Тема 3. Формирование идейно-тематической основы сценария как начальной стадии работы над ним. Образно-смысловой ход. Поиски сценарно-режиссёрского хода.

(по материалам статьи Шилов Н. «СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО» Theatrical Library Копилка театральных знаний)

План

1. Замысел сценария

2. Первый этап. Поиски «эмоционального камертона»

3. Второй этап. Конкретизация основных элементов замысла.

4. Сценарный ход.

5. Третий этап. Окончательное оформление замысла.

1. Замысел сценария

Какой бы сценарий ни предстояло написать, работа над ним начинается с формирования замысла.

Замысел сценария – художественно – образное оформление поставленной педагогической цели в конкретно – осязаемой временной и пространственно-пластической разрешнности.

Первоначально замысел существует только в воображении режиссера (именно режиссера, в данном случае проявляется еще одна отличительная черта театрализованных представлений – в них режиссер выступает в качестве заказчика сценария, откликающегося на событие (общественное, календарное и т.п.), либо сам становится сценаристом (необходимо отметить, что сценарист, работающий в жанре театрализованных представлений должен знать основы режиссуры подобных мероприятий)) – это лишь «проект» будущего сценария. Замысел начинается с выработки авторского отношения к поднятой проблеме. Важно понимание конкретных воспитательных целей.

Сценарно-режиссерский ход – это образное движение авторской концепции, направленное на достижение цели художественно педагогического воздействия.

Сценарно-режиссерский ход должен быть найден на этапе разработки замысла, когда у авторов сформулирована проблема, появилась четкая

концепция, определены конкретные сценические задания, т.е. когда сделан смысловой каркас сценария.

Заимствованный ход, выполняющий функцию искусственного объединения сценарного материала или номеров, является приемом. Если убрать один прием и заменить его другим приемом, «замысел» не изменится.

Чтобы понять природу замысла, прежде всего необходимо помнить, что он начинается с выработки логически-чувственного авторского отношения к поднятой проблеме. Ни в какой другой сфере человеческой деятельности фантазия не проявляется так полно, как в искусстве. В нем возможны смещение времени, самые неожиданные контрасты и многое другое.

Замысел и все его компоненты не могут существовать в отрыве от философских раздумий художника, от богатства его внутреннего мира. Замыслы обычно не описывают, так как какие бы ни были прекрасные мысли, но, выраженные вслух, они бледнеют. Тем более, что от замысла до осуществления – большой, полный препятствий и противодействия путь. Вопрос: «Каким вы видите свой замысел?» – требует не абстрактной декларации, а определения его образной сущности, пусть даже очень краткой и лаконичной.

Общий замысел сценария – словно огромная матрешка: в замысле сценария – замысел блоков, в замысле блоков – замысел эпизодов, в замысле эпизодов – замысел единицы сценической информации (Е.С.И.) и сначала разрабатывается замысел сценария, потом замысел блоков, затем замысел эпизодов и т.д.

На этапе разработки замысла перед сценаристом стоит цель – найти форму, адекватную содержанию. Внутреннюю сущность формы обеспечивает верно найденный жанр. Отношение к аспектам проблемы диктует выбор жанра. Жанр сценария включает в себя жанры каждого блока и эпизодов. Можно сказать о жанровой направленности отбираемого материала.

При разработке замысла блоков нужно исходить из сценарных заданий, которые определяются позицией автора. Последняя должна основываться на исходной ситуации (художественно-осмысленный драматический факт, из которого будет развертываться дальнейшее действие). Замыслы эпизодов возникают из конкретно разработанных заданий. Режиссерское видение задания, художественное или игровое его решение и является замыслом.

Смысловое задание эпизода дает толчок творческому поиску замысла эпизода. В свою очередь смысловые задания Е.С.И., обладающие необходимым эмоциональным зарядом, взрывают ассоциативные пласты творческого воображения автора, и, в зависимости от их смыслового объема возникают конкретные, детально ощутимые замыслы каждой единицы; реального факта, образной мизансцены, действующего реквизита и т.д. каждое задание содержит в себе микроцель.

Замысел сценария — это внутреннее представление о будущей драматургической разработке праздничного действия. Процесс его формирования условно можно разделить на три этапа.

2. Первый этап. Поиски «эмоционального камертона».

