спеціалізованій літературі, зокрема, у театральній пояснюється як «завершена частина драматичного чи театального твору. У театрі А. звичайно поділяються перервами (антрактами). А. може поділятися на менші частини (яви, епізоди, сцени, картини) [7, С. 116].

«Три акти – це відноситься до будь-якого драматичного твору. Вся справа у тому, що ми розуміємо під словом «акт»... Коли ми будемо говорити про акти, матимемо на увазі три послідовні стадії в конструюванні кожного сценарію, що зовсім непомітно для читача (глядача) переходять одна в іншу. При цьому кожний акт має ряд специфічних функцій.

Акт перший. У більшості драматичних творів перший акт виконує чотири важливі функції: 1. Представляє головну діючу особу (або осіб), героя (героїню) чи протагоніста. 2. Означає появу негативного героя, протагоніста. 3. Порушує спокій глядача, поставивши героя у критичний стан. 4. Зазначає «альтернативний фактор» в контексті якого глядачеві необхідно дати зрозуміти, що буде відбуватися з вашим героєм, якщо він не зможе перемогти у критичних обставинах.

Акт другий. Виникає із проблем, що ускладнюють кризову ситуацію, визначену у першому акті.

Акт третій. Вирішує проблему перемогою над злом або трагічно» [1].

Таким чином, акти є важливими складовими будь-якого кіносценарію і «небачимими» для глядача частинами.

Далі, звернемося до наступного етапу конструювання кіносценарію (після поділу сюжету на три акти) – а саме, до залучення спеціальних конструктивних прийомів, зокрема, до виділення та конкретизації, так званих, «поворотних пунктів» кінооповідання.

Згідно з аналізом С. З. Червинського, у зв'язку з трьохчастинною природою сценарію, у кіносценарії виникає поділ зовнішньої мотивації героя умовно на три частини, що дозволяє побачити як двічі змінюється у сценарії його зовнішня мотивація і яка вона буде для кожного з трьох актів. Ці зміни і будуть мати ознаки своєрідних кордонів у чверть і три чверті довжини

історії. Таким чином можна визначити які події і які епізоди викличуть подальші зміни мотивацій героїв.

Загальний принцип «поворотних пунктів» такий: якщо в історії кіносценарію відсутні повороти, вона лінійна та розвивається напряму до фіналу єдино від першого поштовху, цікавість до неї швидко занепадає і відчуття становляться невизначеними. «І якщо різноманітні нахили і повороти трапляються на протязі всієї історії, у гарному сценарії є два місця – на початку другого та на початку третього акту, де історія змінює напрям завдяки новим неочікуваним подіям» [1].

Згідно з теорією Л. Сегер, кожний з «поворотних пунктів» повинен мати наступні функції:

- Він повертає історію в новому напрямку;
- Він з новою силою нагадує про зовнішню мотивацію і примушує нас хвилюватися за героя.

У свою чергу, Аристотель розглядає непередбачуваний поворот, як повну зміну ходу дії на сто вісімдесят градусів; а С. Філд вважає «точку фабули» (plot point) лише зміною сюжету, визначаючи її як «подію, яка закріплює хід сюжету та розкручує його в іншому напрямку». С. Філд наводить приклад із сюжету художнього фільму «Китайський квартал», «коли Джейк Гітс (вик. Ролі Джек Ніколсон) зустрічає Фіт Донауей та виявляє, що вона справжня Евілін Мулрей. Та, що приходила до нього в офіс, виявилася брехухою» [2, С. 204].

Таким чином, «гарний сценарій завжди повинен бути сконструйований так, щоб кожна наступна сцена посилювала перепони на шляху героя, давала новий поштовх для сюжету, ускладнювала дію». Дане положення, в тій чи іншій мірі, відбивається, зокрема, у діаграмах драматургічної конструкції кіносценарію Д. Когана («дерево»), Л. Сегер («американські гірки»), У. Рота («ріка») та ін.

Виходячи з вищезазначеного, рекомендація у посібниках зі сценарної майстерності з приводу побудови сюжетної конструкції кіносценарію виглядає приблизно так: «Окресливши сцени, оберіть декілька, з вашої точки зору, ключових та переписіть їх. Особливу увагу зверніть на те місце, де починається сцена. Після цього знайдіть її середину тобто точку, де дія приймає новий оберт. У фіналі сцени ви повинні з нетерпінням очікувати продовження сюжету. Кожна сцена, як будь-який гарний сценарій, має трьохчастинну структуру» [5, С. 211].

