

Набиева Н.
**Теоретико-эстетические
особенности сценария
документальных
телевизионных фильмов**

В научной статье повествуется о теоретико-эстетических требованиях, предъявляемых к сценариям документальных телевизионных фильмов. Вопрос большей целесообразности написания сценариев документальных телевизионных фильмов до или после съемок сравнительно анализируется на основе взглядов, высказанных различными киноведами и режиссерами. Выявляется идентичность в действительности сценариев некоторой документальной экранной продукции, выведенной на экраны нашего дня и представленной в качестве документальных фильмов, со структурой сценариев, написанных для художественных, художественно-публицистических фильмов. Одновременно используя методы индукции и дедукции, на основе образцов сценариев, экранизируемых в Азербайджане документальных фильмов, предлагается именование некоторых фильмов не «документальными», а «художественно-документальными» телевизионными фильмами. Выступая с подобным предложением, с помощью методов взаимного анализа выявляются различия между теоретико-эстетическими основами сценариев художественного фильма со сценариями документальных телевизионных фильмов.

Ключевые слова: документальные фильмы, публицистика, эстетика, сценарий, драматургия.

Nabiyeva N.
**Theoretical-aesthetic features
scenarios of television
documentaries**

Though writing on the documentary scripts finds its reflection on the research papers of foreign and local television and film theorists, documentary script written for the television screen has not been studied thoroughly as a separate direction. Lack of theory resulted in presentation of different series of documentaries as TV documentary. Aesthetical and theoretical difference between the script of TV documentary and fiction films has been revealed through examining the comparative analysis method in this research article.

Key words: TV documentary film, documentary film script, documentary, difference between fiction and documentary film script.

Набиева Н.
**Айғақты телевизиялық
фильмдер сценарийлерінің
теориялық-эстетикалық
ерекшеліктері**

Ғылыми мақалада айғақты телевизиялық фильмдердің сценарийлеріне қойылатын теориялық-эстетикалық талаптар баяндалады. Суретке түсірілмей тұрып немесе түсірілгеннен кейін айғақты телевизия фильмдеріне тлапқа сай сценарий жазудың мәселелері әр түрлі кино мамандарының, режиссерлардың көзқарастары ескеріле отырылып, жан-жақты талданады. Қазіргі заманда күнделікті өмірде айғақты фильм ретінде экранға шығып жүрген өнімдердің сценарийлерінің, сондай-ақ көркем, көркем-публицистикалық фильм ретінде жазылған сценарий құрылымдарының өмірге қаншалықты сәйкес екендігі айқындалады. Азербайжан елінде экранға шығып жүрген айғақты фильмдердің сценарийлері үзінді үлгілерін негізге ала отырып, индукция және дедукция әдістерін бір мезетте пайдалана отырып, біз бірқатар фильмдерді «айғақты» фильм емес, «көркем айғақты» телевизиялық фильмдер деп атауды ұсындық. Ұсыныс жасаумен қатар, көркем фильмдердің теориялық-эстетикалық негізгі сценарийлері мен айғақты телевизиялық фильмдердің сценарийлерінің айырмашылықтарын салыстырып талдау арқылы анықтадық.

Түйін сөздер: айғақты фильмдер, публицистика, эстетика, сценарий, драматургия.

ТЕОРЕТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СЦЕНАРИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ФИЛЬМОВ

Возникшее из-за противоречивого представления реальных событий драматургическое положение требует от автора способности к творческому созерцанию. Так что написание сценария документальных телевизионных фильмов, будучи живым процессом, хотя и подвергается в производственном процессе изменению под влиянием эпизода, характера, среды, но авторская трактовка, находящаяся в основе драматургической структуры, остается неизменной. Именно благодаря этой трактовке в драматургической структуре экранной публицистики какой-либо документ и факт, характеризуя одно из противоречий, может создать портрет эпохи [1, 48].

Так, созданные благодаря опирающимся на факты и реальную жизнь документам и героям сценарии непосредственно отображают действительность. Сочетающий в себе важное общественное явление герой же находится в центре драматургической структуры. В игровой кинодраматургии исполнение актерами документального героя направлена на художественное представление образа. И этим путем изложение документального материала, восстановление факта образует драматургическую структуру [2, 172]. По поводу теоретико-эстетических требований к написанным для документальных фильмов сценариям киновед, профессор И. Вайсфельд говорит: *«Драматургия меняется, от него не отказываются полностью. Некоторые товарищи полагают, что понятие сценария в рамках документальных телевизионных фильмов, в отличие от других видов фильмов, даже снятых на основе документов публицистических документальных фильмов, разрушает «ложь» реальности. Ликвидация сценария представляет собой новый путь развития в телевидении и документальном фильме»* [3, 85]. Это означает, что сценарий документальных телевизионных фильмов отличается неопределенностью. В нем нет конкретности художественного фильма. Даже когда сценарий написан до съемок, сценарий документального телевизионного фильма в ходе съемок может частично, либо полностью изменить направление, монолог, диалог героя может придать толчок созданию нового сценария [3, 97]. Можем сказать, сценарии художественных фильмов больше похожи на пьесы. И конкретность, присущую сценариям художественных фильмов, в до-

