ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСВО ПО КИНЕМАТОГРАФИИ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

ФАКУЛЬТЕТ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ

КАФЕДРА КИНОТЕЛЕЖУРНАЛИСТИКИ

РЕФЕРАТ

По дисциплине «Драматургия и сценарное дело»

На тему: «Особенности сценария документального телефильма»

Выполнила: студентка группы 757-б, Пашко А.А.

Проверила: Нечаева Г.М.

Санкт-Петербург

2010

**Содержание:**

Введение

Сценарий телефильма

Заключение

Список использованной литературы

**Введение**

Драматургия – это очень важно. По основным принципам драматургии построено, по сути, всё, включая нашу жизнь. Экспозиция, завязка, перипетии, кульминация, развязка. За тысячи лет культурного развития человечество не придумало ничего нового. Видимо, всему виной архетипическое сознание. В нашей генетической памяти заложены первообразы, согласно которым мы неосознанно живем, действуем и творим. Если реальность отходит от архетипа – сознание отказывается ее принимать. Например, услышав историю, в которой будут только кульминация и развязка, люди резонно спросят, что же было до этого?

Любой сценарий пишется по законам драматургии. Он основа будущего произведения, игрового или неигрового. В нем определяется тема, сюжет, проблематика, характеры основных героев. За более чем столетнюю историю кинематографа сценарий прошёл свой путь развития от «сценариусов на манжетах», где кратко описывалась фабула будущего фильма, до особого литературного жанра — кинодраматургии.

Сценарий – это начало. Разумеется, до него пишется заявка, синопсис, но это наброски будущего фильма, только сценарий можно считать готовым произведением. Хорошего кино без хорошего сценария не бывает.

**Сценарий телефильма**

Было бы странно, если бы игровое и неигровое кино строились по разным законам. Единственное различие – постановочный фильм находится в полной власти режиссера, а документальное кино полно сюрпризов. Нельзя заранее предугадать, что скажет герой, чем обернется событие. Но это вовсе не значит, что нельзя предположить. Журналист не должен быть жертвой обстоятельств. Он, как серфингист, скользит по волне жизни. Говорят, что если достаточно долго сидеть на берегу реки, то когда-нибудь по ней проплывут трупы твоих врагов. Также и в документальном кино – можно найти героя или поймать момент, который необходим для воплощения замысла. А бывает такое, что история поворачивается другой стороной, не менее интересной, чем изначальный вариант. Тогда задача автора – изменить сценарий так, чтобы красиво обыграть новые обстоятельства, еще до того, как материал попадет на монтажный стол. Ошибка многих студентов (меня в том числе) – это неколебимая вера в силу монтажа. Сценарий фильма в итоге пишется уже после съемок. Выбрасывается 90 процентов материала, остатки никак не компонуются между собой, оказывается, что необходимо доснять еще несколько эпизодов… И как бы было славно, если бы сценарий был написан до съемок. Благодаря нему журналист понимает, что именно ему нужно снять. Он видит фильм не как разрозненный материал, а как стройную систему, работающую на его идею. На стадии монтажа журналист размышляет о композиции, о ритме, звуке, качестве видео, руках оператора, но никак не о сценарии.

Итак, сценарий документального фильма отличается некой долей неопределенности. В нем не может быть конкретики игрового кино. Также он может претерпевать некоторые изменения в ходе съемок, он не строится на диалогах героев (сценарий игрового фильма больше похож на пьесу). Конкретным может быть закадровый текст, реконструкция, некоторое количество видеоряда. Конкретика сценария зависит от сюжета фильма. Сравнить, например, «Птицу Гоголь» Парфенова и «Рожденные в СССР» Мирошниченко – историческое расследование можно полностью расписать перед съемкой, а подобный фильм-портрет - только обозначить.

Любая история должна строиться на конфликте. Конфликт – это ключевое слово драмы. Драма занимается только действиями людей по отношению друг к другу, поэтому конфликт всегда оказывается в центре нашего внимания. Любую эмоциональную или интеллектуальную ценность в драме мы получаем только через конфликт персонажей. Поступки людей в драме обычно по своей сути конфликтны. А если окажется, что конфликт скрыт или слаб, мы его находим и развиваем. Как это сделать – наша профессия [1].

Однако иногда я прихожу в кинотеатр, вижу идиллическую картину счастья героев (режиссеру удалось сделать невозможное: герои мне нравятся) и вдруг я понимаю, что не хочу конфликта. Пусть они будут счастливы ближайшие 120 минут, я смогу это пережить. Зачем мне перипетии, саспенс, путь от счастья к несчастью? Мне приятно наблюдать за их замечательной жизнью, мечтать о такой же и тихо жевать попкорн. Но, так уж сложилось, что остальным людям в зале чужое счастье невыносимо скучно. И вот на дом падает самолет, в городе разражается эпидемия, на улицы выходят толпы зомби… Мало ли что может вызвать конфликт?

