

МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІЯ, ФАЛЬКЛОР
ART HISTORY, ETHNOGRAPHY, FOLKLORE

УДК 791.44
<https://doi.org/10.29235/2524-2369-2020-65-3-328-335>

Поступила в редакцию 05.11.2019
Received 05.11.2019

Н. Г. Стежко

Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь

**ОСОБЕННОСТИ И СПЕЦИФИКА СОЗДАНИЯ СЦЕНАРИЯ
ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ДРАМЫ**

Аннотация. Анализируется специфика написания сценария телевизионной документальной драмы (докудрамы), которая сочетает в себе признаки игрового и документального кино. Подчеркивается, что о правилах написания сценария, особенно игрового кино, написано много книг, однако о мастерстве написания сценария докудрамы научной литературы не существует. Несмотря на это в мире создано значительное количество фильмов-докудрам. Искусство автора сценария докудрамы заключается в том, чтобы выбрать самые интересные, парадоксальные моменты из жизни героя и показать его характер на сопротивлении – как он их преодолевает, что вызывает мотивацию поступков и почему он делает тот или иной выбор. Отмечается, что если в сценарии игрового фильма все строится через действие и игру актеров, то в докудраме мотивацию героя часто объясняет эксперт или участник событий. Сложные моменты в жизни и их преодоление, как правило, это постановочные эпизоды, а раскрытие характера героя подкрепляется документами, хроникой, если она присутствует, или другими подлинными источниками. Помимо кинозаконов при создании образа в докудраме в процессе написания сценария используются наработки телевизионной журналистики, поскольку докудраме присуща нарративность. В качестве примера рассматривается методика работы над сценариями докудрам в проекте «Обратный отсчет» («мастерская Владимира Бокуна», Беларусь).

Ключевые слова: телевизионная докудрама, игровое, документальное кино, сценарий фильма, экранное искусство

Для цитирования: Стежко, Н. Г. Особенности и специфика создания сценария телевизионной документальной драмы / Н. Г. Стежко // Вес. Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 2020. – Т. 65, № 3. – С. 328–335. <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2020-65-3-328-335>

Natalia G. Stezhko

Belarusian State University, Minsk, Belarus

FEATURES AND SPECIFICITY OF CREATING A SCRIPT FOR A TELEVISION DOCUMENTARY DRAMA

Abstract. The author analyses the specifics of writing a script for a television documentary drama (hereinafter referred to as docudrama), which combines the characteristics of the feature and documentary films. The article points out that many books have been written about the rules of scriptwriting for a feature film. However, there is no literature on the art of scriptwriting for a docudrama despite the fact that there are numerous docudramas being created worldwide. The opinion is given that the mastery of the docudrama scriptwriting is in choosing the most interesting and paradoxical moments in a hero's life and showing his or her character through the resistance to life challenges: how the hero overcomes them, the motivation behind their actions and why a particular choice is being made. While in feature films the narrative is presented through action and actors' performances, the article emphasises that docudramas explain the hero's motivations through an additional figure such as an expert or co-participant in the events. While the difficult moments in the hero's life and their overcoming are usually depicted through the staged episodes, an exploration into the hero's character is supported by historical documents, a chronicle or other genuine historical sources. Docudrama is inherently narrative and the author investigates how the best practices of television journalism are used in scriptwriting, in addition to the cinema laws that are used in creating an image. The author explores the methodology of the docudrama scriptwriting in the project "Countdown" ("Vladimir Bokun's Workshop", Belarus) as an example.

Keywords: television docudrama, fiction film, documentary film, film script, screen arts

For citation: Stezhko N. G. Features and specificity of creating a script for a television documentary drama. *Vestsi Natsyonal'noi akademii navuk Belarusi. Seryia humanitarnykh navuk = Proceedings of the National Academy of Sciences of Belarus. Humanitarian Series*, 2020, vol. 65, no. 3, pp. 328–335 (in Russian). <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2020-65-3-328-335>

Подготовка к производству любого фильма начинается со сценария. За более чем столетнюю историю наблюдается подразделение кинематографа на разные виды – игровое, документальное, анимационное кино и т. д. В последние десятилетия появилась документальная драма, которая сочетает в себе элементы игрового и документального кино. Сегодня ввиду огромного количества подобных фильмов, которые имеют свои характерные особенности и специфику, мы можем говорить об этом явлении в аудиовизуальном искусстве как о самостоятельном виде кино.