Р. Маккі виокремлює трикутник формальних можливостей «історії» – *типові сюжетні конструкції*, які доволі відомі у сучасній кінодраматургії. Серед них: архісюжет (класична структура), міні-сюжет (мінімалізація архісюжета), антісюжет (аналог «нового роману» і театру абсурду). При цьому класичному сюжету притаманні: причинність, закритий фінал, лінійний час, зовнішній конфлікт, один головний герой, постійна реальність, активний головний герой. Міні-сюжет повинен мати відкритий фінал, внутрішній конфлікт, декілька головних героїв, пасивного головного героя. Антісюжет (або «антіструктура») заснований на випадковості у дії, нелінійному часі і непостійній реальності.

Всі вищеперераховані сюжетні конструкції супроводжуються дією, а дія – це, насамперед, зміни, що відбуваються у житті персонажів. Проте, на іншому боці цього трикутника стоїть відсутність будь-якого сюжету взагалі – статика (як у роботах Короткі історії», «Чоловіче-жіноче», «У минулому році в Марієнбаді»). Такі фільми уявляють собою «деяку інформацію, торкаються наших почуттів та мають власні риторичні чи формальні структури, але історію не розповідають. Таким чином не потрапляють у трикутник історії в ту сферу, яка поєднує все, що може бути віднесено до категорії «розповідь» [2, С. 66].

Л. Сегер, зокрема, виокремлює три обов'язкові елементи, що роблять сценарій комерційним: звернення до людських цінностей, оригінальність, сценарна структура. При цьому «прогавивши хоча б один з цих елементів можна бути впевненим у комерційному провалі... Самі лише талановитості сценарію теж замало для його успіху. У ньому повинні бути ще елементи касовості та елементи видовищності» [6, С. 34]. Отже сценарій це не тільки першооснова майбутнього фільму, це (за визначенням Б. Криштул) «мисливець за здобиччю фінансування постановки» [3, С. 241]. І це не зважаючи на те, що сценарій залишається найпростішою та найдешевшою річчю у кінотвиробництві (Б. Стерн).

Тему художнього та комерційного розвиває у своїй праці У. Уолтер: «...починаючи працювати над будь-яким сценарієм важливо вирішити деякі вірогідні завдання – насамперед завдати фільму тональність, ввести головного героя та надати необхідну композицію» [8, С.6]. Дійсно, важлива роль всіма авторами американських посібників у створенні повноцінного (художньо та комерційно) сценарію відводиться драматургічній конструкції, що прораховується до чітко встановлених меж, виражених у підрахунку кількості сторінок для кожного елемента. При цьому конструкція трьохактна, із обов'язковим включенням двох поворотних етапів, що зокрема дають новий напрям історії. Згідно з діаграмою Л. Сегер зав'язка повинна займати приблизно п'ятнадцять перших сторінок сценарію, перший поворотний етап – десять (починаючи з двадцять п'ятої сторінки), другий – десять (починаючи з сімдесяти п'ятої), кульмінація – десять (починаючи приблизно зі сто десятиї сторінки) та розв'язка – п'ять (починаючи від кінця).

Важливим аспектом для подальшого практичного втілення сценарію в американській сценарній школі є дотримання усіх обов'язкових вимог щодо його конструкції та, зокрема, оформлення. Наприклад, сценаристу може бути відмовлено у випадках недостатньо хвилюючого драматично конфлікту у сценарії, запозиченості сюжетної лінії; якщо сценарій занадто складний для постановки, а його задум не цікавий, не оригінальний та не правдоподібний, якщо сценарій оформлений не професійно тощо. Звісно, «від можливих невдач у кінобізнесі не застрахований ніхто, але відбір літературного матеріалу – це воістину краєкутове каміння проекту. Якщо продюсер зробить

помилку у виборі сценарію, це обов'язково відіб'ється і на якості фільму, а пізніше і на касових зборах» [3, С. 241].

Звісно, ми не зазначаємо, що вивчення теоретичних доробок американської сценарної школи – єдиний вірний шлях в оволодінні комерційними аспектами професії «сценарист», проте деякі вищезазначені положення можуть бути корисними не тільки у викладанні спецкурсу «Кінодраматургія», але й при подальших мистецтвознавчих дослідженнях з окресленої тематики.