Итак, конфликт должен быть заложен в идее фильма. Задача героев – его разрешить или проиллюстрировать, зависит от замысла режиссера. Конфликт можно найти везде. «Интервью, репортаж всегда конфликтны, ибо здесь возможно столкновение «знания» с «незнанием», желание получить информацию с нежеланием или неумением поделиться ею. Для телезрителя ведущее место в процессе разрешения конфликта принадлежит репортеру. А вот выявить или, если надо, «укрупнить» его, прибегнуть к различным выразительным средствам, - дело режиссера» [2]. Какова главная задача конфликта? Сделать фильм интересным.

"Первая, последняя и единственная заповедь сценариста, — утверждает Уолтер, — будь достоин аудитории, дорожи ее мнением, вниманием и временем. Единственное нерушимое правило сценарного творчества: не быть скучным" [3]. Итак, определившись с конфликтом, необходимо подумать о том, как его подать. Даже интересное столкновение может стать унылым, если сценарист не продумает композицию, драматургические ходы.

История, которую мы рассказываем, должна обладать энергией, заряжающей аудиторию. В хорошо рассказанной истории энергия растет и передается зрителям. Если повезет, в кульминации они забывают обо всем. В состоянии максимальной внутренней энергии зрители могут достигнуть вершины счастья, дарованного искусством, – катарсиса. Фильм задает аудитории вопросы, мы по капле цедим ответы. В каждом ответе содержится новый вопрос. Так, контролируя информацию, мы можем поддерживать внимание зрителей [1]. С самого начала необходимо вызвать любопытство зрителя. В программе «Профессия - репортёр» авторы любят начинать репортажи фразой «это было обычное утро/день/вечер». Возникает зрительский интерес – а что же случилось потом? Нам рассказывают, что случилось. Аудитория отходит от шока и вопрошает: «Но почему это случилось?» - и снова ответ. «А что было потом?» - репортаж продолжается. Для поддержания зрительского внимания можно либо дозировать информацию, либо вести аудиторию от коллизии к коллизии.

Драматическая перипетия усиливает интерес к истории.

- Приходит мальчик домой, стучит в дверь, кричит:

«Мама, открой – это я!» Дверь медленно открывается. А это не мама.

– А кто?

– Уже интересно?

Цепь драматических перипетии от одной неожиданности к другой – это лучший путь, которым может пойти увлекательный рассказ… Следующий, более глубокий уровень эмоциональной вовлеченности в драматическую историю ‑ **сопереживание.** Оно вырастает из любопытства [1]. Совершенно очевидно, что герои фильма должны вызывать сопереживание. С другой стороны, нам однажды показывали совершенно потрясающую дипломную работу, в которой поднималась проблема легких наркотиков. Сквозным героем был юноша, которому кроме травы ничего в жизни не было нужно. Он хотел уехать на какой-нибудь теплый остров и ничего не делать. Какой-либо зависимости от наркотиков у него не было, без них юноша представлял бы такое же жалкое зрелище: без цели, работы, друзей, на шее у родителей. Никакого сопереживания он не вызывал, только ужас и отвращение. Но от экрана невозможно было оторваться. Такова задумка автора – показать отрицательного персонажа. Возможно, он вызывал бы больше симпатии, если бы был злым, жестоким. Но он ассоциировался с пустотой, которая противна человеческой природе. Сопереживание вызывали его родители. Их трагедия была близка и понятна.

Еще Аристотель писал, что герой трагедии не должен быть идеальным – иначе он не встретит сочувствия. Зрителю близки персонажи с недостатками. Журналисту не следует идеализировать своих героев, как бы сильно он не полюбил их во время съемок.

Еще один драматургический прием – саспенс. Это момент, в котором вовлечение в фильм аудитории проявляется наиболее полно.

Если аудитория заботится о герое – чтобы он не погиб, не потерпел поражения, – возникает саспенс. Это волнение, тревога, беспокойство, отчаяние, страх… В то же время любопытство, то есть категория интеллектуальная, толкает вас узнать, что же произойдет с героем в следующую секунду [1]. Какой саспенс может быть в документальном телефильме? Если взять для примера фильм Гордеевой «Жизнь взаймы», то там мы с тревогой ждем, возьмут ли героиню с маленьким сыном в бельгийскую клинику или нет. Или как два героя перенесут операцию по пересадке органов. Эти вещи необходимо учитывать в сценарии, ведь напряжение зрительского внимания – наше все.

