

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

С. Б. Мойсейчук

**ПРИКЛАДНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ:
СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО
И ДРАМАТУРГИЯ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ**

Учебно-методический комплекс

Минск
БГУКИ
2020

УДК 379.8:82-2(075.8)
ББК 85.34873
М 748

Рецензенты:

В. Н. Ярмолинская, зав. отделом театрального творчества
Государственного научного учреждения «Центр исследования
белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси»,
кандидат искусствоведения, доцент;
Т. П. Бирюкова, доцент кафедры педагогики социокультурной
деятельности учреждения образования «Белорусский
государственный университет культуры и искусств»,
кандидат педагогических наук, доцент

Мойсейчук, С. Б.

М748 Прикладная культурология: сценарное мастерство и драматургия культурно-досуговых программ : учеб.-метод. комплекс / С. Б. Мойсейчук ; М-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2020. – 87 с.
ISBN 978-985-522-249-2.

Рассматриваются особенности работы над сценарием культурно-досуговых программ. Излагаются основы режиссуры: общие режиссерские понятия, приемы и принципы режиссуры, выразительные средства, сущность режиссерского замысла и особенности его воплощения на сценической площадке.

Для студентов, слушателей системы повышения квалификации и переподготовки кадров, преподавателей, а также специалистов-организаторов культурно-досуговой деятельности, постановщиков анимационных программ, арт-менеджеров.

УДК 379.8:82-2(075.8)
ББК 85.34873

ISBN 978-985-522-249-2

© Мойсейчук С. Б., 2020
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	
Краткий курс лекций	6
1. Сценарий культурно-досуговой программы как ее драматургическая основа	6
1.1. Понятия «драма», «драматургия», «драматургическое произведение»	6
1.2. Формы культурно-досуговых программ	13
1.3. Характерные черты драматургии культурно-досуговых программ	16
2. Технология создания сценария культурно-досуговой программы	20
2.1. Сценарный замысел. Идеино-тематическая основа сценария	20
2.2. Основные этапы работы над сценарием культурно-досуговой программы	23
2.3. Архитектоника культурно-досуговой программы	27
2.4. Композиционные элементы сценария и законы композиции	31
2.5. Монтажный метод организации сценарного материала	38
Хрестоматийный материал	46
ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	
Тематика семинарских занятий	69
Практические и лабораторные занятия	70
Образец сценарного плана	70
РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	
Задания для контролируемой самостоятельной работы	72
Примерный перечень тем курсовых работ	73
Требования к зачету	73
ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	
Учебная программа	74
Список рекомендуемой литературы	79
Терминологический словарь	82

Введение

Учебно-методический комплекс учебной дисциплины «Прикладная культурология: сценарное мастерство и драматургия культурно-досуговых программ» представляет собой систему учебно-методических материалов, использование которых обеспечивает приобретение студентами компетентности в области сценарной разработки разнообразных форм культурно-досуговых программ.

УМК разработан в соответствии с действующим Положением об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденного Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 г. №167.

Цель УМК – обеспечение качественного методического оснащения учебно-воспитательного процесса.

Задачи УМК:

1. Организация активной учебно-познавательной деятельности студентов на лекциях, семинарских, практических и лабораторных занятиях.

2. Обеспечение взаимосвязи теоретической и практической подготовки студентов к работе над сценариями культурно-досуговых программ как их драматургической основы.

3. Формирование у студентов ценностных профессиональных установок, стимулирование процесса самообразования в сфере драматургической (сценарной) разработки культурно-досуговых программ.

Особенности структурирования и подачи учебного материала

УМК содержит весь объем учебной дисциплины «Прикладная культурология: сценарное мастерство и драматургия культурно-досуговых программ» – 8 часов лекций, 16 часов семинарских и практических занятий, 16 часов лабораторных занятий, 10 часов КСР – и позволяет студентам подготовиться к итоговому зачету, который принимается в форме подготовки и публичной защиты авторского сценарного плана выбранной студентом формы культурно-досуговой программы.