Сценарий докудраны – явление, заслуживающее внимания, поскольку сочетает в себе признаки игрового и документального кино. Рассмотрим его особенности. В сценарии игрового кино все прописывается подробно – от места съемок (натуры, павильона) до действий и диалогов актеров, что впоследствии при производстве неукоснительно соблюдается. В сценарии документального фильма, как правило, указываются только основная тема, герой и место съемок. Далее следует импровизация. Режиссер не вмешивается в ход истории, он даже может не присутствовать на месте съемки, чтобы не смущать героев, дав задание оператору снять нужный материал. Иногда используется «метод выключенной камеры», когда герой думает, что его не снимают и поэтому рассказ получается более раскрепощенным и естественным. Впоследствии режиссер и автор сценария отсматривают отснятый материал, записывают, дают каждой сцене название и начинают «складывать» историю, расставляя в ней необходимые акценты в зависимости от поставленной задачи. Иными словами, авторы, полностью владея материалом, начинают выстраивать историю, создавая на бумаге сценарий или «поэпизодник», готовясь, таким образом, к монтажу.

В то же время игровое кино снимается по изначально написанному и утвержденному сценарию, работа над которым занимает длительное время. Затем пишется режиссерский сценарий, идет тщательная подготовка к съемкам с целью максимального сокращения финансовых расходов. Только после этого осуществляется съемка фильма, происходит его озвучивание, и фильм готовится к выходу на большой экран.

Что же происходит со сценарием телевизионной документальной драмы? Как и в игровом фильме, в докудране нет импровизации. Все заранее известно – в чем заключается конфликт и чем он закончится. Сценарий прописывается заранее – слова ведущего или закадровый текст, которые лежат в основе, диалоги в постановочной части, вопросы, которые будут заданы экспертам или участникам событий. Все это свидетельствует о том, что по своей природе сценарий докудраны ближе к игровому кино. Он пишется заранее, работа над ним – достаточно трудоемкий процесс, поскольку исследуется большое количество документов и первоисточников. Тем не менее многие исследователи относят докудрану к виду документального кино, поскольку в ее основе всегда лежит подлинная история. Однако и сценарий игрового фильма, особенно если это байопик, может основываться на реальной истории, о чем часто указывается в титрах фильма.

Отсюда следует, что сценарий докудраны имеет свои отличительные черты, позволяющие отнести подобный фильм к самостоятельному виду экранного искусства. О специфике написания сценария, особенно игрового кино, существует значительное количество литературы [1–15], которая, несомненно, полезна, однако о мастерстве написания сценария докудраны научных работ нет. Тем не менее в мире создано очень много фильмов-докудран. Научные труды в основном посвящены исследованию докудраны как творческого процесса, ее общим характеристикам, сформированным благодаря влиянию театра, кино, журналистики. Многие авторы работают интуитивно, используя свой опыт в документальном или в игровом кино.

Учитывая то, что этот вид кино сейчас очень востребован на телевидении и успешно развивается, следовало бы выделить основные черты, присущие сценарию докудраны. Когда сценарий целостен, гармоничен, создан по законам кино и жанра, фильм оказывается интересным и успешным. В случае, если имеются сценарные недоработки, докудраны в итоге оказывается эклектичной, не до конца внятной и эмоционально не выстроенной. Впрочем, эти ошибки также характерны и для других видов кино – как документального, так и игрового. Непонимание жанра, зрительской целевой аудитории, задач, которые ставит режиссер при создании фильма, неизбежно делает его неудачным.

В большинстве докудрам режиссер показывает историю героя на фоне определенного исторического события, выстраивая причинно-следственные связи в контексте эпохи. Это позволяет исследовать события через метафорическую интерпретацию. По мнению доктора искусствоведения О. Ф. Нечай, «характер в кино – художественный образ человека, в котором отражены существенные черты определенной общественной группы, класса, народа» [16, с. 121].

