**Николай Шилов**

**Сценарное мастерство**

Одной из составляющих любого торжества или гуляния яв­ляется театрализованное зрелище. Чтобы оно по настоящему ув­лекло зрителей, надо придумать умный и веселый сценарий. Да­вать универсальные рецепты, как это осуществлять - дело небла­годарное и бесполезное. Можно лишь поделиться наблюдениями, которые возникают в процессе собственных опытов. Этому и посвящена предлагаемая статья.

Для начала несколько оговорок.

*Первая.* Автор намеренно ограничился описанием работы над сценариями клубных театрализованных представлений, т.е. таких, которые связаны со сценической площадкой и предпола­гают относительно устойчивое деление праздничной аудитории на зрителей и исполнителей.

*Вторая.* Терминология, используемая в тексте - традиционна. Ее источники: эстетика, лингвистика, литературоведение, режиссура.

**Замысел сценария**

***Сценарий*** (от итал. *sсепаrio,* лат. *sсаепа) -* предметно-изобразительная основа театрализованного представления, в ко­торой с прямой речью персонажей свободно взаимодействует описательно-повествовательная речь. Прямая речь имеет форму монолога или диалога.

***Монолог*** (от греч. *топоs -* один и *logos -* речь) - речь дейст­вующего лица, выключенная из разговорного общения персона­жей. В праздничной драматургии - речь конферансье или веду­щего, обращенная к артистам или участникам торжества.

***Диалог*** (от греч. *dialogos -* разговор, беседа) - форма устной речи, разговор двух или нескольких персонажей в театрализован­ном представлении, а также ведущего с участниками празднично­го действия.

Описательно-повествовательная речь в сценарии выступает в форме ремарки.

***Ремарка***(франц. r*еmаrqие -* замечание, пояснение) - указа­ние автора в тексте сценария на поступки героев, их жесты, ми­мику, обстановку действия. Описание предполагаемого поведе­ния участников праздника, условий игр, конкурсов и т.д. Крат­кая ремарка, находящаяся внутри прямой речи, заключается в скобки, более подробная выделяется графически.

Первая и, может, главная особенность сценария театрализо­ванного представления - *документальная основа.* Сердцевина праздника - реальное событие. Юбилей города или учреждения, окончание школы, поступление в институт, творческий отчет художественного коллектива и т.д. Местный факт постоянно присутствует и в традиционных гуляниях, связанных с народным календарем. Кроме того, документ в различных ипостасях явля­ется структурным элементом праздничной драматургии. Аудио- и видеозаписи, кинофрагменты, выступления реальных героев, различные церемониальные действия - строительный материал сценариста.

Другая особенность сценария - его синтетический, собира­тельный характер. Здесь встречаются вес виды искусств (музыка, литература, театр, кино, живопись, архитектура) и различною рода документалистика. Варьирование сочетаний того и другого породило видовое разнообразие театрализованных представле­ний.

***Концерт***(от итал. *сопсеrtо -* состязание) - публичное ис­полнение произведений малых форм самых разных искусств.

***Театрализованный концерт*** *-* это концерт, имеющий, еди­ный художественный сценический образ, для создания которого используются выразительные средства, присущие театру: сюжет­ный ход, ролевая персонификация ведущих, сценография, теат­ральный костюм, грим, сценическая атмосфера.

Сценарий концерта представляет собой перечень художест­венных номеров, сопровождаемый текстом ведущего, а также описание выразительных средств (свет, музыка, кино, слайды, массовые мизансцены), создающих единый образ представления, причем номера, как правило, объединены в художественно-смысловые блоки.

***Художественно-смысловой блок*** *-* это поставленные в оп­ределенные взаимосвязи концертные выступления, образующие развернутую художественную мысль. Композиционное оформле­ние отдельных частей концерта зачастую бывает поэтическим.

***Театрализованный тематический вечер*** *-* это документально - художественное представление, посвященное реальным героям и реальным событиям, построенное при помощи монтажа. Сценарий театрализованного тематического вечера состоит из выступлений реальных героев, текстов ведущего, концертных номеров, элементов театрализации («зримое стихотворение», «зримая песня», «зримый документ», слайд фильмы и кинофраг­менты) и описания церемониальных действий.

***Конкурсно-игровая программа*** *-* это театрализованное пред­ставление, основой которого являются игры, конкурсы, забавы, розыгрыши. Сценарий конкурсно-игровой программы включает в себя описание игр и конкурсов и правил их проведения в изложе­нии ведущего. Подробные ремарки дают представление о пред­полагаемом поведении игроков и болельщиков.

