Тема 5. Этапы работы над сценарием. Композиция. Алгоритм написания сценария

1. Работа с материалом (основные этапы). Создание сценария

2. Алгоритм написания сценария

1. Работа с материалом (основные этапы)

Как уже отмечалось, в сценарии театрализованного представления художественный материал может свободно взаимодействовать с документальным, что и создает уникальную драматургическую ситуацию.

Художественный материал — это совокупность всех видов искусств.

Документальный материал — это информация о людях, явлениях, событиях, имеющих место в реальной действительности. Носителем такой информации может выступать бумага, кино, видео- и аудио пленка, компьютерная дискета. Достоверность документа подтверждается собственноручной подписью составителя, различными печатями, фактом появления в научных трудах и средствах массовой информации, мнением историков, если речь идет о делах «давно минувших дней», и авторитетных современников, если речь идет о событиях нынешних.

Традиционны два способа взаимодействия сценариста и материала.

Первый способ. Сценарист исследует факты, связанные с определенным событием (или рядом событий), формирует свою концепцию происшедшего или происходящего и пишет сценарий, создавая на основе изученного свой собственный текст. У Поля Валери, французского литературоведа и эссеиста есть выражение «Лев состоит из съеденной баранины». Что бы ни питало ум, воображение и фантазию сценариста (баранина), он создает нечто новое по отношению к изученному материалу, ос-таваясь в творчестве самим собой (львом).

Второй способ. Сценарист подбирает документы (тексты, аудио-видеоматериалы), художественные произведения или фрагменты из них (стихи, отрывки из прозы, вокальные, инструментальные и хореографические концертные номера) и в соответствии со своим замыслом стыкует их, используя, так называемый, эффект монтажа. Возникает сценарий, который называют компилятивным.

Но чаще всего в драматургической работе присутствует смешанный вариант. В этом случае в сценарии наряду с авторскими текстами возникает документ, рядом с оригинальной песней – известный кинофрагмент.

В различных формах театрализованных представлений пропорции обрабатываемого и нетронутого материала различны. Скажем, в сценарии театрализованного концерта оригинальный текст минимален, основную же часть занимают номера, подготовленные специалистами жанров, без предварительной ориентации, на общий замысел. В конкурсной программе наоборот. Главное – авторские игровые придумки и текст ведущего, а концертные номера, пронизывающие представление, занимают довольно скромное место.

В практике работы организаторов праздника имеет место и формальная компиляция. Соединение эпизодов сценариев, посвященных одной теме и принадлежащих перу разных авторов, в новом драматургическом варианте. Такого рода операция малоплодотворна и кроме смысловой и стилистической мешанины ни к чему не ведет.

Однако как бы не интерпретировался в будущем художественный и документальный материал, вначале возникает проблема его отбора. Следовательно, есть смысл рассмотреть главные требования, которые к нему предъявляются.

Первое. Соответствие материала основным компонентам замысла (тема, идея, жанр, сценарный ход).

Второе. Стилистическая совместимость материала. Речь идет о том, что в рамках одного сценария соседствование литературных текстов разных авторов почти всегда порождает безвкусицу. Причин этому несколько. Разный художественный уровень используемых произведений, приверженность поэтов и писателей к различным школам и направлениям, а главное – их авторская индивидуальность. И, тем не менее, какие-то тексты живут рядом, несмотря на то, что их разделяют целые эпохи (по времени написания), а какие-то отторгают друг друга, невзирая на тематическую близость. Это же явление мы наблюдаем в других видах искусств и даже, как ни странно, в документалистике.

Третье. Новизна используемого материала. Постоянно повторяющийся тематический канон (годовой цикл праздников) приводит к тому, что из сценария в сценарий кочуют одни и те же литературные фрагменты, одни и те же вокальные произведения, одни и те же художественные и

документальные киноролики. Более того, после второго, третьего, четвертого выступления начинают «тускнеть» реальные герои. Все это приводит к стандартным драматургическим решениям, а значит и обесцениванию театрализованного представления.

Четвертое. Художественный материал должен быть высокого качества. Не стоит злоупотреблять стихами из календарей, рассказами из второсортных газет и журналов. Убогий материал рождает убогий сценарий.

Пятое. Документальный материал должен быть правдив. В первую очередь это касается сведений, которые добываются эксклюзивным путем. Здесь вступают в действие законы журнали-стики. По поводу каждого спорного факта следует выслушивать мнения нескольких сторон, знакомиться с разными точками зрения.