кументальных телевизионных фильмах можно увидеть в закадровом тексте. Естественно, что и это не действенно для всех случаев. Закадровый текст представляет собой прямое указание на авторскую трактовку. В какой степени авторский подход реальность, отображаемую документальным телевизионным фильмом, может развернуть от «неигрового» фильма к «игровому» фильму? Анализ показывает, что даже если категорически выдвинем идею о том, что «авторская трактовка в документальном телевизионном фильме невозможна», и даже не имея никакого сценария, и экранизируя факты на основе реальных событий, во время нашего сидения за монтажным столом выстраивание кадров, стадия удаления и сохранения каких-то кадров представляет собой непосредственное вмешательство автора в «реальность». Поэтому, в отличие от художественных фильмов, даже в неигровых документальных телевизионных фильмах в той или иной форме проявит себя авторская трактовка, авторская субъективность. Режиссер, профессор А. Дадашов полагает, что *«Для сценария неигрового фильма (подразумеваются документальные фильмы) не важно отображение с зеркальной точностью выбранной для исследования модели реальной жизни. Если бы было так, этот сценарий состоял бы из совокупности различных сцен и деталей. Тогда можно прийти к выводу о том, что неигровой киносценарий состоит из созданного благодаря моделированию реальности синтеза авторской трактовки»* [2, 50]. Следовательно, в неигровых фильмах наличие «игровых» элементов и включение их в сценарий регулирует порядок документального телевизионного фильма.

Существуют и представленные под названием «документального телевизионного фильма» и снятые по методу восстановления факта фильмы, в подобных документальных экранных произведениях «документальность теряет свою силу реальности». Например, снять документальный телевизионный фильм о покинувших мир людях и, особенно, написать для подобного фильма сценарий совсем не просто. С этой точки зрения любопытен полнометражный документальный телевизионный фильм «Гасан Аблуч», режиссером и сценаристом которого был Анвар Аблуч. До снятия фильма творческая группа поставила перед собой следующую цель: создать на экране живой портрет Гасана Аблуча. Знающие Гасана Аблуча или знающие его не очень хорошо зрители при просмотре фильма должны видеть, кем был Гасан Аблуч и на что

он был способен как человек и как мастер. Для этого они воспользовались очень интересным методом. Вместо Гасана Аблуча снимается его младший брат Анвар Аблуч. Обладая чистой дикцией и прекрасным тембром голоса, Анвар сам читает и текст диктора. Этот способ дает очень хороший результат. Хотя по сценарию вместо Гасана Аблуча снимается его брат, на экране мы словно видим не Анвара, а Гасана.

Для съемок фильма именно в осенний период в качестве природы выбирается знаменитый Ботанический сад в Баку. Настоящий осенний день, деревья с опавшими листьями словно придают сцене минорный характер. Вот Анвар медленно шиагает между деревьями, вспоминает Гасана, говорит о нем. Безусловно, в фильме использована и хроника, отобразившая живого Гасана Аблуча: заснятые на ленту сцены из спектаклей с его участием, фрагменты из фильмов, где он снимался, могут частично «нейтрализовать» «игровые» элементы в документальном телевизионном фильме. Поскольку в этих сценах и фрагментах мы видим настоящего театрального и киноактера Гасана Аблуча, слышим его живой голос. При знакомстве со сценарием документального телевизионного фильма «Гасан Аблуч» мы видим, как распадаются озвученные выше теоретико-эстетические требования к сценариям документальных телевизионных фильмов. Сценарий фильма пишется заранее, в силу кончины Гасана Аблуча применяется метод восстановления факта – его брат Анвар Аблуч снимается вместо него, появляются «игровые» элементы, вместе с тем, использование кадров из живых выступлений актера, кинохроники возвращает «документальность» документального телевизионного фильма и в некотором роде восстанавливает экранное отображение реальности. В любом случае, именование подобных экранных произведений художественно-документальными телевизионными фильмами было бы более целесообразным, поскольку в написанных для подобных фильмов сценариях были использованы правила написания и художественных, и документальных фильмов [5, 81].