Чтобы заинтересовать зрителя, докудрама больше стремится к повествованию, чем к обучению, поэтому авторы максимально сосредотачиваются на таких элементах, как неизвестность, счастье, горе, тревога, надежда и т. д. Докудрамы служат развитию и сохранению культуры, поэтому спрос на полное раскрытие исторической правды будет расти. Важно также учитывать, что сегодня многие электронные СМИ заинтересованы в качественном контенте, поскольку появилось большое количество телевизионного продукта, в основе которого лежит фейк (от английского fake – обман, имитация, фальсификация, подделка), т. е. то, чего в действительности не существует. В основе сценария докудрамы всегда лежит подлинное событие или исторический факт, поэтому у этого вида кино – блестящее будущее. Эту мысль подтверждает А. Розенталь: «Докудрама – это процветающая индустрия благодаря новым фильмам, появляющимся почти ежедневно» [17].

Это доказал опыт зарубежных стран, в частности, телекомпания «BBC» (Великобритания), которая уже более пятидесяти лет успешно занимается производством докудрам. Существуют также телеканалы, в основе деятельности которых лежит создание докудрам, например, «Viasat History». Это международный телевизионный канал, основанный компанией «Modern Times Group», который показывает фильмы об исторических событиях и выдающихся личностях, политике, спорте, искусстве, изобретениях и современных технологиях. Сетку вещания «Viasat History» во многом составляют фильмы, произведенные британским телеканалом «BBC» [18].

На фоне недостоверной информации, которая присуща постмодернизму, явлению, которое распространилось на постсоветском пространстве в 1990-е гг., докудрама выглядит очень привлекательной, поскольку основана на аутентичном материале. Постмодернизм «противопоставляется и классическому реализму, и модернизму, точнее сказать, поглощает эти направления и выдает насмешку над ними, нарушая их целостность. Получается вездесущая эклектика, к которой не могут привыкнуть многие люди» [19]. «Ответом на культурный вызов постмодерна, – подчеркивает в своем исследовании кандидат филологических наук Н. В. Старых, – стало создание контента, который бы не раздражал, а, наоборот, был полезен пользователю, помогал бы ему принимать взвешенное решение» [20, с. 728].

Зрителя всегда интересует реальная история, поскольку это дает человеку жизненный опыт. Следовательно, необходимо тщательно готовить и писать сценарий. Докудрама стремится придерживаться известных исторических фактов, но в то же время допускает некоторый вымысел в незначительных деталях, когда существуют пробелы в архивных материалах. При этом докудрама не злоупотребляет художественным вымыслом для создания интересной, но нереалистичной истории. Авторы избегают навязывать собственную точку зрения, оставляя право зрителю делать собственные выводы о событии.

Не всегда историческое событие имеет доказательство, которое подкреплено документальными съемками. В этом случае на помощь приходит реконструкция. Продюсеры докудрам, как правило, стремятся снимать свои реконструированные события в тех местах, где они действительно происходили, чтобы погрузить аудиторию в реальную обстановку. Актеры при этом выбираются с учетом их внешнего сходства с героями. Диалоги могут включать в себя слова настоящих людей, зафиксированные в документах. Точность диалогов позволяет наиболее полно раскрыть образ, поэтому при написании сценария докудрамы авторы основываются на первоисточниках – письмах, дневниках, интервью, газетных статьях, судебных отчетах и т. д.

Докудрама может иметь в своем арсенале различные визуальные ресурсы, такие как исторический костюм, грим, вырезки из печатных изданий, артефакты, картины, графика и т. д. Это делается с целью обеспечения максимальной достоверности. Сегодня в докудраме сочетается опыт в организации съемок, разработанный англичанами П. Уоткинсом – основоположником исторической докудрамы (реконструировал исторические события, используя большое количе-

ство массовки) и К. Лоуча – основоположником социальной докудраны, (считал, что людям, попавшим в беду, не до интервью, они не способны доходчиво и внятно рассказать о трагедии, чаще замыкаются в себе). Поэтому актеры играют согласно сценарию, основанному на реальных исторических событиях, в то же время вымысел допускается, если не нарушает историческую основу. Докудрама не только раскрывает неизвестные страницы истории. Она используется для анализа текущих событий, повествует о социальном зле или проблемах, затрагивающих общество, таких как гендерное неравенство, наркомания, нищета, безработица, детская преступность и т. д.