Проте, поряд із класичними, з'являються нові підходи та ідеї в конструюванні сюжету кіносценарію. За словами теоретика сценарної майстерності Д. Трубі «система структурування сценарію постарішала і навіть недоречно» Спробами її вдосконалення можна вважати наступні концепції:

- дванадцятиактна драматургічна структура як єдино вірна схема побудови сценарію;
- теорія про «класичну п'ятиактну розповідну структуру», яка складається з: 1) провокативної події; 2) послідовного ускладнення; 3) кризи; 4) кульмінації; 5) розв'язки;
- робота К. та Д. Раша «Альтернативні сценарії: пишемо не за правилами» (огляд існуючих теорій у сценарній творчості);
- вплив структури міфу – концепція Д. Кемпбелла, згідно з якою «герой має відвагу переходу від звичного світу в площину дива; там він опиняється з міфічними силами та отримує перемогу; герой повертається із своєї таємничої подорожі, маючи силу, та дарує благі справи своїм громадянам» (що фактично є формулою сюжету любого кіносценарію) та ін.

Досьогодні створюються спроби розробок спеціальних комп'ютерних програм, що дозволяють конструювати та формувати кіносценарії у доволі скорочені строки. Зокрема, це програми:

- Dramatica Pro (www.dramatica.com). Автори програми К. Хантлі та М. Філлілс;
- Celtx 0,996 (написання, редагування, імпорт та публікація сценаріїв у загальновідомому форматі, зв'язок через Інтернет з ведучими сценаристами світу) та ін.

Висновки. Беручи до уваги відносно молодість кіномистецтва (і зокрема, сценарної творчості в кіно) порівняно з іншими видами мистецтв, а також сьгоднішні спроби відновлення минулої популярності українського кіномистецтва, вважаємо, що значні дослідження та відкриття в площині драматургічної структури сучасного кіносценарію, а саме вітчизняними дослідниками, ще попереду.

Аналізуючи ж теоретичні доробки американських дослідників кінодраматургії, доходимо до висновків, що специфічними особливостями першої є:

- ємні та лаконічні форми сюжетних конструкцій;
- трьохактний поділ драматургічної структури;
- використання в сюжетних конструкціях двох основних «поворотних пунктів». При цьому значну перевагу у вивченні конструктивних сполук складає

трикутник формальних можливостей «історії» – або ж типові сюжетні конструкції Р. Марккі.

Вважаємо, що відмічені специфічні особливості є свідомством безмежного різноманіття сюжетних конструкцій сучасного кіносценарію. Цей факт спокунає до подальшого вивчення зазначеної теми.

Література:

1. Как хорошо продать хороший сценарий [Текст] : обзор амер. учеб. сценар. мастерства. – Кн. 1 / сост. Александр Червинский — М., 1993. — 120 с. (Прилож. к журн. «Киносценарию»).
2. Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Роберт Макки; пер. с англ. – 2-е изд., М. : Альпина нон-фикшн, 2010. – 456 с.
3. Мастерство продюсера кино и телевидения: учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности «Продюсерство кино и телевидения» и другим кинематографическим специальностям [Текст] / под ред. П. К. Огурчикова, В. В. Падейского, В. И. Сидоренко. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2008. — 863 с. — (Серия «Медиаобразование»).
4. Міславський В. Н. Терміни, визначення, жаргонізми [Текст] / В. Н. Міславський. — Х. : , 2007. — 328 с.
5. Пресс С. Как пишут и продают сценарии в США для видео, кино и телевидения [Пер. с англ.] / Скипи Пресс. – М. : Изд-во ТРИУМФ, 2004 – 400 с.
6. Сегер Л. Як гарний сценарій зробити великим [Електронний ресурс] / Л. Сегер — М. : <http://screenwriter.ru>
7. Театральная энциклопедия [Текст] / Под ред. П. А. Маркова. — М. : Сов. энциклопедия, 1965. — 1151 с.
8. Уолтер, Р. Кино и теледраматургия как искусство, ремесло и бизнес [Текст] : реферат / Р. Уолтер. — М. : ИПК ТВ и радио, 1995. — 115 с.
9. Фрумкин, Г. М. Сценарное мастерство: кино – телевидение – реклама [Текст] : учебное пособие [Текст] / Г. М. Фрумкин. – изд. 2-е. — М. : Академический проект, 2007. — 224 с.