Структурными компонентами УМК являются *разделы:*

- теоретический;
- практический;
- контроля знаний;
- вспомогательный.

В *теоретический раздел* включены 4 лекции, посвященные ознакомлению с понятиями «драма», «драматургия», характеристике основных драматургических понятий (замысел, фабула, сюжет, конфликт, композиция, архитектоника и т. п.), технологии написания сценария культурно-досуговой программы – от определения идейно-тематического замысла к архитектоническому построению сценария с использованием таких единиц сценической информации, как номер и эпизод.

В теоретическом разделе также размещены хрестоматийные материалы, которые включают в себя наиболее значимые для освоения дисциплины фрагменты книг по основам драматургического творчества.

В *практический раздел* вошли методические разработки семинарских, практических и лабораторных занятий.

Раздел контроля знаний содержит:

- методические рекомендации по контролируемой самостоятельной работе студентов;
- требования к зачету;
- примерные темы курсовых работ;

Во *вспомогательном* разделе размещены следующие материалы:

- учебная программа дисциплины;
- учебно-методическая карта дисциплины для дневной и заочной форм получения высшего образования;
- список основной литературы;
- список дополнительной литературы;
- учебный терминологический словарь.

Рекомендации по организации работы с УМК

Работу с материалами учебно-методического комплекса по учебной дисциплине «Прикладная культурология: сценарное мастерство и драматургия культурно-досуговых программ» студентам следует сочетать с самостоятельным изучением рекомендованной литературы. Осваивая содержание учебной дисциплины, студенты осуществляют различные виды учебной работы:

- подготовка докладов и выступление с ними на семинарах;
- подготовка рефератов и эссе;
- подготовка к зачету.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Краткий курс лекций

1. Сценарий культурно-досуговой программы как ее драматургическая основа

1.1. Понятия «драма», «драматургия», «драматургическое произведение»

Первым драматургическим видом искусства является театр, истоки которого – в древнейших театрализованных представлениях, составляющих один из основных элементов празднеств в честь бога Диониса (V в. до н. э.). Именно там триединая хоря – *музыка, пение и танец*, соединилась с *эпической поэзией*, что стало началом зарождения театра – вида искусства, в котором отражение реальной действительности достигается через драматургическое действие, осуществляемое игрой актера перед зрителями. Действенная природа театра находит отражение в драме.

Драма (от греч. drama – действие) – в широком смысле слова – литературный род (наряду с эпосом и лирикой), представляющий *действие*, которое разворачивается в пространстве и во времени через прямое слово персонажа – монологи и диалоги. Если эпическое произведение свободно опирается на арсенал приемов и способов словесно-художественного освоения жизни, то драма «пропускает» эти средства сквозь фильтр сценических требований.

Как род словесного искусства, предназначенный для театра, драма существует со времен Платона и Аристотеля, который отмечает в «Поэтике», что «писатель может идти трояким путем в описании – становясь при этом чем-то посторонним, как это делает Гомер, или же от своего лица, не заменяя себя другими, или изображая всех *действующими* и проявляющими свою энергию».

Сценическое назначение драмы определило ее специфические признаки:

1. Отсутствие речи рассказчика, за исключением авторских ремарок. Монологи и диалоги выступают в драме как выразительно значимые высказывания. Они информируют читателя и зрителя о внешней обстановке действия и событиях, которые непосредственно не показаны, а также о мотивах поведения персонажей.

2. Рождение драматургического произведения дважды: «за столом» как литературное произведение драматурга и на сцене как его режиссерское, сценическое воплощение. Драматургическое произведение содержит в себе безграничный диапазон сценических истолкований. Перевод драмы как словесно-письменного произведения в зрелищно-сценическое влечет за собой разгадывание ее смыслов и подтекстов. Драматург как бы приглашает режиссера и актеров к созданию собственной версии его пьесы. В. Г. Белинский справедливо отмечал, что «драматическая поэзия не полна без сценического искусства: чтобы понять вполне лицо, мало *знать*, как оно действует, говорит, чувствует, – надо *видеть* и *слышать*, как оно действует, говорит, чувствует».

