

УДК 791.632:792.026]:791.221.9  
DOI: <https://doi.org/10.18524/2308-3255.2023.29.300641>

## СЦЕНАРІЙ ЯК СТРУКТУРНИЙ КОМПОНЕНТ ТВОРЧОЇ РОБОТИ РЕЖИСЕРА В СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

*Арсен Подосян,*

викладач кафедри журналістики, реклами та медіакомунікацій  
факультету журналістики, реклами та видавничої справи  
Одеського національного університету імені І. І. Мечникова  
e-mail: apodosian@gmail.com

Ця наукова робота спрямована на глибоке та всебічне вивчення сценаріїв та ролі режисера у сучасному кінематографічному процесі з метою розкриття системи їх взаємодії та впливу на створення творів кіномистецтва. Треба дослідити сценарій як структурну компоненту творчої роботи режисера. При вивченні проблематики необхідно проаналізувати важливість історії як фундаментального аспекту фільму та ключового структурного елементу в творчій роботі кінорежисера. У цьому контексті ретельно розглянути, як сценарій сприяє еволюції персонажів, визначає сюжетну лінію та впливає на емоційний спектр глядачів. Приділити увагу також ролі сценаріїв та взаємодії між сценаристом та режисером у процесі створення кінофільму.

**Ключові слова:** сценарій, режисер, історія, глядач, сценарист, фільм жаків.

**Актуальність дослідження. Постановка проблеми та її зв'язок із науковими й практичними завданнями.**

Ця наукова робота націлена на глибоке та всебічне дослідження сценаріїв та ролі режисера в сучасному кінематографічному процесі з метою розкриття складної системи їх взаємодії та впливу на творення кіномистецтва.

Методологія дослідження базується на використанні наступних методів для досягнення своєї мети. Перш за все, використано теоретичний метод для аналізу наукових публікацій, що стосуються сценаріїв та жанрів у кінематографії. Використано метод узагальнення, який допомагає формулювати висновки на основі аналізу літературних джерел та опрацювання отриманої інформації. Також використано метод систематизації, щоб зібрати та структурувати інформацію, яка використовується в дослідженні. Загалом, методологія дослідження включає аналіз, узагальнення та систематизацію інформації, що допомагає досліджувати питання сценаріїв та жанрів у кінематографії з наукової точки зору та формулювати обґрунтовані висновки.

У роботі досліджується сценарій як основним фундаментом для будь-якого кіношедевра, його роль у визначенні сюжетних ліній, розвитку персонажів та вплив на емоційний спектр глядачів.

Ця дослідницька робота вносить важливий вклад у розуміння процесу створення фільмів та розкриває нові перспективи для подальшого розвитку в цій галузі, спонукає до подальших досліджень та обговорень, спрямованих на оптимізацію співпраці між сценаристами та режисерами з метою досягнення ще більшого інноваційного та креативного потенціалу у кінематографі.

У статті проведено глибокий аналіз важливої ролі, яку відіграють сценарії в сучасному кінематографі. Досліджено не лише їхню структуру, але й елементи, які режисер використовує у взаємодії з історією під час творення фільму. Цей поглиблений аналіз розкриває значущі аспекти, які мають велике значення для роботи з історією в процесі створення аудіовізуального проекту.

### **Мета дослідження.**

Мета нашої наукової публікації – це визначення сценарію як структурного компонента у роботі режисера. У межах статті слід дослідити, як історія робить можливим розвиток персонажів, а також як вона визначає рух сюжету, створюючи підвищення напруги і емоційні висоти. Окрема увага приділена ролі сценаріїв у створенні фільму та їх взаємодії з режисером. Також у науковій роботі ставиться завдання дослідити процес спільної роботи між сценаристом та режисером, в якому сценарій виступає як вихідний план, а режисер втілює його на екрані; розглянути аспекти творчого об'єднання цих двох сутностей для досягнення гармонії і якості у фільмі.

### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Роблячи огляд літератури до цієї наукової роботи, звернемося до робіт американського письменника Роберт Маккі. У своїй книзі «Оповідь. Субстанція, структура, стиль та принципи письмової екранізації» (1997) дослідив питання створення історії та взаємодію між персонажами.