С известной долей осторожности следует относиться и к историческим свидетельствам. «Есть документы парадные, и они врут, как люди», — писал Ю. Тынянов. Парадность присутствует не только в бумагах государственных и общественных организаций, но и в сугубо личных записях, будь то воспоминания, дневники или письма. В этом случае сценарист, уподобляясь историку, обязан обратиться к нескольким источникам, прислушаться к свидетельствам современников разных политических и нравственных ориентации.

Сбор материала и дальнейшая работа с ним зависят от замысла и способа создания драматургической основы театрализованного представления. Если задуман сценарий на оригинальную тему и весь текст его будет авторским, а способ создания аналогичен способу создания театральной пьесы (развитие драматургического конфликта от события к событию, воплощенное в сценических образах), отношения между творцом и «сырьем» традиционны. В основе работы живые наблюдения, изученная литература, собранные документы, переплавленные в горниле авторской фантазии. Совсем иные заботы возникают у сценаристов, решивших идти путем заимствования. Тогда персонажи, отдельные элементы сюжета, лексика фольклорных и литературных произведений становятся основой замысла.

Этот способ, как ни странно, сегодня наиболее популярен. На праздничные площадки из русских сказок пришли: Иван-Царевич (или дурак), Емеля, Василиса Премудрая, Баба-яга, Кощей Бессмертный, Леший, Водяной; из европейских: Белоснежка, Золушка, Красная Шапочка. На школьной эстраде хозяйничают персонажи детской литературы: Незнайка,

старик Хоттабыч, Мэри Поппинс, Карлсон, лиса Алиса, кот Матроскин и т.д. На клубной сцене живут и здравствуют: Чичиков, Остап Бендер, Василий Теркин.

Заимствованные персонажи давняя и прочная традиция народного театра и в этом нет ничего предосудительного. Использование ее понятно и объяснимо. Все эти герои уже давно обрели статус маски с устойчивой социальной и нравственной аурой.

Сценаристу не требуется время для представления, разработки характеров, мотивировки тех или иных поступков — это все уже предполагается и прилагается. К тому же возникает эффект ассоциативного обогащения сценария за счет текстов, из которых пришли знакомые персонажи. Главной заботой сценариста в такой работе становится проникновение в стилистические особенности первоисточника.

Ведь Буратино должен разговаривать на языке Буратино, а Остап Бендер – на языке Остапа Бендера. Желательно всеобъемщющее знакомство с творчеством автора, породившего литературную знаменитость, литературоведческими и критическими исследованиями вокруг него. Однако наиболее разнохарактерная и разнокачественная работа с материалом возникает тогда, когда сценаристу предстоит написать сценарий смешанного типа, где мирно уживаются авторские куски и чужие художественные или документальные тексты. В таком случае главным методом работы становится монтаж.

Документальный материал делится надвое. Часть его усваивается сценаристом для создания композиционной структуры праздника (содержание эпизодов, сценарный ход, авторские драматические сцены, текст ведущего), а часть образует самостоятельные монтажные единицы. Это, как правило, документы, взятые целиком, без купюр и каких-либо изменений, от названия до даты выпуска и подписи выпускающего. Стиль и лексика этих свидетельств создают ничем не заменимый аромат времени; событие, о котором ведется рассказ, обретает атмосферу достоверности и убедительности.

Предпочтение сценарист отдает тем документам, которые, по его мнению, будут интересно стыковаться с другим фактическим материалом, дадут неожиданные рефлексии при встрече с художественными номерами.

Так, полностью воспроизведенный газетный анонс о фильме «Как закалялась сталь» (он шел в одном из Челябинских кинотеатров в августе

1943 года) помог образно решить эпизод, где рассказывалось о подвиге машинистов, ремонтирующих горячую топку. Хроника этого ремонта сопровождалась кадрами известного кинофильма, ибо все это было в один и тот же день. В результате возникал смысловой стереоскопический эффект.

С тем же учетом монтажной отзывчивости сценарист присматривается и к художественному материалу. Круг литературных произведений, попадающих в его поле зрения, определяет тема и сценарный ход, а знание репертуара художественных коллективов города — его профессиональная обязанность.

Особая роль в сценарии театрализованного представления отведена поэзии. Поэтическое слово — эмоционально наиболее насыщенно. Недаром его родословная восходит к молитве, заклинанию, заговору, плачу. Поставленное в контекст сценария, оно способно оживить смежные тексты, усилить их воздействие на зрителя в силу того, что обращается к самым потаенным уголкам его души; оно создает необходимое настроение, задает тональность.