***Театрализованное представление-спектакль***- представ­ление, аналогичное театральному зрелищу. Оно имеет единый сюжет, вымышленных персонажей и диалогическую форму. Од­нако нередко эти признаки разрушаются. Например, представле­ние может быть полисюжетным. Каждый эпизод в этом случае относительно самостоятелен, и в нем действует свой круг героев. Сценарий театрализованного представления-спектакля создается драматургическим путем и наиболее близок по своей сути пьесе.

Самостоятельно в чистом виде все эти разновидности клуб­ных театрализованных представлений почти не существуют. Происходит постоянное их взаимопроникновение и взаимообо­гащение.

Отметим, что какой бы сценарий ни предстояло написать, работа над ним начинается с формирования замысла.

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

**Первый этап. Поиски «эмоционального камертона».**

Танцуют, как известно, от печки. Попробуем разобраться, что же такое «печка» в нашем случае. Итак, чтобы замысел сце­нария «вытанцевался», нужно вдуматься в исходные данные, найти несколько отправных точек или «кирпичиков».

Первый из них - *тема.* 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, ибо 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» нашей 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 ею сознании возникает, пользуясь выражением Ольги Форш, некий *«отчеканенный объем».* 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» (Л.Толстой), 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.

**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. *(thета,* 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. Попробуйте определить предмет изображения в празднике, по­священном международному женскому дню приблизительно. Скажем так: жизнь, женщин нашего города, - и вы не справитесь с обилием материала, не сумеете сконцентрировать свое внимание на чем-либо конкретном, растеряетесь от количества реальных героев.

Но стоит лишь ограничиться рассказом о мастерицах, вла­деющих тайнами традиционных российских рукоремесел (вы­шивка, кружевоплетение и т.д.), как ваш 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. *diа -* через, сквозь и *сhrопоs -* время) и синхронный (греч. *sуп -* вместе и *сhrопоs -* 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. По­являются *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. *рrоblета -* 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. *сопflictus -* 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. *ideа -*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» (*Вячеслав Шишков. Как мы пишем. - М.: Книга, 1989, - с. 168.)*.

Как это может быть применимо к сценариям игровых про­грамм? 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. *gеnrе* - род, вид) мы уже сталки­вались на первом этапе формирования замысла. Но мы говорили 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 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.

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» (*Дж. Родари. Грамматика фантазии. Введение в искусство придумыва­ния историй. - М.: Прогресс, 1974.)*.

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.

Возьмем одно из ключевых, в нашем случае, понятий, - сло­во «дом» - и обратимся к толковому словарю 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, доми­на, домища* и т.д.

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

Мы же обратим внимание лишь на группу синонимов (хоро­мы, усадьба, хижина), а также на слова, которые, к сожалению, покидают активный сценарный словарь (домочадцы, домовница, домоблюстительство, доморачительство) - они могут пригодиться нам при качественных характеристиках предмета нашего опи­сания. Запомним мудрые фразеологические обороты («держать дом», «вести дом»), а вот пословицы и поговорки можно и выпи­сать. 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 «пиcьменное 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. Вспомним один 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 вырази­тельных средств в смысловом и художественном контексте сце­нарного хода.

**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.

**Работа с материалом**

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, мудрого 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, ос­таваясь 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 мы к нему предъявляем.

***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 журнали­стики. 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 всеобъем­лющее 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, возвы­шает, 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 пред­стоящей 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. Скажем, 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. *ехроsitio* - 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. *реreреtеiа*) - 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. *сulmen* - вершина).

Именно здесь с наибольшей силой обнажаются идейные и нравственные позиции героев, а, следовательно, - и самого авто­ра. Изложение драматургической истории заканчивается заклю­чительным 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. *соmроsitio* -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, несмотря на то, что 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.

Перечислим сюжетообразующие компоненты, которые свя­заны с реальными героями:

• 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 неотъ­емлемая 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. *ереisоdion* - 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.

**Авторы**

Цекиновский Борис Борисович, *театровед, г. Москва*

Литвинцева Галина Дмитриевна, *сценарист, г. Москва*

Толчёнов Олег Андреевич, *сценарист и режиссер, г. Москва*

Панфилов Владислав Владимирович, *сценарист и режиссер, г. Москва*

Тытюк Марина Николаевна, *сценарист и режиссер, г. Санкт-Петербург*

Шилов Николай Петрович, *сценарист и режиссер, г. Челябинск*