Тогда возникает вопрос, как можно отличить сценарий художественных и научно-популярных фильмов от сценария документальных телевизионных фильмов? Во-первых, сценарий художественных и научно-популярных фильмов стабилен, то есть написанный на бумаге сценарий приводится в движение в кадре как есть [4, 326]. Сценарий художественно-публицистических фильмов к тому же рассчитывается

на визуализацию. Поэтому самое важное умение автора сценария заключается в том, чтобы он умел писать сценарий визуально. Если аудитория не увидит на экране написанное на бумаге, тогда бессмысленно теоретизировать или же излагать в кратком скрипте сущность сценария; сценарист должен размышлять, «Носит ли написанный мной сценарий визуальный характер? Если не носит, тогда как я его могу перенести его в кадр?» [4, 338].

Художественные и научно-популярные фильмы субъективны. Это значит, что при съемке объектив камеры показывает заранее определенное направление. По сценарию объектив камеры играет роль нашего глаза и привлекает внимание к выбранному объекту. И этим в фильме утрачивается чувство объективности [7, 106].

Художественные и научно-популярные фильмы выбирают аудиторию – сценарист должен запомнить, что фильм выбирает свою аудиторию соответственно своему повествованию. Одним и тем же сценарием до конца фильма он может обращаться к различным зрительским группам. Фильм к тому же самый верный повторитель – закрепитель. Камера должна последовательно шаг за шагом воспроизводить все по сценарию [6, 25].

Художественные и научно-популярные фильмы эмоциональны. Это означает, что на основе написанного в сценарии чувства зрительской аудитории могут быть изменены во временном отрезке предварительного выяснения, в известном месте и в рамках известного рассказа [11, 42]. Например, чувства зрителей могут развернуться от печали к гневу. Поэтому при написании для подобных фильмов сценариев автор сценария должен обратить внимание на то, что написанный сценарий должен заставить аудиторию задуматься и нести заранее утвержденное сильное послание. Кроме того, в документальных телевизионных фильмах бывает меньше контроля. Это означает, что в отличие от «постановочных» фильмов, в документальных телевизионных фильмах как сценарист, не сумев опередить события, что должны произойти, не смог перенести их на бумагу, так и режиссер может не увидеть даже самые важные технические проблемы во время съемки в пределах реальных событий [8, 155].

А в чем состоят теоретико-эстетические особенности написанных к документальным телевизионным фильмам сценариев и выдвигаемые к ним требования? Прежде всего, написанные к документальным телевизионным фильмам

сценарии отличаются гибкостью, пластичностью и динамичностью. В отличие от вымышленных «игровых» фильмов, в документальных телевизионных фильмах нет никаких стабильных визуальных и концептуальных правил. Это означает, что конкретизировать жизненные события, которые будут перенесены в кадр, невозможно, или же заранее сказать, в каком направлении разовьется фильм, нельзя. Одним словом, на слова, написанные на бумаге для документальным телевизионных фильмов, приходится меньший упор. А это затрудняет работу с фильмом, вместе с тем, делая его более интересным. В частности, больше, чем написанные до съемок сценарии, документальным телевизионным фильмам соответствуют написанные после съемок формы сценария. Например, при монтаже может стать ясным то, что заранее заготовленный закадровый текст вовсе не совпадает с заснятыми кадрами. Следовательно, в сценарии текст должен заново быть написан. Или же может мгновенно выйти такой эпизод, что даже при совпадении кадра с текстом, можем столкнуться с выбором, что оставить, что смонтировать [10, 111].

Для пояснения написанного после съемок формы сценария рассмотрим повествующий о жизни и творчестве народного поэта Зелимхана Ягуба и снятый в 2007 году документальный телевизионный фильм «Дастан Зелимхана Ягуба». В этом документальном телевизионном фильме, экранизированном в жанре портрета, следуют требуемым теоретико-эстетическим требованиям сценария. В фильме ведут речь поэт, члены его семьи, возникают эмоциональные выступления при диалогах и монологах, и их речь изначально в сценарий не включается. В фильме по сценарию используются лишь выступления с различных мероприятий, на которых участвовал поэт. По этому вопросу обращаются и к архивным материалам ЗАО «Азербайджанское телевидение и радиовещание». В фильме авторская трактовка проявляется в закадровом дикторском тексте, а также в отслеживании последовательности кадров в процессе монтажа. Во время съемки заснять все написанное на бумаге бывает невозможно. Во время рабочего процесса изменения неизбежны. Необходимо принять во внимание, что изменение сценария зависит не только от происходящих событий в процессе съемки. Не только отношения между героями, но даже и пейзаж, условия погоды могут поменять ход сценария, в результате чего неожиданно для нас для ненаписанного сценария соберется весомый