Сценарист-режисер Роберт Родрігес у своїй книзі «Кіно без бюджету. Як у 23 роки підкорити Голлівуд, маючи в кишені 7 тисяч доларів» (1996) розповів, як зміг досягти успіху в голлівудській індустрії, починаючи з дуже обмеженими фінансовими ресурсами. Книга описує його особистий досвід та методи, які він використовував для створення своїх фільмів з невеликим бюджетом.

Проаналізовано роботу Блейка Снайдера «Врятувати кішку» (2005). Його вважають одним із найуспішніших голлівудських сценаристів сучасності. Автор розробив не тільки нову термінологію, створив авторську структуру сценарію, а також класифікував популярні голлівудські картини за новими жанрами. Сценарист докладно описує їх, заразом розкладаючи сюжети популярних американських фільмів згідно з оригінальною сценарною структурою.

В ході дослідження звернувся до творів Квентіна Тарантіно «Одного разу в Голлівуді» (2021) та Френсіса Форда Копполи «Живе кіно і техніка його виробництва» (2017) які у своїх роботах зосереджують увагу на викликах та проблемах даних питань.

Крім того, було проаналізовано статті Романа Ширмана та Дмитра Берднікова «Прояви драматургії в ігровому кіно» (2022), Ганни Чміль та Марини Войцещук «До питання хоррор як жанру сучасного екранного простору» (2019) та Галини Погребняк «Режисерські прийоми відтворення культури цирку на екрані та арені» (2023) щодо вищевикладених питань.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Першим необхідним кроком на шляху реалізації задуму режисера фільму є створення сценарію – його літературної основи, де визначається тема, сюжет, проблематика, характери основних героїв. За більш ніж сторічну історію кінематографу він пройшов свій шлях розвитку від примітивних нотаток, де коротко описувалася фабула майбутнього фільму до особливого літературного жанру – кінодраматургії. Літературний сценарій може бути або оригінальним, або бути екранізацією твору, що вже існує. Щоб текст «працював» та утримував увагу глядача, у ньому мають бути дотримані деякі загальні правила, що враховують психологію глядачів.

Роберт Маккі у своїй книзі «Оповідь. Субстанція, структура, стиль та принципи письмової екранізації» зазначає про те, що емоційне залучення глядача у те, що відбувається на екрані, ґрунтується на співпереживанні: «Якщо сценаристу не вдається встановити контакт між кіноглядачем та головним героєм, то ми дивимось фільм усунення, не відчуваючи жодних почуттів. Залучення не має нічого спільного з пробудженням альтруїстичних почуттів чи співчуття. Ми відчуваємо співчуття з дуже особистих, якщо не сказати егоїстичних причин» [3, 151]. Ідентифікуючи себе з головним героєм і вникаючи в його бажання, глядач думає про власні мрії та своє реальне життя. Через співпереживання, що є опосередкованим зв'язком з вигаданою особистістю, людина перевіряє і підкріплює свої якості. Історія дарує можливість проживати не тільки власне життя, а й чиєсь ще, випробувати бажання та вести боротьбу у різних світах і часових вимірах, на всіх рівнях нашого існування.

Таким чином, співпереживання абсолютно необхідне, а вона, історія, другорядна. Усі зустрічали привабливих людей, котрі не викликають співчуття. Як і будь-яка інша людина, головний герой може бути приємний глядачам, або ні. Не відчуваючи різниці між симпатією та співчуттям, деякі автори машинально вигадують образ «хорошого хлопця», бо бояться, що якщо провідний персонаж не буде привабливим, не виникне контакту з аудиторією. Проте безліч разів фільми з гарним головним героєм не приносили фінансової вигоди. Привабливість не є гарантією глядацької участі; це лише один із аспектів характеристики. Аудиторія ідентифікує себе з глибоким характером та тими властивими йому внутрішніми якостями, які виявляються в результаті вибору, зробленого під тиском складних життєвих обставин.