Поэтическое произведение, насыщенное тропами, часто подсказывает сценарный ход. Стихотворная метафора создает тот самый дополнительный смысловой ряд, о котором мы уже говорили.

Ритмически и звуково организованное (а значит, резко выделяющееся среди прозаического текста), поэтическое слово, выполняет в сценарии функцию композиционного обрамления. Мы находим его в прологе и в финале, зачастую оно начинает эпизод и венчает его. Поэтическое слово, смонтированное с документом, возвы-шает, поэтизирует последний, делает его эстетически и смыслово значимым.

Возвращаясь к способам взаимодействия сценариста и материала, следует сказать еще об одном варианте их отношений. Он возникает при создании литературного монтажа. Речь идет о соединении готовых поэтических, прозаических и документальных текстов. Сам сценарист ничего не сочиняет, ничего не пишет. Чаще всего такая драматургия связана с жизнью и творчеством поэтов. Сталкивать тексты так, чтобы возникали молнии догадок, неожиданных смыслов и ассоциаций можно только в том случае, если весь материал постоянно присутствует в сознании пишущего. Стихи надо знать наизусть, прозу — близко к тексту.

Создание сценария

Формирование замысла, изучение материала – это своеобразная подготовка к основной творческой работе. Наступает момент, когда сценарист садится за стол, кладет перед собой чистый лист бумаги и… И перед ним возникают новые вопросы, без ответов на которые ничего не получается. Какова история, которую надо изложить? Что за люди живут в

этой истории? В каких обстоятельствах они действуют, и что их связывает друг с другом?

Конечно, что-то уже бродит в авторском воображении, не зря и план сценария лежит перед глазами, но процесс письма требует более подробного продумывания и осмысления пред-стоящей работы.

Сценарий начинается с появления действующих лиц. В праздничной драматургии их условно можно разделить на несколько групп:

Персонажи, заимствованные из мифологических, фольклорных, литературных и кино-, телеисточников.

Персонажи, связанные с игровой праздничной традицией.

Исторические персонажи.

Оригинальные, придуманные автором персонажи.

Использование заимствованных героев, как уже говорилось, характерная черта театрализованного представления. Традиционные праздничные персонажи (Дед Мороз, Снегурочка, Масленица и т.д.) – своеобразные маски народного театра. Каким бы банальным, на первый взгляд, не казалось их появление на сцене, они выполняют очень важную и нужную функцию – укрепляют в зрителях уверенность в незыблемости миропорядка, конечной победе добра над злом.

Исторические персонажи чаще всего фигурируют в театрализованных представлениях, связанных с историей городов, юбилеями знаменитых соотечественников, с памятными датами. Редкий праздник в Санкт-Петербурге обходится без Петра Великого, в Москве – без Юрия Долгорукого, в Тобольске – без Ермака, в Челябинске – без Татищева.

Герои, которых придумал автор, составляют последнюю группу действующих лиц. И здесь уместно проследить разные способы их возникновения.

Движение от прототипа или прототипов. Персонажи создаются на основе жизненных наблюдений за реальными людьми. Принцип имянаречения героев чаще всего бывает ситуационный (в трамвае – Пассажир, Контролер; на экзамене – Профессор, Студент; в больнице – Доктор, Пациент и т.д.)

Олицетворение – создание аллегорических фигур путем превращения отвлеченных понятий в живых персонажей (Память, Совесть, Война и т.д.).

Необходимость совмещения различных персонажей в пределах одной художественной реальности требует от сценариста особого умения.

Только небрежностью можно объяснить столь часто встречающуюся в сценариях мешанину, когда без какой-либо мотивировки действуют рядом герои русской народной сказки, и, скажем, сказки братьев Гримм, персонажи былин и западноевропейского романа.

В то же время осмысленное, мотивированное столкновение действующих лиц различных литературных произведений создает чрезвычайно острую, парадоксальную ситуацию. Вспомним, для примера, хотя бы повесть В.Шукшина «До третьих петухов». В 12 часов ночи в библиотеке оживают все те, кто населяет книжки от Ивана-дурака до Онегина. Что из этого получилось, лучше прочитать в самой повести. Нам же интересна в этом примере мастерская мотивировка совмещения героев.

Населяя драматургическое пространство персонажами, сценарист уже представляет себе в общих чертах ситуацию, которую нужно смоделировать. Происходит уточнение и концентрация основных целей, к которым стремятся герои, определяются их взаимоотношения и характеры.