Докудраму можно охарактеризовать как фильм, основанный на реальных событиях, при этом она использует форматы кино и телевидения, сочетает в себе элементы документального и игрового кино. Она использует как кадры реальных событий, так и мастерство актеров, инсценирующих событие, тем самым имея определенную свободу действий в творческой интерпретации факта. Главная цель докудраны – показать прошлое для того, чтобы извлечь из него уроки и сделать настоящее лучшим. Одна из функций докудраны – просвещение. Поэтому и «доку», и «драма» должны быть информативными и воспитательными.

Привлечение к созданию фильма нескольких экспертов является характерной особенностью докудраны. Они играют важную роль в сохранении исторической правды, поскольку помогают решить любые неточности или спорные вопросы. Как правило, эти люди присутствуют в кадре, высказывают свою точку зрения на основе собственных научных изысканий, фокусируют внимание зрителя на эпохе и времени, в которых жил человек, вызывая тем самым доверие у зрителя к предлагаемой теме.

Наибольшее количество докудран традиционно создается для телевидения, поскольку такие произведения привлекательны для зрителей, предпочитающих истории о реальных людях и событиях. Посредством драматических и нарративных структур, играющих на эмоциях зрителя, докудрама образно обосновывает интерпретацию определенного события в мировой истории. Как считает доктор философии в области коммуникации университета в Буффало Б. Ирвин (США), «документальная драма – британский термин, относящийся к телевидению и кинопоказу, которые имитируют реальные события, основанные на тщательном изучении темы, и призваны вызывать дискуссию о значимости событий и изображаемых в них людей» [21].

Таким образом, автор сценария докудраны первоначально выбирает тему, идею и сверхзадачу. При выборе темы автор, как правило, должен ответить на следующие вопросы: почему я хочу снять этот фильм, в чем состоит уникальность истории? Затем он должен определиться с идеей – той частью темы, которая победит в финале и противостоит контртеме, с которой начинается фильм. Идея всегда несет гуманистическое начало, подсказывает зрителю ответы на важные вопросы, дает модели нравственного выбора. Сверхзадача – представить героя, который стоит перед выбором, показать, чего он хочет добиться своими действиями и как это влияет на окружающий мир. Композиция сценария докудраны основывается, как правило, на классической схеме кинодраматургического произведения – завязка, развитие с кульминацией и развязка. С понятием о композиции тесно связаны термины фабулы и сюжета. По мнению Л. Сегер, «фабула – это, по сути, набор действий на экране (или в другом произведении), в то время как сюжет – это некий подтекст, выражающий суть происходящего и идеи фильма» [10, с. 22]. Он может быть представлен несколькими сюжетными линиями, каждая из которых является отдельной историей (одна – основной), чтобы поддержать интерес зрителя к самому действию и при этом раскрыть идею фильма. Этому способствуют перипетии, происходящие с героями, или поворотные события в их жизни, которые резко меняют направление сюжета.

И еще одно важное понятие, которое связано с формированием композиции, это конфликт – столкновение интересов, точек зрения, которые представляют собой два противоположных мировоззрения. Таким образом, композиция сценария докудраны, с одной стороны, зависит от особенностей драматической композиции, свойственной кино, и связана с понятием трехчастной структуры, конфликта и перипетий, с другой – обусловлена специфическими характеристиками телевидения. «Эффект присутствия», «эффект диалогичности», «эффект доверительности» значительно влияют на стандартную композицию докудраны, отличая ее от игрового кино. На-

пример, документальная драма чаще, чем кинофильмы, содержит экспозицию (пролог) и эпилог. Экспозиция помогает авторам фильма создать интригу, а эпилог – выйти за рамки повествования, рассказать последующую историю героев. Важной составляющей телевизионных документальных драм становится интервью с очевидцами или участниками событий, авторитетными экспертами. Это позволяет полностью использовать «эффект достоверности» телевидения.

Немаловажным элементом сценария документальной драмы является дикторский текст. Голос за кадром нередко звучит и в кинофильмах, однако он не предполагает появления диктора-ведущего в кадре, его взаимодействия с аудиторией, что довольно часто присутствует в документальной драме. Ведущий может выступать как «лектор», как «сыщик», который расследует проблему, комментирует события, задает вопросы очевидцам или выступает в роли одного из героев истории.