У більшості випадків вважається, що пробудити співпереживання зовсім не складно. Головний герой – людина, і у залі – теж люди. Коли глядач дивиться на екран, він дізнається персонажа, відчуває, що такі ж риси характеру притаманні йому самому,

ідентифікує себе з головним героєм і весь занурюється в історію. Таким чином великі письменники здатні викликати співчуття навіть до несимпатичного персонажа.

Маккі зазначає, що «хороша історія – це те, що гідно розповіді, яку люди хочуть почути. Знайти таку історію – ваше основне завдання. Все починається із таланту. Ви повинні від народження мати творчі здібності, що дозволяють поєднувати різні ситуації так, як цього ніхто до вас не робив» [3, 27].

У свою чергу режисер і сценарист Роберт Родрігес у своїй книзі «Кіно без бюджету. Як у 23 роки підкорити Голлівуд, маючи в кишені 7 тисяч доларів» власну роботу з текстом описує таким чином: «Я ніколи особливо не захоплювався написанням сценаріїв, але багато разів читав, що найкращий спосіб навчитися – сісти та написати дві повні сюжетні схеми, а потім взяти та викинути їх» [3, 5].

Життєпис є повноводним потоком, з якого сценарист повинен вибрати те, що можна використовувати для історії. Вигадані світи – це не країна мрій, а майстерні, у яких ми працюємо у пошуках матеріалу для фільму. Однак на запитання вибору, два сценаристи дадуть відповідь по-різному. Деякі з них займаються пошуками головного героя, інші – сюжетну лінію чи конфлікт, а хтось настрої, образи чи діалог.

Роман Ширман та Дмитро Бердніков у роботі «Прояви драматургії в ігровому кіно» стверджують: «Сучасна кіноіндустрія побудована на різноманітних історіях, в основу яких закладено драматизм сюжету, що будується на конфліктності (конфлікт між народами, країнами, світами)» [6, 206].

Однак неможливо побудувати історію на основі лише одного елемента. Фільм – це відображення окремих конфліктів чи вчинків, характерів чи емоцій, дотепних діалогів чи символів. Сценарист повинен шукати події, оскільки саме вони включають все перераховане, інколи ж і більше та створювати структуру. Вона визначається як систематично розташований набір подій, що розгортаються в історії життя персонажів. Її вправно будують відповідно до задуманого плану з метою викликати у глядачів конкретні емоції та передати особливе світовідчуття.

Подія може виникати в результаті діяльності людей або впливати на них, тим самим характеризуючи їх; вона відбувається в конкретній обстановці, формує образ, дію та діалог, витягує енергію з конфлікту, викликаючи емоційний відгук у персонажів та глядачів. Проте вибір подій може бути випадковим; вони повинні бути скомпоновані у певній послідовності, як це відбувається у процесі твору музичного твору.

Щоб це зробити, необхідно ясно бачити мету й зрозуміти, навіщо потрібен такий порядок подій. По-перше, може йтися про вираження власних почуттів. Однак якщо історія не знаходить відгуку у глядачів, то подібна мета перетворюється на потурання власним забаганкам. Друге завдання – вираження ідей, але якщо вони не будуть цікаві аудиторії, виникає небезпека соліпсизму. Тому побудова структури потребує подвійного підходу.

Подія в історії представляє собою момент суттєвої трансформації в житті персонажа, що виражається та сприймається залежно від її важливості.

Для того, щоб зміна набула значущості, сценарист та режисер повинні уявити її, а глядачі відреагувати, виходячи з її цінності – це суть історії. У нашому випадку йдеться про мистецтво уявлення про світ і сприйняття його.

Цінності історії – це універсальні властивості людських переживань і досвіду, які в певний момент можуть бути як позитивними, так і негативними.

У книзі Роберта Маккі «Оповідь. Субстанція, структура, стиль та принципи письменної екранізації» зазначається, що «до категорії «цінності історії» можна віднести життя і смерть (позитивна і негативна цінність), а також любов і ненависть, свободу і рабство, правду і брехню. Вони можуть бути моральними – добро та зло; етичними – правильно та неправильно; або просто мати цінність» [3, 24].