3. Действие – основа драмы. Английский романист Э. Форстер отмечал: «В драме всякое людское счастье и несчастье должно принимать – и действительно принимает – форму действия. Не получив своего выражения через действие, оно останется незамеченным и в этом заключается огромное различие между драмой и романом». Именно сплошная линия словесных действий персонажей отличает драму от эпоса с присущим ему (эпосу) свободным освоением пространства и времени. Драма – это обязательное активное непрерывное действие, которое реализуется в сюжете.

4. Наличие конфликта как обязательной составляющей драматургического действия. Предметом художественного познания в драме становятся ситуации, сопряженные с внешними и внутренними конфликтами, требующие от человека каких-либо действий, эмоциональной, интеллектуальной и прежде всего волевой активности. Конфликт не просто присутствует в драме. Он пронизывает все произведение, лежит в основе всех эпизодов

Другими словами, не имея иного способа, кроме ремарок, говорить «от себя», драматург переносит центр тяжести на изображение самого процесса действия, делая зрителя (или читателя) живым свидетелем происходящего: персонажи драмы должны характеризовать себя своими поступками, словами, вызывать в зрителе сочувствие либо негодование, уважение или презрение, тревогу или смех и т. п. Монологи и диалоги в драме выступают не простыми сообщениями, а действиями.

Позиция драматурга проявляется в самом принципе построения сюжетного хода и событийного ряда. Сюжетность – это детализированное изображение событий, протекающих в пространстве и времени, связанных с взаимодействием между личностью и окружающим миром. Сюжетные драматургические произведения привержены напряженно-конфликтным положениям. Ход событий всегда стимулируется какими-либо противоречиями в жизни героев, и эти противоречия достигают драматической остроты.

Характер отбора основных событий и раскрывает перед зрителем авторский замысел. Особенно сильное эмоциональное воздействие драма оказывает в том случае, если она ставится в театре (рождается во второй раз), где актеры своим искусством придают драматическим персонажам облик живых людей. Перед зрителем предстает сама жизнь, только происходящие на сцене события не случаются, а разыгрываются.

Другими словами, драма, предназначенная в основном для постановки на сценической площадке, вступая в синтез с искусством актера и режиссера, приобретает дополнительные изобразительные и выразительные возможности. В собственно литературном тексте драмы акцент перемещается на действия героев и их речь; соответственно драма, как отмечалось выше, тяготеет к такой стилевой доминанте, как сюжетность. По сравнению с эпосом драма отличается также повышенной степенью художественной условности, связанной с театральным действием. Условность драмы состоит в таких особенностях, как иллюзия «четвертой стены», реплики «в сторону», монологи героев наедине с самим собой, а также в повышенной театральности речевого и жестово-мимического поведения.

Однако главная особенность драмы как литературного рода заключается в том, что она выявляет заложенные в ней огромные возможности эмоционального и эстетического воздей-

ствия на зрителя лишь в синтезе с музыкальным, изобразительным, хореографическим и другими видами искусства. Впервые Аристотель в «Поэтике» обратил внимание на синтетичность театрального представления, которая обеспечивается словом, движением, линией, цветом, ритмом и мелодией.

Драма в узком смысле слова – один из ведущих жанров театральной драматургии, в основе которого – изображение частной жизни человека и психологическая глубина его конфликта с окружающим миром или с самим собой.

Как литературный род драму характеризует жанровое многообразие. Из обрядовых игр и песен в честь Диониса выросли три родовых театральных жанра: трагедия, комедия и сатирическая драма, названная так по хору, состоявшему из сатиров – спутников Диониса. Трагедия отражала серьезную сторону дионисийского культа, комедия – карнавальную, а сатирическая драма представляла собой средний жанр.