Структура сценария – набор событий из жизни героев, которые тщательно выстраиваются в необходимой последовательности для того, чтобы вызвать у зрителей необходимые эмоции и внятно рассказать историю.

В качестве примера можно рассмотреть методику работы над сценарием в проекте «Обратный отсчет» («мастерская Владимира Бокуна», Беларусь), в рамках которого было снято несколько сотен документальных драм. Начиналась работа с выбора тем, таких как актуальные проблемы белорусского общества, национальное самоопределение белорусов, сохранение национального достояния белорусского народа, осмысление советского прошлого и т. д. На следующем этапе автор формулировал идею, которую хочет донести аудитории. Например, идею фильма «Москва – Лос-Анджелес. Игры политиков» (сц. Б. Герстен, реж. Л. Клинцева, 2008 г.) можно трактовать так: политика не должна вмешиваться в спорт. Но прежде чем сформулировать идею, сценаристу следовало ответить на несколько вопросов: целесообразна ли идея? Есть ли интересный герой, через которого можно построить сюжетную линию? Как можно развить замысел? Будет ли идея представлять интерес для широкой аудитории? Позиция автора во многом определяется его мировоззрением, знаниями, системой нравственных, социальных оценок, пристрастий и антипатий.

Следующий этап – написание сценария, в котором с наилучшей стороны следует представить идеи автора. Все фильмы «Обратного отсчета» строились по единому принципу: в основе произведения лежало определенное историческое явление, например, сталинские репрессии – «Военнопленные. Виновны, если выжили» (сц. Т. Сухоцкая, реж. Л. Клинцева, 2014 г.) или освоение целины – «Целина. Горький хлеб» (сц. Н. Вильтовская, М. Белоокая, реж. А. Лескин, 2010 г.).

Истории полны человеческих трагедий, поэтому в центре фильмов «Обратного отсчета» всегда присутствует герой – свидетель, участник тех событий, о которых идет речь, как правило, это выходец из Беларуси. В. Бокун, генеральный продюсер и автор проекта, объясняет это следующим образом: «Голые факты никогда не увлекут зрителя, если не будет человеческой драмы, если не найти героев и свидетелей событий, о которых мы рассказываем. История должна быть эмоциональной. Эмоциональной она может стать только если существует реальный герой, со своими переживаниями и личной драмой. Герой, с которым начинаешь переживать события, участником или свидетелем которых он был. Формула простая, но выдержать её очень сложно» [22, с. 22].

Фильмы «Обратного отсчета» благодаря хорошо продуманному сценарию всегда были интересными, с парадоксальными и неожиданными поворотами в действии. Как отмечала О. Ф. Нечай, «если история развивается по прямой, без зигзагов и поворотов (от катализатора до кульминации и развязки), то интерес к происходящему, не подогреваемый ничем, падает» [23, с. 6].

Самая большая ошибка, которую может допустить автор сценария документальной драмы, – последовательно излагать судьбу героя от рождения и до смерти. Фильм должен строиться по законам драматургии, а не служить иллюстрацией к параграфу из учебника по истории. Именно для этого, например, в фильме об Эмилии Плятер «Белорусская Жанна д'Арк. Муза обречённых» (сц. М. Жабик, В. Захарик, реж. А. Лескин, 2015 г.) сценаристы используют прием, когда переплетаются две сюжетные линии, события в которых развиваются параллельно. Авторы используют метод «сквозного эпизода» – сцена спасения раненой мятежницы помещиком И. Абламовичем (первая сюжетная линия) разбивается на блоки, чередующиеся с рассказом о жизни Эмилии и ее

участии в восстании 1830 г. (вторая сюжетная линия). Линии прерывают друг друга в кульминационных моментах, помогая поддерживать интригу и избежать банального линейного рассказа событий, выстроенных в хронологическом порядке.