Сценарій – це основна форма драматургії кіно, це композиційна основа фільму. Без гарного й правильно структурованого тексту не буде гарного кіно. Сценарій розповідає історію, щоб потім бути втіленим у формі твору, це ідейна та мистецька основа. По суті це план фільму, яким він колись стане.

Крім того, у цьому дослідженні розглянемо новий підхід до класифікації жанрів ігрового кіно, який враховує сучасні тенденції та розвиток кіномистецтва. Цей підхід відкриває нові можливості для творчості і дозволяє експериментувати з їх елементами, створюючи унікальні та цікаві фільми.

Жанри ігрового кіно – це групи творів, які відрізняються за своєю внутрішньою будовою та подібними рисами. Межі між ними можуть бути розмитими, і вони можуть постійно змінюватись та переходити один в інший, розділяючись та поєднуючись. Крім того, кожен із них може мати декілька піджанрів. Серед класичних варто згадати бойовик, вестерн, гангстерський фільм, детектив, драму, історичний фільм, комедію, мелодраму, музичний фільм, нуар, фантастичний фільм, політичний фільм, пригодницький фільм, казку, трагедію, трилер, фільм жахів та фільм-катастрофу. Однак, у цьому дослідженні розглянемо новий підхід до класифікації жанрів ігрового кіно.

У роботі сценариста важливо визначити жанр фільму, сценарій якого він пише, оскільки без цього можна не зробити якісний продукт під час написання історії. Якщо сюжет не рухається далі, перед початком написання, необхідно переглянути кілька схожих фільмів. Це дозволить відповісти на питання, чому деякі елементи сюжету є важливими, як вони працюють або ні, і коли і як сценарист може замінити кліше на щось більш оригінальне.

Розглянемо формування нових жанрів у сучасному кіні на прикладі трансформації фільмів жахів.

Прихильником класичного підходу у визначенні структурної приналежності кінофільму є Роберт Маккі. У книзі «Оповідь. Субстанція, структура, стиль та принципи письменної екранізації» він дає визначення фільму жахів: «Цей жанр ділиться на три піджанри: «містичний», у якому джерело жаху викликає потрясіння, але піддається «раціональному» поясненню; «надприродне», де джерело жаху – це «іра-

ціональне» явище з царства духів; та «супермістичний», у якому глядачі змушені вибрати між двома вищезгаданими можливостями» [3, 89].

Іншої думки Блейк Снайдер. У книзі «Врятувати кішку» він пропонує розглянути його класифікацію, що складається з 10 типів фільмів. Якщо аналізувати ці категорії, до них можна віднести будь-яке зняте кіно. У цьому списку сюжетів нема типових назв як «комедія», «триллер» чи «бойовик», тому що такі назви не розкривають про що фільм [3, 20]. Один із жанрів – це не класичний фільм жахів, а переформатований у нову структуру – «Монстр у будинку». Цей тип – простий і зрозумілий для будь-якого глядача. Він складається з двох частин: «Монстр» та «Будинок». У них зазвичай є герой, що бореться за виживання проти чудовиська, яке з'являється через злочин, вчинений в обмеженому просторі. Це все зводиться до того, щоб тікати й ховатися від монстра.

При додаванні в цей сюжет групи людей, що відчайдушно намагаються вціліти, отримуємо відмінний сценарій для фільму, настільки примітивний, що зрозумілий кожному в будь-якій точці земної кулі. Це підхід ширший за звичайне класичне поняття фільму жахів і завжди діє за своїми точними правилами.

Ганна Чміль та Марина Войцещук у роботі «До питання хоррор як жанру сучасного екранного простору» зазначають: «Страх, який передається глядачам, утворюється різними сюжетними поворотами, моторошними образами, подіями тощо. Тло для розвитку страху може бути найрізноманітнішим. Роль цього тла можуть відіграти які-небудь фантастичні події, психічні патології, що виражаються героями фільму, сценами насильства, крові, людськими нутрощами й іншими варіантами розвитку подій» [1, 167].