Чтобы замысел сценария, если можно так выразиться, «вытанцевался», нужно вдуматься в исходные данные, найти несколько отправных точек или «кирпичиков», составляющих ту «печку», от которой будет «танцевать» сценарий.

Первый из них – тема. В театрализованных представлениях ее, в самом общем виде, определяет праздничный календарь. Это годовой цикл народных и государственных праздников, а также различные годовщины, связанные с историческими событиями страны, региона, города, предприятия.

Следующий «кирпичик» или вторая отправная точка размышлений сценариста – вид театрализованного представления. Автору драматургической основы праздника изначально известно (опять же в самых общих чертах), будет ли это театрализованный концерт, эстрадное обозрение или тематический вечер, так как форма торжества определяется праздничными традициями или пожеланиями заказчика.

И, наконец, место проведения (сцена дворца культуры или городская площадь, банкетный зал или лесная поляна) и будущие участники – зрители – последние, но немаловажные «кирпичики» воображаемой печки.

Тема и жанровая разновидность, место проведения и адресат – не так уж и мало, чтобы фантазия сценариста включалась в работу.

Первоначально автор пытается конкретизировать тему, найти основной прием для организации материала, определить количество эпизодов и главные выразительные средства. Он перебирает в уме художественные коллективы и конкретные сценические номера, которые могли бы войти в драматургическую ткань сценария, вспоминает имена интересных людей, выступления которых могут создать эмоциональный фон будущего

праздника, перечитывает литературные произведения, на которые его вывели первые ассоциации.

И, наконец, в его сознании возникает нечто достаточно ощутимое, объемное. Одни его детали видятся достаточно отчетливо, другие – смутно и расплывчато. Но самое главное на этом этапе придумывается нечто такое, что очень нравится самому сценаристу. Эта придумка может касаться как основных элементов замысла (тема, идея, жанр, конфликт, сценарный ход), так и второстепенных (название сценария, имена персонажей, художественные номера).

Далее она будет играть роль эмоционального камертона. На эту придумку будут равняться все остальные компоненты замысла. А, кроме того, она призвана стимулировать фантазию автора, поддерживать в нем «энергию заблуждения», желание написать такой сценарий, какого еще никто до него не написал.

Например, придумывая сценарий торжества, посвященного юбилею одной из школ Челябинска, автор решил опереться на известное выражение, бытующее в учительской среде: «Школа для нас – второй дом». И одна из ассоциативных тропинок привела его к веселому персонажу – Домовенку. Сразу замаячил эпизод, посвященный встрече ветеранов с учителями, которые только что со студенческой скамьи. Вручение этого персонажика – талисмана с веселым напутствием и стало для сценариста эмоциональным камертоном всей работы.

3. Второй этап. Конкретизация основных элементов замысла.

Создание сценарного плана.

Начало этого этапа связано с четким определением темы будущего праздника. В замысле любого произведения она занимает главенствующее место. Недаром, античная риторика (ораторское искусство) открывалась разделом «инвенцио» (нахождение темы), наряду с двумя другими «диспозицио» (расположение материала) и «элокуцио» способ изложения, стиль).

Тема (от греч. (theta, букв. – то, что положено в основу) – это предмет исследования автора. Чтобы облегчить ее формулировку, нужно ответить на вопрос: что будет изображено в сценарии? Или: о чем должен быть сценарий? Правильно и точно названная тема, подобно циркулю, очерчивает круг материала, который необходимо изучить сценаристу.

Если, например, попытаться определить предмет изображения в празднике, посвященном международному женскому дню, хотя бы приблизительно: допустим: жизнь, женщин нашего города, – и можно совершенно не справиться с обилием материала, не суметь сконцентрировать внимание на чем-либо конкретном, растеряться от количества реальных героев.

Однако, если ограничиться рассказом о мастерицах, владеющих тайнами традиционных российских ручных ремесел (вышивка, кружевоплетение и т.д.), то замысел начнет обретать зримые очертания. Понятным становится все: и какую литературу заказать в библиотеке, и кто станет реальным героем, и какие художественные коллективы примут участие в празднике.

Существуют два способа развертывания темы. Диахронный (от греч. dia – через, сквозь и chronos – время) и синхронный (греч. syn – вместе и chronos – время). В первом случае предмет изображения рассматривается по этапам своего развития и это характерно для сценариев различных юбилейных торжеств (дни рождения и творческие годовщины выдающихся современников, круглые даты предприятий, городов и регионов). Ось изображения – временная.