После утверждения сценария на телеканале ОНТ (Республика Беларусь), сценарист и режиссер вместе работали над видеорядом. Сценарист предлагал план действия и визуальный ряд, учитывая, что на съемочной площадке режиссер может изменить и дополнить его предложение или найти новое решение. Очень часто с помощью интересного кадра режиссер способен подхватить и усилить мысль, заложенную автором в тексте. Так, в одном из эпизодов, где зритель видит больную Эмилию в усадьбе И. Абламовича, режиссер общим планом показывает клетку с птицей, стоящую возле постели Плятер. Эта птица символизирует душевное состояние героини, ее желание вырваться на свободу и присоединиться к своим товарищам. Такие метафоры могут быть прописаны в сценарии или придуманы режиссером в момент съемок.

Искусство автора сценария документальной драмы заключается в том, чтобы выбрать самые интересные, парадоксальные моменты из жизни героя и показать его характер на сопротивлении – как он их преодолевает, что вызывает мотивацию поступков и почему он делает тот или иной выбор. Если у сценария игрового фильма все строится через действие и игру актеров, то в документальной драме достаточно часто мотивацию героя объясняет эксперт или участник событий. Сложные моменты в жизни и их преодоление, как правило, это постановочные эпизоды, а показ героя подкрепляется документами, хроникой, если она присутствует, или другими подлинными источниками. На протяжении всего фильма может присутствовать компьютерная графика, которая необходима в зависимости от жанра, для создания нужной атмосферы, установления ритма фильма и логического изложения материала. Где она будет находиться, режиссер решает в момент съемки, однако автор и в сценарии может указать, когда ее следует применить, если понимает, что текст нельзя визуализировать.

Отсюда следует, что правил, как технически правильно писать сценарий документальной драмы, не существует. Во многих странах при написании сценария игрового кино авторы обычно используют американскую форму записи, которая невероятно удобна. Это шрифт Courier New размером 12, при этом каждая страница текста будет соответствовать приблизительно одной минуте экранного времени, весь текст выравнивается по левой стороне (кроме диалогов, которые пишутся в столбик посередине листа). Обязательно указывается ИНТ./ЭКСТ./НАТ. – определение места, КОМНАТА – локация, ДЕНЬ – время действия. После титульного листа, с указанием названия сценария и контактов автора, вторая страница начинается с описания сцены и знакомства с персонажами, имена которых выделяются заглавными буквами. Каждая сцена выделяется абзацем, обычно это 5–6 строк, и показывается точное действие без «лирических» отступлений, далее – переход в другую локацию/время с указанием сцены. При написании диалогов часто имеют место ремарки (что делает герой во время диалога). В настоящее время есть специальные программы, которые все осуществляют сами, например: Celtx, Fade in, Sophocles, Countour 1.0, Final draft, Gramatica Pro и т. д.

В сценарии художественных телевизионных передач обычно используют другой стандарт – в виде таблицы из трех разделов. Первый – видеоряд, в котором полностью указывается действие, происходящее в кадре; второй – звук, это может быть закадровый текст и все шумы, например, пение птиц или гудок сигнала автомобиля; третий – хронометраж, указывающий длительность данной сцены и ее номер.

При написании сценария документальной драмы обычно используют стандарт сценария телевизионной передачи. Отсюда можно сделать заключение, что помимо кинозаконов при создании образа документальной драмы использует наработки телевизионной журналистики при написании сценария, поскольку документальной драме присуща нарративность. Такая форма написания сценария удобна для съемки, режиссер видит все локации и постановочные эпизоды. Можно также рассчитать время производства фильма и смету.

Таким образом, автору сценария телевизионной документальной драмы следует учитывать множество нюансов (в том числе расположение рекламных блоков, которые не должны мешать развитию экранного действия, особенно если это сериальный продукт, рассчитанный для телевидения).

Существенной сложностью для сценариста может стать кульминация фильма, поскольку докудрама предполагает фактологическую основу, которая не всегда имеет резкий поворот в финале истории героя. Авторы используют эпилог для привлечения внимания к обсуждаемой проблеме или для формулировки идеи фильма. Докудрама требует от автора соблюдения свойственных ей жестких принципов драматургии и композиционного построения. Талантливый, интересный сценарий, положенный в основу телевизионной документальной драмы, позволяет снять хороший фильм, который будет достойно оценен зрителем и востребован современным телевидением.