материал. Необходимо учесть и тот момент, что время для съемок не безгранично. Если съемка какого-либо предполагаемого кадра переносится на следующий день или же выходит из сценария, то сценарист за короткое время должен придумать, как и чем его заменить. В любом случае, сценарист, даже имея в руках готовый текст, должен находиться в поисках сценария [12]. *«Нельзя снять хороший фильм по плохому сценарию. Если это произошло, значит, сценарий хорошо написан во время съемки»*, – утверждал Михаил Ромм (правда, имел в виду художественный фильм) [9, 51]. Также авторы обучающей литературы по журналистике полагают, что *«Сценарий – это изображение и звуковое решение литературного текста будущего произведения»* [6, 32]. Проводя обобщение, можно прийти к выводу о том, что условия создания любого телевизионного фильма настолько различны, что выбрав соответствующие образцы, можно доказать то, что сценарий для телевизионно-

го фильма представляет собой чуждое понятие, поскольку при этом фильм создается вживую, спонтанно, продолжается последовательно. С одинаковым успехом с другими образцами можно доказать, что без серьезной сценарной подготовки экранизация любого документального художественного фильма просто невозможна. Вместе с тем, на основании примеров можно продемонстрировать, что экранизированные многие документальные телевизионные фильмы на самом деле являются художественно-документальными телевизионными фильмами. Для выявления же очень тонкой разделительной линии между двумя жанрами необходимо знать по отдельности теоретико-эстетические требования к написанным в обеих жанрах сценариям фильма и уметь отличать их друг от друга. При этом более ясно и верно сможем определить, в какой ряд по документальности поместить экранизированный документальный фильм и как его назвать.

Литература

- 1 Дадашов А. Экранная публицистика. – Баку: БГУ, 1999. – 88 с.
- 2 Дадашов А. Драматургия. – Баку: БГУ, 2004. – 320 с.
- 3 Dwight V. Swain with Joye R. Swain. – Scriptwriting; A Practical Manual Focal Press Publications, USA. – 1988. – 432 p.
- 4 James Monaco. How to read a film: Movies, Media, Multimedia. – Oxford University Press USA, 2000. – 3rd Edition. – 672 p.
- 5 Казымзаде А. Кинооператор Кенан Мамедов. – Баку: Мутарджим, 2010. – 269 с.
- 6 PARSA Seyide, Abdülkadir Çetintahra, Belgesel Film Yapım Teknikleri. – İzmir, 2000. – 45 s.
- 7 Robert McKee. Story; Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. – Harper Collins Publishers USA. – 1997. – 480 p.
- 8 Syd Field. Screenplay: The Foundations of Screenwriting. – Dell Publishing, USA. – 1994. – 3rd Edition. – 320 p.
- 9 Sheila Curran Bernard. Documentary Storytelling for Video and Filmmakers. Focal Press Publications, USA. – 2004. – 297 p.
- 10 Tobias M. Belgesel Film Yapım Sanatı. Kolaj. – 2007. – 440 p.
- 11 Уолтер Р. Сценарное мастерство: кино- и теледраматургия как искусство, ремесло и бизнес. – Москва, 1993. – 63 с.

References

- 1 Dadashov A. EHKrannaya publicistika. – Baku: BGU, 1999. – 88 s.
- 2 Dadashov A. Dramaturgiya. – Baku: BGU, 2004. – 320 s.
- 3 Dwight V. Swain with Joye R. Swain. – Scriptwriting; A Practical Manual Focal Press Publications, USA. – 1988. – 432 p.
- 4 James Monaco. How to read a film: Movies, Media, Multimedia. – Oxford University Press USA, 2000. – 3rd Edition. – 672 p.
- 5 Kazymzade A. Kinooperator Kenan Mamedov. – Baku: Mutardzhim, 2010. – 269 s.
- 6 PARSA Seyide, Abdülkadir Çetintahra, Belgesel Film Yapım Teknikleri. – İzmir, 2000. – 45 s.
- 7 Robert McKee. Story; Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. – Harper Collins Publishers USA. – 1997. – 480 p.
- 8 Syd Field. Screenplay: The Foundations of Screenwriting. – Dell Publishing, USA. – 1994. – 3rd Edition. – 320 p.
- 9 Sheila Curran Bernard. Documentary Storytelling for Video and Filmmakers. Focal Press Publications, USA. – 2004. – 297 p.
- 10 Tobias M. Belgesel Film Yapım Sanatı. Kolaj. – 2007. – 440 p.
- 11 Uolter R. Scenarnoe masterstvo: kino- i teledramaturgiya kak iskusstvo, remeslo i biznes. – Moskva, 1993. – 63 s.