Характер персонажа театрализованного представления, как правило, определяется одной доминирующей чертой, тем самым, превращая действующее лицо в типаж площадного театра. Отыскать эту черту нелегко, ибо выбор сценариста должен, быть безошибочным. Желательно, чтобы маска не повторяла вереницу подобных ей и в то же время была сходу узнаваема. Внимательный, пристальный взгляд на окружающий мир, постоянное наблюдение за типами человеческого поведения — основа мастерства драматурга.

В процессе письма сценарист постоянно испытывает искушение побыстрее выявить характер персонажа и для этого создает отклоняющиеся от основной сюжетной линии диалоги. В том-то и состоит хитрость, что персонажи раскрываются постепенно, действуя в строгом соответствии с логикой развития событий. Сущность персонажа, в первую очередь, определяется характером реакций на происходящие события, выбором средств для достижения своих целей и речью. Своеобразие речи создает лексика, конструкция фраз, интонация, эмоциональная окраска произносимого. Активный словарь героя зависит от его социального положения, профессии, места проживания, возраста, психологического склада. Наиболее простой и эффективный способ создания речевой характеристики – использование возрастного и профессионального сленга

(молодежного, солдатского, морского и т.д.). Он складывается из необычных словечек, специфических терминов, идиоматических выражений, эвфемизмой, приговорок. Изложение вымышленной истории в диалогах – основная особенность драматического письма. Чтобы приступить к нему, необходимо продумать во всех подробностях саму историю, т.е. – разработать сюжет.

Сюжет (фран. sujet, букв. – предмет) – это развитие действия, ход событий в драматическом произведении. Начинать целесообразно с написания действенного либретто, т.е. краткого содержания драматической истории. Далее определяются те части истории, которые реализуются в диалогах и будут вынесены на сцену, и те, что остаются за пределами сюжета (о них зритель узнает из сценических диалогов).

Намечается главное событие (чаще всего единственное, в котором раскрывается основной смысл произведения и исходное событие, расположенное вне сюжета, перед самым началом сценической истории). Это событие – главная причина возникновения драматической истории. Все разнообразие новогодних театрализованных представлений, при желании, можно свести к одной сюжетной схеме.

Исходное событие. Случилось нечто такое, что не позволяет начать праздничное торжество (исчез мешок с подарками или посох Деда Мороза; попала в плен к Бабе-яге Снегурочка; пропала елка и т.д. и т.п.).

Главное событие. Усилиями персонажей Деду Морозу возвращен мешок или посох, освобождена Снегурочка и, наконец, найдена елка.

В подобных театрализованных представлениях основное событие предсказуемо и лишь ожидание его поддерживает зрительский интерес. Но если драматург находит поворот сценического действия, который ломает привычную схему, эстетическая реакция на него намного острее. Поэтому резкий слом действия, неожиданное разрешение конфликта, которые влекут за собой совершенно новое направление развития ситуации — золотое правило сценариста.

Изложение драматургической истории начинается с экспозиции.

Экспозиция (от лат. expositio – изложение, объяснение) – компонент сюжета; изображение жизни персонажей в период, непосредственно предшествующий завязке и развертыванию конфликта. Это своеобразный ввод зрителя в условия вымышленной реальности.

В тексте сценария: ремарках, диалогах, монологах даются сведения, необходимые для дальнейшего понимания происходящего. Праздничная драматургия не терпит долгих вступлений и подробных объяснений. Экспозиция театрализованного представления, как правило, коротка, ибо многое объясняется самим событием, которому посвящен праздник, определенной художественной и фольклорной традицией его проведения.

Как только на страницах сценария появляются персонажи, которые представляют конфликтующие стороны, драматическая история вступает в новую фазу. Первое столкновение героев, начало развития действия принято называть завязкой. И это второй компонент сюжета. Именно здесь декларируются основные цели действующих лиц, определяется расстановка сил в конфликте.

Следующий и главный компонент сюжета — развитие действия. Это и есть, собственно, подробное изложение драматической истории. Оно содержит в себе ряд неожиданных перемен в судьбе персонажей, которые называются перипетиями.

Перипетии (от греч. perepeteia) – внезапный поворот, перелом).

Развитие действия происходит поэпизодно и каждый последующий, чаще всего, связан с появлением новых героев. Еще раз отметим для себя опасность, которая подстерегает сценариста в процессе развертывания сюжета — неоправданное многословие персонажей. И здесь необходим жесткий режим самоограничения. Камертоном, определяющим необходимость тех или иных реплик, должны стать главные задачи героев.