Список использованных источников

1. Арабов, Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия : учеб. пособие / Ю. Н. Арабов. – М. : ВГИК, 2003. – 104 с.
2. Аристотель. Поэтика / Аристотель. – М. : Риппол Классик, 2018. – 224 с.
3. Лайош, Э. Искусство драматургии [Электронный ресурс] / Э. Лайош. – Режим доступа: http://teatre.com.ua/upload/all/lib/iskustvo_dramaturgii.pdf. – Дата доступа: 14.07.2018.
4. Люмет, С. Как делается кино / С. Люмет ; пер. с англ. Д. Морозова, К. Донской. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2018. – 248 с.
5. Макки, Р. История на миллион долларов : мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Р. Макки ; пер. с англ. Е. Виноградовой. – 8-е изд. – М. : Альпина нон-фикш, 2016. – 456 с.
6. Митта, А. Кино между адом и раем : кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... / А. Митта. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : АСТ : Зебра Е, 2008. – 505 с.
7. Михалков-Кончаловский, А. Парабола замысла / А. Михалков-Кончаловский. – М. : Искусство, 1977. – 232 с.
8. Парандовский, Я. Алхимия слова / Я. Парандовский ; пер. с пол. А. Саповича ; ред. М. Конева. – М. : Прогресс, 1972. – 335 с.
9. Родари, Д. Грамматика фантазии / Д. Родари ; пер. с итал. Ю. Д. Добровольской. – 4-е изд. – М. : Самокат, 2016. – 240 с.
10. Сегер, Л. Как сделать хороший сценарий великим : практ. рук. голливуд. эксперта / Л. Сегер ; пер. с англ. Ю. Агаповой. – 3-е изд., расшир. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2019. – 312 с.
11. Трюффо, Ф. Кинематограф по Хичкоку : пер. с англ. / Ф. Трюффо. – М. : [б. и.], 1996. – 224 с.
12. Туркин, В. К. Драматургия кино : очерки по теории и практике киносценария : учеб. пособие / В. К. Туркин. – [2-е изд.]. – М. : ВГИК, 2007. – 319 с.
13. Сценарное мастерство: кино- и теледраматургия как искусство, ремесло и бизнес : реф. кн. Р. Уолтера / Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. – М. : [б. и.], 1993. – 63 с.
14. Феллини, Ф. Делать фильм / Ф. Феллини ; [пер. с итал. и коммент. Ф. М. Двин]. – М. : Искусство, 1984. – 287 с.
15. Червинский, А. М. Как хорошо продать хороший сценарий / А. М. Червинский. – М. : АСТ, 2019. – 304 с.
16. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства : учеб. пособие / О. Ф. Нечай, Г. В. Ратников ; под ред. И. В. Вайсфельда. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск : Выш. шк., 1985. – 367 с.
17. Rosenthal, A. Writing docudrama: dramatizing reality for film and TV / A. Rosenthal. – Boston : Focal Press, 1995. – 271 p.
18. Viasat History [Электронный ресурс] // Академик : словари и энциклопедии. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1433286>. – Дата доступа: 12.03.2019.
19. Блинова, М. Что такое постмодернизм: кратко и понятно [Электронный ресурс] / М. Блинова // Литера гуру. – Режим доступа: <https://literaguru.ru/chto-takoe-postmodernizm-kratko-i-ponyatno/>. – Дата доступа: 12.03.2019.
20. Старых, Н. В. Феномен контент-маркетинга как признак формирования единого медийного пространства / Н. В. Старых // Журналистика в 2018 году: творчество, профессия, индустрия : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Москва, 6–8 февр. 2019 г. / Моск. гос. ун-т, фак. журналистики ; [отв. ред.: Е. Л. Вартанова, Я. Н. Засурский]. – М., 2019. – С. 120–121.
21. Irwin, B. J. Reality-based television (Docudrama) / B. J. Irwin // Encyclopedia of international media and communications / ed. D. H. Johnston. – London, 2003. – Vol. 4. – P. 59–70. <https://doi.org/10.1016/b0-12-387670-2/00067-4>
22. Ермакова, В. Владимир Бокун: скромное обаяние документов / В. Ермакова // Теленеделя. – 2009. – № 7. – С. 22.
23. Нечай, О. Живая история: исторический цикл канала ОНТ «Обратный отсчет» / О. Нечай // На экранах. – 2009. – № 2. – С. 6–7.