За Блейком Снайдером, «будинок повинен являти собою обмежений простір – курортне містечко, космічний корабель, Діснейленд майбутнього з динозаврами, сімейне гніздечко. Там скоюється злочин, зазвичай на ґрунті жадібності. Це викликає до життя надприродного монстра, який, немов ангел помсти, з'являється, щоб покарати винних і пощадити тих, хто розкався» [7, 21]. У всьому іншому діє стандартна схема: «бігти і ховатися».

До категорії зазначених фільми можна віднести такі картини, як «Щелепи» (1975) С. Спілберга, «Парк Юрського періоду» (1993) С. Спілберга, «Чужий» (1979) Р. Скотта, «Кошмар на вулиці В'язів» (1984) У. Крейвена, «П'ятниця 13-те» (1980) Ш. Каннінгема, «Крик» (1996) У. Крейвена та «Кімната страху» (2002) Д. Фінчера.

Такі історії популярні у всьому світі через те, що викликають у глядачів сильні емоції, такі як страх та тривога. Вони також мають унікальну здатність до захоплюючої візуальної сюжетної лінії, яка може бути зрозуміла навіть без звуку. Більшість із них є настільки успішними, що отримують продовження та сиквели, оскільки глядачі хочуть продовження історій та продовжувати переживати ці емоції у наступних фільмах.

Роман Ширман та Дмитро Бердніков стверджують, що «питання жанрів у кіно періодично виявляється в центрі мистецтвознавчих досліджень. Попри те, що перші

серйозні спроби осмислення жанрових систем кінематографа відносяться до 20-х років минулого століття, багато з кінознавців вважають, що теорія жанрів кіно на даний момент досі не розроблена» [6, 166].

Крім того, у світі дедалі частіше практикується змішування жанрів. Вони часто комбінуються для того, щоб наголосити на сенсі, збагатити характер і передати різні настрої та почуття.

Роберт Маккі зазначає, що «чудовим винаходом став музичний фільм жажів. Якщо врахувати, що існує більше десятка основних жанрів, можливості для їхнього винахідливого схрещування нескінченні. Таким чином, сценарист, який вміє керувати жанром, здатний створити фільм, який ніхто у світі ще не бачив» [3, 102].

Отже, жанрова приналежність у кінематографі відіграє важливу роль при класифікації фільмів. Однак замість звичних категорій можна використовувати інші підходи. Слід зазначити, що «Монстр у будинку», а також усі інші жанри ще далеко не вичерпані. Завжди є можливість вигадати щось нове, комбінувати та змішувати стилі. Щоб досягти успіху, потрібно вирватися з рамок та кліше. Запропонувати щось нове, несподіваний поворот, не боятися експериментувати.

На рівні зі сценаристом та його історією ключову роль у створенні кіно відіграє кінорежисер. Він керує творчими процесами під час створення кінофільму. Його головною метою є передача певної думки, ідеї і стимулювання різних почуттів та емоцій у глядачів. Професія складається з двох головних компонентів: творчого та організаторського, які необхідно поєднувати для успішного виконання проекту.

Організаторська складова роботи постановника полягає у відборі та підборі акторів, формуванні команди, підготовці та тренуванні їх до роботи на зйомках. Крім цього, режисер відповідає за організацію підготовки декорацій, музичного супроводу та освітлення, керує роботою знімальної групи.

Спочатку митець шукає та вибирає сценарій, детально його вивчає та аналізує. Далі, використовуючи знайдену історію як основу, постановник формує власне бачення задуму та створює режисерський сценарій, який докладно описує персонажів, місце дії та сцени таким чином, що можна уявити собі, як це все буде виглядати на екрані.

Роберт Родрігес у своїй книзі підкреслює наступне: «Кажуть, що геній – це 10% натхнення та 90% поту. Сценарій – це наше натхнення. Тепер настав час попідніти» [5, 26].

Коли режисер починає працювати над проектом, він має на руках лише фінальний драфт драматичного сценарію, написаний автором. Після ознайомлення з ним, постановник спочатку розробляє загальну концепцію майбутнього фільму.