Логика развития борьбы постепенно приводит их к моменту наивысшего напряжения. Это следующий компонент сюжета и называется он **кульминацией** (от лат. culmen – вершина).

Именно здесь с наибольшей силой обнажаются идейные и нравственные позиции героев, а, следовательно, — и самого автора. Изложение драматургической истории заканчивается заклю-чительным моментом в развитии конфликта – **развязкой**. Подводятся итоги борьбы, проясняются загадки, которые поддерживали интерес к происходящему на протяжении всего действия, получают окончательное оформление приемы, используемые для построения сюжета.

Последовательность компонентов сюжета (а она может быть иная, чем в представленном варианте), их соизмеримость и соотношение есть не что

иное, как композиция (от лат. compositio – составление, связывание) сценария.

Наряду со сценариями, близкими по своему построению традиционным театральным пьесам, основой праздничного представления может стать полисюжетное произведение. Оно состоит из эпизодов – миниатюр. Каждый из них выступает как самостоятельная сюжетная единица, хотя связан с другими теми же героями. В этом случае законы драматургического построения действуют как внутри каждой миниатюры в отдельности, так и совокупно во всем сценарии. Полисюжетна литературная основа выступлений театра эстрадных миниатюр, КВНа и т.д.

Теперь вернемся к началу этой статьи и проследим, как строится работа над сценарием другого типа, где вместо группы придуманных персонажей присутствуют ведущие, исполнители концертных номеров и реальные герои, а сюжетные связи уступают место монтажным. Речь идет о литературной основе тематических вечеров, концертных и конкурсно-игровых программ.

Образ ведущего (или ведущих) далеко не однозначен. Он может существовать в реальной плоскости (способ ведения от себя, как конкретной личности с конкретным именем и фамилией), и воображаемой (способ ведения от лица персонажа – маски). К примеру, в игровой программе по роману И.Ильфа и Е.Петрова «Двенадцать стульев» ведущий может действовать и как обыкновенный ведущий и как Остап Бендер. А в театрализованном представлении-игре вообще все действующие лица могут выполнять функции ведущих.

Текст ведения от персонажа написать довольно трудно, так как герой поставлен в несвойственное ему положение, но работа эта чрезвычайно интересна. Монологи в этом случае приобретают стилистическую окраску, становясь живыми и образными.

Участие в театрализованном представлении реальных героев – одно из главных свойств праздничной драматургии. Рассказывая о том или ином событии, сценарист постоянно апеллирует к свидетельствам его участников. Их выступления не менее важны в развертывании сюжета, чем авторские тексты от ведущего – написать их заранее нельзя. Поэтому возникает необходимость прогнозирования возможных вариантов будущего действия. Наиболее ярко этот принцип реализуется в игровых программах и тематических вечерах. При написании таких сценариев возрастает роль ремарки, где указываются возможные пути развития драматической ситуации.

Сюжетообразующие компоненты, которые связаны с реальными героями, можно разделить на:

- устные выступления;

- художественные номера;

- участие в игровых и конкурсных заданиях;

- церемониальные действия.

Задача сценариста в каждом конкретном случае отыскать точную меру участия реальных героев в развитии действия. При помощи различных выразительных средств эмоционально подготовить зрителей к их появлению.

Особую группу действующих лиц в праздничной драматургии составляют исполнители художественных номеров. Их выступления в театрализованном представлении — такая же неотъ-емлемая часть сюжета, как и участие реальных героев. Смысловую ткань сценария создает не только произведение, которое исполняется, но и поведение самого исполнителя.

При монтажном способе построения сюжета выстроить единое действие невозможно. Художественные фрагменты никоим образом не пересекаются друг с другом (разные герои, сюжеты, обстоятельства); конкретные номера самодостаточны; документальный материал и выступления реальных героев напрямую не связаны с вымышленной действительностью. Зато возможно единство мысли. Развивается не ситуация, а смысл. Разноголосица художественных и документальных фрагментов образует новое драматическое пространство и основной структурной составляющей его становится эпизод.

Эпизод (греч. epeisodion – случай, происшествие) – это относительно самостоятельная единица действия, имеющая законченное решение и строящаяся по законам композиции. В нем сопрягаются, как правило, несколько разнородных материалов.