Под жанром подразумевается конкретная разновидность в том или ином виде искусства, которая определяется идейно-эмоциональной трактовкой жизненного материала с использованием специфических приемов его художественного воплощения. Жанр как эстетическая категория оказывается чрезвычайно подвижной и изменчивой, поскольку динамичное развитие общества влечет за собой изменение системы ценностных ориентаций, человеческих взаимоотношений. Это, в свою очередь, требует от авторов поиска новых путей и форм эстетического познания действительности и ее отражения в художественных образах.

Будучи элементом художественной формы, жанр является одним из средств раскрытия содержания. Так, над одним и тем же явлением жизни можно посмеяться легко, шутливо (лирическая комедия), а можно зло, саркастически (сатирическая комедия). Теоретиками и практиками искусства давно замечено, что неопределенность, размытость жанра чаще всего приводит к неопределенности авторского замысла. Эта неопределенность делает драматургическое произведение художественно незавершенным. И, наконец, именно жанр определяет тип жизненных противоречий, смоделированных в драматургическом конфликте конкретного произведения.

Современные драматурги стремятся к жанровой неповторимости своих пьес, поэтому невозможно охватить широким

взглядом многообразии современной драматургии. Однако очевидно, что наибольшую жанровую устойчивость проявляет трагедия, поскольку предмет ее изображения – не конкретная действительность во всем многообразии, а общие проблемы бытия, нравственности, важные для человечества во все эпохи. Сегодня наблюдается тенденция к слиянию противоположных жанров (трагифарс, трагикомедия и т. п.), а также расцвет синтетических драматургических жанров, таких как, например, мюзикл.

Столь пристальное внимание к содержательной стороне понятия «жанр» обусловлено тем, что в драматургии культурно-досуговых программ ему соответствует понятие «форма культурно-досуговой программы», о чем пойдет речь в следующем подразделе.

Важнейшие элементы художественной структуры драматургического произведения были выявлены и охарактеризованы Аристотелем в его «Поэтике». Древнегреческий мыслитель, анализируя и обобщая опыт античной драматургии, пришел к выводу, что в каждой трагедии должно быть шесть составных частей: фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция. Кратко охарактеризуем каждую из этих частей.

Фабула – главный, по мнению Аристотеля, структурный элемент драматургического произведения. Под фабулой Аристотель понимал «состав происшествий», «сочетание событий», «воспроизведение действия», акцентируя внимание на том обстоятельстве, что «...если кто стройно соединит характерные изречения и прекрасные слова и мысли, тот не выполнит задачи трагедии, а гораздо более достигнет ее трагедия, хотя использовавшая все это в меньшей степени, но имеющая фабулу и надлежащий состав событий».

В искусствоведении наряду с понятием «фабула» применяется понятие «сюжет». Более того, именно сюжет, сюжетный ход – суть единого драматургического действия. Внимательно изучив «Поэтику» Аристотеля, приходишь к выводу, что древнегреческий мыслитель, неразрывно связывая фабулу с характерами, выявлял не столько ее коммуникативное начало как средство организации внимания зрителей, сколько более широкое и глубокое, а именно познавательное начало. Не просто состав событий, а его анализ, осмысление. Таким образом,

применяя сегодня в сценарном мастерстве понятия «фабула» и «сюжет», мы определяем их следующим образом.

Фабула – простейшая форма организации материала, состав событий в драматургическом произведении, который характеризуется насыщенностью действиями и является *коммуникативным* началом художественной структуры этого произведения. То, что фабулой реализуется коммуникативная цель, ясно обнаруживает и сам театр. Наиболее сценичные пьесы всегда избыточны в фабульном отношении, в искусстве нагнетания событий и торможения развязки до самого финала. Известное выражение «хорошо сделанная пьеса» относится к искусству подстегивать действие, держать интригу. Фабула – это скелет сюжета, стержень, на который нанизывается событийное развитие. Фабула передает только основной каркас событий, но не их суть. Это может сделать только сюжет.