References

1. Arabov Yu. N. *Cinematography and the theory of perception*. Moscow, All-Russian State Institute of Cinematography, 2003. 104 p. (in Russian).
2. Aristotle. *Poetics*. Moscow, Rippol Klassik Publ., 2018. 224 p. (in Russian).
3. Lajosh E. *Art of drama*. Available at: http://teatre.com.ua/upload/all/lib/iskustvo_dramaturgii.pdf (accessed 14.07.2018) (in Russian).
4. Lumet S. *Making movies*. London, Bloomsbury, 1997. 220 p.
5. McKee R. *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. New York, Methuen, 2014. 466 p.

6. Mitta A. *Cinema between hell and Paradise: cinema according to Eisenstein, Chekhov, Shakespeare, Kurosawa, Fellini, Hitchcock, Tarkovsky* 2nd ed. Moscow, AST, Zebra E Publ., 2008. 505 p. (in Russian).
7. Mikhalkov-Konchalovskii A. *Parabola of design*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 232 p. (in Russian).
8. Parandowski J. *The Alchemy of the word*. Moscow, Progress Publ., 1972. 335 p. (in Russian).
9. Rodari G. *The Grammar of fantasy*. 4th ed. Moscow, Samokat Publ., 2016. 240 p. (in Russian).
10. Seger L. *Making a good script great*. 3rd ed. Los Angeles, Silman-James Press, 2010. 242 p.
11. Truffaut F. *Hitchcock at the Cinema*. Moscow, 1996. 224 p. (in Russian).
12. Turkin V. K. *Drama of cinema: essays on the theory and practice of film script*. 2nd ed. Moscow, All-Russian State Institute of Cinematography, 2007. 319 p. (in Russian).
13. Walter R. *Screenwriting: film and television drama as art, craft and business*. Moscow, 1993. 63 p. (in Russian).
14. Fellini F. *Making a film*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. 287 p. (in Russian).
15. Chervinskii A. M. *How to sell good a good script*. Moscow, AST Publ., 2019. 304 p. (in Russian).
16. Nechai O. F., Ratnikov G. V. *Ehe foundations of cinema*. 2nd ed. Minsk, Vysheishaya shkola Publ., 1985. 367 p. (in Russian).
17. Rosenthal A. *Writing docudrama: dramatizing reality for film and TV*. Boston, Focal Press, 1995. 271 p.
18. Viasat History. *Academician: dictionaries and encyclopedias*. Available at: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1433286> (accessed 12.03.2019) (in Russian).
19. Blinova M. What is postmodernism: briefly and clearly. *Litera guru* Available at: <https://literaguru.ru/chto-takoe-postmodernizm-kratko-i-ponyatno/> (accessed 12.03.2019) (in Russian).
20. Starykh N. V. The phenomenon of content marketing as a sign of the formation of a single media space. *Zhurnalistika v 2018 godu: tvorchestvo, professiya, industriya: materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Moskva, 6–8 fevralya 2019 g.* [Journalism in 2018: creativity, profession, industry: materials of the international scientific and practical conference, Moscow, February 6–8, 2019]. Moscow, 2019, pp. 120–121 (in Russian).
21. Irwin B. J. Reality-based television (Docudrama). *Encyclopedia of international media and communications*. London, 2003, vol. 4, pp. 59–70. <https://doi.org/10.1016/b0-12-387670-2/00067-4>
22. Ermakova V. Vladimir Bokun: modest charm of documents. *Telenedelya* [TV Week], 2009, no. 7, p. 22 (in Russian).
23. Nechai O. Living history: historical cycle of ONT channel “Countdown”. *Na ekranakh* [On the screens], 2009, no. 2, pp. 6–7 (in Russian).

Информация об авторе

Стежко Наталья Григорьевна – кандидат искусствоведения, доцент. Белорусский государственный университет (ул. Кальварийская, 9, 220004, Минск, Республика Беларусь). E-mail: natste@rambler.ru

Information about the author

Natalia G. Stezhko – Ph. D. (Art. Crit.), Associate Professor. Belarusian State University (9 Kalvariyskaya Str., 220004 Minsk, Belarus). E-mail: natste@rambler.ru