Робота розпочинається з аналізу фрагменту історії, використання кольорового маркування та поділу секвенцій сцен на окремі епізоди з подальшим розбиттям на драматургічні блоки.

Для кожної сцени визначаються тема, ідея, надзавдання й наскрізна дія, враховуючи загальний зміст майбутнього фільму та взаємини між персонажами. Для кож-

ного блоку визначається своє завдання. Аналіз сценарію проводиться щодо зміни простору локацій та інтер'єрів, у яких будуються мізансцени, емоційної тональності сцени, стилю роботи камери і прийомів зйомки, а також цілей і завдань, які стоять перед кожним персонажем у кожному драматургічному блоку.

Режисеру-постановнику потрібно уявити, як виглядатиме його кіно, його герой, яку атмосферу передавати, якими виразними засобами це досягатиметься.

Блейк Снайдер у книзі «Врятувати кішку» зазначає: «Історію роблять не пригоди, а те, що герой дізнається про себе, потрапляючи в ці пригоди» [7, 23].

Уся концепція описується в окремому документі – режисерській експлікації. Цей документ пишеться у вільній формі та в середньому займає від п'яти до десяти сторінок. У ньому розглядається історія фільму, внутрішні та зовнішні конфлікти, підтексти та приховані смисли, які будуть втілені на екрані. Режисерська експлікація є керівництвом для власне режисера- постановника, оператора-постановника, художника-постановника, звукорежисера та композитора, а також допомагає режисеру під час монтажу на постпродакшені. Цей документ є необхідним етапом підготовки до зйомок фільму.

Коли митець має загальне розуміння майбутньої картини, він починає розробляти режисерський сценарій, де враховує драматичний ефект. Для цього він поступово працює над кожною сценою та вписує всі деталі, які необхідні для здійснення зйомок кожного конкретного моменту. Кінорежисер визначає всі нюанси: розміщення камер, необхідні кадри, кольорова гама та оформлення сцени, освітлення, атмосфера, рух акторів, їх реакції, музичний супровід, темп монтажу та інші важливі аспекти. Якщо сцена потребує використання трюків чи каскадерів, це також враховується. У разі необхідності використання комп'ютерної графіки, комбінованих зйомок, дронів чи кранів, це також зазначається у сценарії.

Для зручності роботи з великою кількістю розрізнених елементів можна структурувати їх у таблиці. Для цього можна використовувати спеціальні програми, які дозволяють зручно організувати інформацію й легко редагувати її в процесі роботи.

Щоб зберегти чистоту та зрозумілість драматичного сценарію, додаткові позначки можуть бути внесені в режисерський сценарій, виділені кольором або форматкуванням. Однак для зручності роботи на майданчику рекомендується використовувати окремий режисерський сценарій, який може бути зручно структурований та редагований у процесі зйомок.

Вважається, що найкраще скористатися таблицею, замість того, щоб винаходити щось нове, так як така форма надасть найбільш наочне відображення документу. У такій таблиці кожен рядок відповідає за окремий знімальний кадр, а стовпчик – за свій вид інформації. Якщо сцени у фільмі не дуже довгі, а монтаж простий, можна використовувати рядки для окремих сцен, що прискорить процес створення постановочного плану. Однак важливо, щоб таке рішення не мало негативного впливу на подальшу роботу.



Режисерський сценарій, як і інші етапи препродакшену, полегшує завдання режисера на найважчих етапах – зйомці та постпродакшені. І тому постановники-початківці, які ігнорують цей етап роботи, в результаті самі собі ускладнюють життя і, з великою імовірністю, зіткнуться з непередбаченими труднощами. А фільм, що вийшов за підсумком, швидше за все, буде набагато гіршої якості, ніж міг би бути. Основні складові режисерського сценарію можуть відрізнятися залежно від підходу та стилю конкретного постановника, але мають включати в себе концепцію, яка лежить в основі фільму і визначає його мету та тему; сценарій з описом сюжету, діалогів та персонажів; погляд кінорежисера на матеріал та його візуальне втілення, який включає в себе камерну роботу, обрання планів та кутів зйомки, декор, костюми та монтаж.