И, наконец, в сценарии необходимо продумать ритм и композицию. Разумеется, это можно делать и при монтаже, но тогда будет непонятно, сколько материала снимать, и насколько он должен быть динамичным. Простая ситуация: мы с оператором снимаем виды города. Если первоначальный сценарий подразумевает задумчивое черно-белое документальное кино, то планы будут длинными, если в кадр заехала машина, она будет долго и мучительно из него выбираться, люди будут вдумчиво идти… Если же я снимаю в своем обычном стиле, то есть подразумевая быстрый монтаж, то и планы будут сниматься соответственно короткие. Если фильм будет строиться на сопоставлении двух героев или ситуаций, то в итоге должны получиться равные части. При съемках это также надо учитывать. Однажды у меня вышло так, что одних героев мы снимали 2 часа, а другой героине на кассете было уделено от силы минут двадцать. Конечно, при монтаже эти части уравновесились, но в одном случае материал пришлось натягивать, а во втором – выбрасывать. Кстати, насчет выбрасывать: при написании сценария черновик желательно сократить в 2 раза. При монтаже – еще в 2. Только тогда может получиться действительно насыщенный фильм. Жалко, а что делать?

«Главное в сценарии — это: 1) структура, 2) структура, 3) структура», - Уолтер. Любое произведение состоит из трех частей: первой, второй и третей. Кажется, просто, а справляются немногие. «С чего начать? Чем закончить? Что делать с серединой?!» - с такими паническими вопросами сталкивается автор при написании сценария. Даже если вы придумали гениальную завязку и не менее гениальный финал, следует помнить о том, что середине также стоит быть гениальной, тем более что она занимает большую часть фильма. В первой части помещают экспозицию и завязку, во второй находятся перипетии и кульминация, в третьей – развязка. В принципе, если помнить о коллизиях, в которых существует конфликт, о движении от счастья к несчастью и от несчастья к счастью, о постоянном разжигании интереса зрителя, о дозированности информации, о саспенсе, то вторая часть не будет проблемой. Важно правильно начать историю, чтобы не раскрыть суть конфликта сразу или не потерять зрителя из-за медленно развивающегося действия. Идеальным примером мне, как ни странно, кажется мультсериал «Симпсоны». Каждая серия начинается с какого-то события, которое влечет за собой совершенно неожиданную завязку. Таким образом, в начале нет никакой надежды на то, чтобы предугадать не только конец, но и основной конфликт.

**Заключение**

Вряд ли кто-нибудь может ответить на вопрос, как выглядит идеальный сценарий. И даже если кто-то знает, написать такой вряд ли возможно. Можно долго разбираться в теории, выстраивать графики, проводить социологические исследования, но вопрос заключается только в том, есть у автора талант или нет. Гении сами создают каноны, а потом в них работают. Как писал Цвик: «Умеешь – делай, не умеешь - учись». Талантливый человек понимает законы написания сценария на интуитивном уровне, теория нужна для закрепления навыков.

Что же делать рядовым ремесленникам? Допустим, пишу я сценарий. Придумала историю, с трудом, но сформулировала конфликт, нашла героев, набросала вопросы, темы, на которые буду с ними говорить. Потом продумала средства выразительности. Перечитала, выбросила, снова все придумала. Сократила лишнее. Во время съемок еще два раза переделала сценарий. На монтаже что-то доработала, и, наконец, получила свое гениальное кино на DVD. Показала родителям, мастеру, все похвалили, но пересматривать никто не стал. Спустя неделю я сама поняла, что репортаж так себе. Значит, нужно было работать больше. Теоретическая часть не сможет сделать кино талантливым, но вполне вероятно, что фильм будет хорошим. Телевидению больше требуются ремесленники, чем звезды. Хороший ремесленник стоит даже больше, чем плохая звезда. Поэтому надо взять себя в руки и написать сценарий. По всем законам драматургии. Желательно, создать несколько версий. Расчленить и заново сочленить все элементы. В конце концов, Сальери был гораздо популярнее Моцарта.

**Список использованной литературы:**

1. Митта А. «Кино между адом и раем: кино по Эйзеншнейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому…» М., Подкова, 1999 471 с.
2. Саруханов В.Азбука телевидения. М. 2002.
3. Уолтер Р. Сценарное мастерство: кино- и теледраматургия как искусство, ремесло и бизнес (реферат книги Р. Уолтера). ИПК, М., 1993.