Во втором случае предметом художественного исследования являются различные аспекты одной проблемы. Ось изображения – пространственная. Таким образом, строится драматическая основа большинства тематических вечеров и развлекательных программ.

Развертывание темы рождает определенную структуру. Проявляются смысловые узелки – основа будущих эпизодов. К ним мы еще вернемся, когда речь пойдет о составлении плана сценария.

Предметом драматургического исследования всегда являются человеческие отношения. Конкретизируя тему, сценарист, как правило, сталкивается с некой социально-нравственной проблемой (от греч. problema – задача) – противоречием, которое в данный момент, при данных обстоятельствах неразрешимо. А любое противоречие предполагает, как минимум, две точки зрения. И эти точки зрения есть ничто иное, как основание будущего драматургического конфликта (от лат. conflictus – столкновение).

Драматургический конфликт – это столкновение действующих лиц при осуществлении ими своих жизненных задач. В сценарии театрализованного

представления конфликт редко имеет собственно драматургическую форму. Чаще всего он проявляется при монтаже различных художественных фрагментов, при сопоставлении различных идейных установок. Осознанно или интуитивно автор замысла занимает в конфликте определенную сторону. Он выносит некое нравственное суждение о предмете изображения. И это суждение принято называть идеей (греч. idea – понятие, представление) сценария.

Идея имеет над человеком особую власть. Она одухотворяет процесс творчества, управляет ходом ассоциаций, подсказывает те или иные художественные решения.

«…Во всяком произведении должна быть оплодотворяющая идея, чтобы произведение вознеслось над повседневностью, над быстротечным временем и, опережая жизнь, утратило характер, хотя, может быть, и художественного, но простого пересказа факта»[1].

Как это может быть применимо к сценариям игровых программ, как одной из форм театрализованного представления? Какой, к примеру, может быть идейно-тематическая основа замысла игрового сценария, основу которого составляют игры и конкурсы «рулеточного» принципа, т.е. такие, где господствует его Величество Случай?

Темой такого сценария может быть предопределенность и свобода выбора в личной жизни современного молодого человека.

Проблема, существующая в обществе: отсутствие веры в собственные возможности у определенной части молодежи и поиски утешения в магии, мистике, надежда на слепой случай и т. д.

В противоречие вступают две жизненные установки. Первая – собственную жизнь необходимо устраивать самому. Вторая – надо подчиниться обстоятельствам и судьба сама устроит твою жизнь. Идея сценария: удача приходит к тем, кто создает свою судьбу собственными руками, умом и волей.

С понятием «жанр» (франц. genre – род, вид) выше уже было упомянуто об этом на первом этапе формирования замысла. Но тогда речь шла только об одной составляющей этого термина – о разновидности театрализованного представления. Сейчас же, когда сценарист глубже осознал свое отношение к поднимаемой проблеме, он ищет художественные аргументы, чтобы убедить будущего зрителя в своей правоте, и один из таких

[1] Шишков В. Как мы пишем. — М.: Книга, 1989.

аргументов – это эмоциональный настрой, необходимый для предстоящего общения. Жизнерадостность, патетика, ирония, ностальгия – вот далеко не полная палитра жанровых красок пишущего. Выбирай любую, а вернее, ту, которая сделает праздничное действие убедительным и оригинальным.

Короче говоря, на этапе конкретизации замысла в определении жанра появляется уточнение, несущее в себе эмоциональное отношение автора к изображаемым событиям. Например, концерт-реквием, вечер-портрет, сказочное представление, игровой эксперимент и т.д.

4. Сценарный ход.

Как уже отмечалось, в рамках одного праздника могут присутствовать не только фрагменты всех видов искусств от музыки до живописи, от хореографии до архитектуры, но и документ в различных видах от выступления реального героя до кадров кинохроники. Но если такой разнообразнейший букет давно уже стал достоянием театральной и кинематографической драматургии, то сочетание художественного, документального и реального (последнее В.Шкловский называет «внеэстетическим материалом»), скажем, посадка деревьев, парад техники и т.п. – главный признак драматургии праздничного действия. Разновидовый, разножанровый, разностилевый материал требует определенного способа объединения, поэтому важнейшим элементом замысла является ***сценарный ход.*** Это прием, который на основе какого-либо конструктивного принципа организует материал и придает ему смысловую и художественную целостность.