### **Висновки та перспективи дослідження.**

У підсумку можна зазначити, що сценарії та режисерська робота є невід'ємною частиною сучасного кінематографічного процесу, і їх взаємодія має вирішальне значення для створення високоякісних фільмів. Сценарій виступає як фундаментальна основа, на якій ґрунтується будь-який кінопроект, визначаючи сюжет, персонажів та візуальну концепцію фільму. Режисер, у свою чергу, втілює цей сценарій на екрані, надаючи йому життя через свій творчий підхід та виразне мистецтво.

Ця взаємодія є ключовою для досягнення високих стандартів у кінематографії і створення великих творів мистецтва, які захоплюють глядачів своєю сюжетною глибиною, емоційною насиченістю та креативністю. Усі аспекти дослідження підтверджують важливість та актуальність розуміння цієї складної системи взаємодії між сценаріями та режисерською роботою для подальшого розвитку кіноіндустрії та підвищення якості кінопродукції.

У статті проаналізовано роль сценаріїв у сучасному кінематографі, структура та елементи роботи режисера з історією в процесі створення аудіовізуально проєкту. Досліджено, що сценарій є не тільки основною формою драматургії в кіно, але і його композиційною основою. Він виступає як ідейна та мистецька основа для фільму і, по суті, є планом, за яким фільм колись стане реальністю. Без гарного й правильно структурованого сценарію неможливо створити високоякісний фільм, оскільки це саме через сценарій розкривається історія, яка потім втілюється на екрані.

Жанрова приналежність відіграє важливу роль у класифікації фільмів, але це не обмежує творчу свободу в кінематографі. Замість того, щоб обмежуватися звичними категоріями, завжди є можливість створити щось нове та незвичайне, комбінувати та змішувати жанри. Шлях до успіху полягає в тому, щоб виходити за рамки та уникати стереотипів. Важливо пропонувати глядачам несподівані повороти подій і не боятися експериментувати.

Режисерський сценарій, разом з іншими етапами препродакшену, відіграє ключову роль у підготовці фільму. Він полегшує завдання автору на етапах зйомки та

постпродакшену. Початківці, які ігнорують цей етап, можуть стикнутися з непередбаченими труднощами та отримати результат нижчої якості. Режисерський сценарій має включати концепцію фільму, сценарій з описом сюжету, діалогів та персонажів, а також візуальне бачення режисера, включаючи камерну роботу, обрання планів і кутів зйомки, декор і костюми, а також монтаж.

Отже, сценарій, жанрова різноманітність та режисерський сценарій є важливими аспектами у створенні якісного кіно. Вони допомагають визначити сюжет, жанр і візуальну концепцію фільму, а також забезпечують план для його подальшої реалізації. Успішний фільм можливий завдяки гармонійному поєднанню цих елементів та творчій свободі кінематографістів.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Чміль Г., Войцещук М. До питання хоррор як жанру сучасного екранного простору. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, [e-journal]. 2019. Вип. 2, С. 165–172. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185693>
2. Coppola, F. F. *Live Cinema and Its Techniques*. New York: Liveright Publishing. 2017. 288 p.
3. McKee, R. *Story: Substance, Structure, Style and The Principles of Screenwriting*. New York: Regal book. 1997. 488 p.
4. Pogrebniak, G. Director's Techniques of Recreating Circus Culture on the Screen and in the Arena. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Seris and Audiovisual Arts and Production*. [e-journal]. 2023. 6 (1), pp. 47–63. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279234>
5. Rodriguez, R. *Rebel Without a Crew, or How a 23-Year-Old Filmmaker With \$7,000 Became a Hollywood Player*. New York: Plume Publishing. 1996. 285 p.
6. Shirman, R. and Berdnikov, D. Manifestations of Drama in Feature Films. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Seris and Audiovisual Arts and Production*, [e-journal]. 2022. 5 (2), pp.199–206. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269528>
7. Snyder, B. *Save The Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. N/p: Michael Wiese Productions. 2005. 195 p.
8. Tarantino Q. *Once Upon a Time in Hollywood: A Novel*. New York: HarperCollins/Harper Perennial. 2021. 416 p.