Разными способами конструируется сюжет в конкурсно-игровых программах. Театрализованные подчиняются общим закономерностям сюжетосложения, которые рассматривались выше, а вот игровые программы для одного или двух ведущих (монопрограмма), имеют свою специфику.

В текстах ведущего сосредоточено объяснение условий конкурсов, игр, забав, розыгрышей. Намечен своеобразный фарватер, по которому должно двигаться игровое действие. Сюжет игры со всеми перипетиями возникает в момент ее проведения. Поэтому предпочтительнее такие конкурсы, где

победитель определяется по простым и ясным критериям (кто быстрее, кто больше, кто точнее и т.п.), без привлечения в качестве судей зрителей или жюри; такие правила, которые заставляют участников проявить свои лучшие творческие качества: смекалку, находчивость, юмор; такие игры и конкурсы, которые рождают настоящий азарт и втягивают в действие всех присутствующих.

Прогнозирование поведения участников состязания и болельщиков подводит сценариста к необходимости создания текстовых вариантов, а, следовательно, варьируется и развитие самого сюжета.

2. Алгоритм написания сценария

В процессе работы над замыслом культурно-досуговой программы можно проследить и вычленить следующие этапы:

- Отклик на «социальный заказ» общества, сбор и поиск материала;
- Определение тематической основы будущего сценария, изучение предполагаемой аудитории, постановка творческих задач.
- Кристаллизация плана, обрастание содержательным материалом, поиск дополнительных фактов, уточнение событий, явлений, поиск реальных героев и работа с ними и над документами.
- Творческие импровизации и вариации при отборе художественного
- Выбор формы, обоснование конфликта, поиск сюжета или сюжетного хода, образной выразительности.
- Работа над композицией сценария, отбор приемов активизации зрителей, постановка и поиск решения организационных вопросов.
- Доработка и реализация замысла в одной из форм сценарной записи.
- Окончательный отбор выразительных и изобразительных средств для воплощения замысла.

Принимая во внимание всё выше сказанное, можно приступать к написанию сценария.

1. **Генерация идей**. Нужно записать все идеи, что приходят в голову. Чем больше, тем лучше. Всё, о чём хотите написать; всё, что волнует. Не обращайте внимания на качество идей. Главное - количество.

2 **Фильтрация**. Стадия критического подхода к идеям. Нужно отбросить слабые идеи, оставляете сильные, стоящие того, чтобы поставить мероприятие.

3 **Селекция**. Этап рассмотрения выбранных идей. Какие из них являются оригинальными? Как их можно улучшить? В результате – отбор одной идеи, которая послужит основой для будущего сценария.

4 **Разработка концепции**. Этап описания замысла (идеи, истории) в одном-двух предложениях. Желательно уложиться в 25 слов. Проверка идеи на друзьях: понятна ли она им, интригует ли она их, захотят ли они прийти на ваш концерт или мероприятие.

5 **Название**. Этап придумывания (разработки) рабочего названия для вашего мероприятия.

6 **Сравнение**. Подбор 1-2 любимых телепередач, телеконцерта автора в том жанре, в котором он пишет сценарий. Использование их в качестве ориентира, через сравнение своей работы с образцом.

7 **Структура**. Составление структуры сценария. Когда структура будет готова, задается вопрос: каков второй слой истории? О чём она на самом деле? Иными словами, определение темы.

8 **Сценарий**. Собственно написание сценария. Необходимо писать как можно больше, ничего не редактируя. На этом этапе важно записать сценарий. Закончить черновик. Отложить написанное на два-три дня.

9 **Редактирование**. Необходимо и желательно переписать – редактировать сценарий не менее пяти-шести раз.

а) Итак, это уже второй вариант сценария. Исправляются нестыковки и дыры в сюжетной линии. Удаляются всех «блохи» (или «мусор», не несущий какой-либо смысловой нагрузки). Проверяется, отвечает ли идея и тема сценария первоначальному замыслу.

б) Третий «заход». Проверка структуры сценария. Все ли сюжетные точки на своём месте? Что можно выбросить без потерь для смысла?

в) Четвёртый. Проверка персонажам. Все ли они нужны?

г) Пятый. Исправление стилистических и грамматических ошибок.

д) Шестой. "Шлифовка". Поиск момент, которые можно улучшить? Где нужно поставить пробел, запятую, точку? Какое слово лучше заменить другим?

10 Если всё устраивает, определяется название произведения и... сценарий готов.

Его можно передать коллегам. Пусть читают, критикуют, высказывают своё мнение. Если согласны с замечаниями, все недочёты исправляются.