Документальный и художественный материал, который собран в соответствии с темой будущего сценария, образует основной смысловой ряд. Сценарный ход создает дополнительный. От пересечения этих двух рядов и рождаются удачные сценарные решения. Каждый из них (имеются в виду смысловые ряды) по мере развития тянет за собой определенный лексический шлейф. Возникает тот самый «бином фантазии», о котором говорит Дж. Родари и который помогает творить сценаристу.

«Надо чтобы два слова разделяла известная дистанция, чтобы одно было достаточно чуждым другому, чтобы соседство их было сколько-нибудь необычным — только тогда воображение будет вынуждено активизироваться, стремясь установить между указанными словами родство,

создать единое… целое, в котором оба чужеродных элемента могли бы существовать»[2].

Обратимся еще раз к сценарию школьного юбилейного торжества.

Основной смысловой ряд: жизнь школы.

Сценарный ход: школа – второй дом, значит дополнительный смысловой ряд: жизнь дома.

Лексический шлейф основного ряда: школа, юбилей, учителя, ученики, профессиональные династии и т.д. Лексический шлейф дополнительного ряда: семья, день рождения, родители, дети и т.д. Не так уж далеки друг от друга эти понятия, и тем не менее, необходимость их совмещения будоражит фантазию сценариста, и возникают следующие эпизоды.

Викторина «Счастливый случай» – ремейк известной телеигры. На сцене две семьи. В той и другой представители трех поколений. Бабушки, которые когда-то работали в школе, папы и мамы – нынешние ее сотрудники и дети –ученики начальных классов. Свел их, действительно, счастливый случай – юбилей школы. Традициям, быту и бытию последней и посвящены вопросы ведущего.

«Праздничный торт». Рассказ об истории школы, который сопровождается все новыми и новыми огоньками, вспыхивающими друг за другом на именинном угощении. Каждый эпизод живет внутри уподобления школа – дом, подчиняясь его смысловому и образному диктату.

Необычайно плодотворна на этом этапе работа с толковым словарем. Необходимо изучить корневые гнезда ключевых слов главного и дополнительного рядов. Это приведет к новым ассоциативным дорожкам, по которым двинется драматургическая мысль, обогатить язык будущего сценария забытыми пословицами, поговорками, идиоматическими выражениями.

Вот как трактует слово «дом» толковый словарь В.И.Даля:

«Домъ» м. Строение для житья; в городе, жилое строение; хоромы; в деревне, изба со всеми ухожами и хозяйством. Крестьянский дом, изба; юж. хата; княжеский и вообще большой, вельможеский, палаты, дворец; помещичий, в деревне, усадьба; маленький и плохонький, хижина, лачуга; врытый в землю, землянка. Умал. домец, домик, домок, домочек, домишка; увел, домища, домища и т.д.

[2] Дж. Родари. Грамматика фантазии. Введение в искусство придумывания историй. — М.: Прогресс, 1974.).

Несколько страниц понадобилось В.И. Далю, чтобы описать все выражения и понятия, связанные со словом «Дом».

Группа синонимов (хоромы, усадьба, хижина), а также на слова, которые, к сожалению, покидают активный сценарный словарь (домочадцы, домовница, домоблюстительство, доморачительство) могут пригодиться автору при качественных характеристиках предмета описания. Автор запоминает фразеологические обороты («держать дом», «вести дом»), а вот пословицы и поговорки выписывает. Они гак и просятся в текст сценария.

Три кола вбито, бороной накрыто, и то дом.

И тесен дом, да просторен он.

Дом вести не лапти плести.

Эти выражения не только ждут соответствующего поворота мысли, чтобы отыскать свое место на страницах сценария, они сами становятся отправной точкой творческой фантазии.

Однокоренные слова приводят нас в новые смысловые ряды, а те, в свою очередь, помогают находить неожиданные сценические решения. Это касается и слова «домовой» (дух – хранитель дома), которое несет на себе жанровые и смысловые напластования современной детской сказки; и слова «Домострой» (письменное наставление домохозяину). Использование литературного памятника XVI века под этим заголовком в серьезном или пародийном ключе, несомненно, таит в себе новые драматургические возможности. Почему бы, используя структуру и стилистику этой книги, не написать и «письменное наставление» директору школы. Короче, если такую работу проделать с каждым словом основного (тема) и вспомогательного (сценарный ход) смысловых рядов, замысел сценария необычайно обогатится.