UDC 791.632:792.026]:791.221.9

DOI: <https://doi.org/10.18524/2308-3255.2023.29.300641>

## THE SCRIPT AS A STRUCTURAL COMPONENT OF THE DIRECTOR'S CREATIVE WORK IN MODERN CINEMATOGRAPHY

*Arsen Podosian,*

Lecturer at the Department of Journalism, Advertising and Media Communications  
Faculty of Journalism, Advertising, and Publishing  
Odesa I. I. Mechnikov National University  
e-mail: apodosian@gmail.com

This scientific work aims to deeply and comprehensively study the scenarios and the role of the director in the modern cinematographic process with the purpose of revealing the system of their interaction and influence on the creation of cinematic works of art. It is necessary to investigate the screenplay as a structural component of the director's creative work. In exploring the issues, it is necessary to analyze the importance of history as a fundamental aspect of the film and a key structural element in the creative work of the film director. In this context, carefully consider how the screenplay contributes to the evolution of characters, determines the plotline, and influences the emotional spectrum of viewers. Attention should also be paid to the role of screenplays and the interaction between the screenwriter and the director in the process of creating a film. Research methodology is based on the utilization of the following methods to achieve its objectives. Firstly, the theoretical method is employed for the analysis of scientific publications related to screenplays and genres in cinematography. The method of generalization is used to formulate conclusions based on the analysis of literary sources and processing of acquired information. Additionally, the method of systematization is employed to gather and structure the information used in the research. Overall, the research methodology includes analysis, generalization, and systematization of information, which aids in exploring the issues of screenplays and genres in cinematography from a scientific perspective and formulating well-founded conclusions. This research makes a significant contribution to the understanding of the film creation process and unveils new perspectives for further development in this field. It inspires further research and discussions aimed at optimizing collaboration between screenwriters and directors to achieve even greater innovative and creative potential in cinematography. The article provides a deep analysis of the crucial role that screenplays play in contemporary cinematography. Not only their structure but also the elements directors use in interaction with the storyline during film creation are explored. This in-depth analysis reveals significant aspects that are crucial for working with the storyline in the process of creating an audiovisual project.

**Keywords:** screenplay, director, storyline, audience, screenwriter, horror film.

## REFERENCES:

1. Chmil, H., Voitseshchuk, M. (2019). Do pitannya horror yak zhanru suchasnogo ekrannogo prostoru. [To the question of horror as a genre of modern screen space]. *Visnik Kiyivskogo natsionalnogo univrsitetu kulturi i mistetstv. Seriya: Audlovizualne mistetstvo i virobnitstvo*, [e-journal], 2 (2), pp. 165–179. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185697>
2. Coppola, F. F., (2017). *Live Cinema and Its Techniques*. New York: Liveright Publishing, 288 p.
3. McKee, R., 1997. *Story: Substance, Structure, Style and The Principles of Screenwriting*. New York: Regal book, 488 p.
4. Pogrebniak, G. (2023). Director's Techniques of Recreating Circus Culture on the Screen and in the Arena. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Seris and Audiovisual Arts and Production*, [e-journal] 6 (1), pp.47-63. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279234>
5. Rodriguez, R., (1996). *Rebel Without a Crew, or How a 23-Year-Old Filmmaker With \$7,000 Became a Hollywood Player*. New York: Plume Publishing, 285 p.
6. Shirman, R., Berdnikov, D., (2022). Manifestations of Drama in Feature Films. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Seris and Audiovisual Arts and Production*, [e-journal] 5 (2), pp.199-206. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269528>
7. Snyder, B., (2005). *Save The Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. N/p: Michael Wiese Productions, 195 p.
8. Tarantino Q., (2021). *Once Upon a Time in Hollywood: A Novel*. New York: HarperCollins/Harper Perennial, 416 p.