Сценарный ход, безусловно, зависит от главной темы, он и возникает только тогда, когда сценарист начинает знакомиться с материалом. И тем не менее, удаленность основного смыслового ряда от дополнительного в каждом случае бывает разной.

Вот еще пример. Студенческий праздник «Прощание с колледжем». Сценарный ход – заполнение обходного листа. Последний воспроизведен на сцене в увеличенном размере. Каждый эпизод заканчивается тем, что на эстраду поднимается представитель того подразделения, которое присутствует в перечне прощального документа (комендант общежития, библиотекарь, костюмер и т.д.), говорит несколько слов о выпускниках и

ставит свою подпись. В этом случае расстояние между смысловыми рядами ничтожно. Поэтому каждый эпизод («общежитие и выпускники», «библиотека и выпускники», «костюмерная и выпускники») требует дополнительного конструктивного приема.

Дает ли сценарный ход решение всем эпизодам или в каждом отдельном случае нужно искать специальные средства их организации – сценарист определяет в ходе работы с материалом.

В театрализованном концерте и эстрадном представлении часто используется так называемый ***сюжетный ход***. В этих обстоятельствах дополнительный смысловой ряд реализуется через взаимодействие персонажей, то есть через развитие драматургического конфликта. Художественные номера или эстрадные миниатюры сохраняют полную автономность, а ход развивается пунктирно. Действие персонажей сюжетного хода возникает между выступлениями артистов различных жанров или сценками, связывая их и подчиняя единому смысловому и художественному решению. Вот пример одного из московских рождественских концертов: на сцену в окружении внуков поднимается седой старик; в руках у него Вечная книга; все устраиваются за столиком, освещаемым настольной лампой; старик открывает Евангелие и начинает читать историю Иисуса Христа; по ходу чтения на сцене возникают то пляска пастухов, то песнопения, прославляющие деву Марию, то отрывки святого писания.

Смысловые ряды поставлены здесь в простые иллюстративные связи. Номера и сюжетный ход взаимодействуют по законам монтажа.

Тема, идея, жанр, конфликт, сценарный ход – важнейшие компоненты замысла. И в то же время в воображении пишущего сценарий начнет вырисовываться только с появлением выразительных средств в каждом из намеченных эпизодов, причем, степень их конкретности опять же может быть различной. Где-то определяются только виды искусств, которые составляют основу эпизода, скажем, симфоническая музыка (оркестр) и звучащее слово (чтец), где-то возникает художественное произведение с точным названием, а где-то реальная фамилия реального героя.

Второй этап разработки замысла сценария заканчивается составлением плана. План сценария – это перечень эпизодов с кратким описанием их содержания, определением основных вырази-тельных средств в смысловом и художественном контексте сценарного хода.

5. Третий этап. Окончательное оформление замысла.

Уточнение и обогащение замысла сценария заканчивается только тогда, когда поставлена последняя точка. Причем, первоначальное представление о своем детище и окончательный результат работы очень разнятся. И это понятно. Ибо рукописное воплощение замысла постоянно ставит автора перед выбором целого ряда возможностей. Каждое слово «вызывает бесконечный ряд цепных реакций… извлекая звуки и образы, ассоциации и воспоминания, представления и мечты. Процесс этот тесно сопряжен с опытом и памятью, с воображением и сферой подсознательного и осложняется тем, что разум не остается пассивным, он все время вмешивается, контролирует, принимает или отвергает, созидает или разрушает». И то, что принято и оставлено в сценарии, начинает жить по своим собственным законам, управляя дальнейшим изложением.

Корректировка замысла в процессе его воплощения связана не только с лексическим наполнением, но и со всеми художественными и документальными фрагментами невербального характера. Использование кино или видеоряда в одном из эпизодов, требует его повтора в другом, церемониальное действие в прологе должно симметрично возникнуть в финале, — и такого рода примеры можно приводить бесконечно. Здесь важно одно: умение видеть структуру сценария целиком и притом с разных точек зрения. Это позволяет чутко реагировать на необходимость изменений в сюжете, использовании выразительных средств, тексте и т.д.