Сюжет – форма и способ анализа событий в драматургическом произведении, качественно более сложная составляющая этого произведения, *познавательное* начало его художественной структуры. Суть взаимодействия фабулы и сюжета заключается в том, что их смысловые оттенки выражают себя на языке действий.

Характеры – второй по значимости, согласно Аристотелю, элемент трагедии, это то, «в чем проявляется решение людей, поэтому не выражают характера те речи, в которых неясно, что известное лицо предпочитает или чего избегает, или такие, в которых совершенно не указывается, что предпочитает или чего избегает говорящий». Драматическая ситуация для автора драмы является возможностью вскрыть суть характера своих персонажей. Именно характеры реагируют на внешние, фабульные факторы. Герой, по мнению Аристотеля, должен противостоять необходимости, иначе ему не добиться свободы. Победа свободы может быть связана и с гибелью героя, и если ею герой искупает свою вину перед судьбой – в этом тоже есть победа свободы.

Характер у Аристотеля – это не только врожденные индивидуальные и неповторимые личностные качества, но и наиболее общие нравственные качества, направленность воли и стремлений человека. Поэтика драмы требует единства, собранности, цельности черт характера ее персонажей.

Мысли или разумность, говоря современным языком, – это смысловая и интеллектуальная основа драмы. Согласно Аристотелю, «мысли – это способность говорить относящееся к делу и соответствующее обстоятельствам», причем именно мудрые мысли героев, которые заставляют зрителей задуматься, получить новый для себя эмоциональный и интеллектуальный опыт через знакомство с драматургическим произведением. Драма «питается» острым и активным *авторским* переживанием богатства и вместе с тем противоречивости бытия.

Сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция еще со времен Аристотеля являются выразительными средствами в драматургическом произведении и его воплощении на сценической площадке.

Обратимся к содержанию понятия «драматургия».

Драматургия (от греч. *dramaturgia* – сочинение) – теория и искусство построения драматического произведения, его сюжетно-образная концепция. Другими словами, в широком смысле слова драматургия – это продуманная, специально организованная и выстроенная структура, *композиция* какого-либо материала. В узком смысле слова драматургия представляет собой какое-либо литературно-драматическое произведение, требующее своего воплощения средствами того или иного вида искусства. Сегодня драматургическими видами искусства являются:

- театр, драматургическая основа которого – пьеса;
- кинематограф, в основе которого лежит такое литературно-драматическое произведение, как киносценарий;
- телевидение с телевизионным сценарием как драматургическим произведением;
- радио, в драматургической основе которого – радиодраматургия.

И, наконец, культурно-досуговая программа как наиболее универсальная форма художественного моделирования действительности, драматургической основой которой является сценарий. Сценарная драматургия имеет сложный синтетический характер и создается, как правило, посредством художественного монтажа.

Вопросы для самопроверки

1. Назовите специфические черты драмы как литературного рода.
2. Охарактеризуйте понятие «жанр» в драматургических видах искусства.
3. Чем фабула отличается от сюжета и какова их роль в драматургической структуре?
4. Дайте характеристику основных элементов художественной структуры драматургического произведения, представленных в «Поэтике» Аристотеля.
5. Что такое «драматургия» в узком и широком смысле слова?

Литература

1. Аль, Д. Н. Основы драматургии : учеб. пособие / Д. Н. Аль. – СПб. : СПбГУКИ, 2004. – 280 с.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М. : Искусство, 1961. – 220 с.
3. Богомолов, Ю. А. Курьеры муз / Ю. А. Богомолов. – М. : Искусство, 1986. – 130 с.
4. Волькенштейн, В. М. Драматургия / В. М. Волькенштейн. – М. : Сов. писатель, 1979. – 439 с.
5. Костелянец, Б. О. Лекции по теории драмы. Драма и действие / Б. О. Костелянец. – Л. : Искусство, 1976. – 218 с.
6. Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
7. Чечетин, А. И. Основы драматургии : учеб. пособие / А. И. Чечетин. – М. : МГУКИ, 2004. – 148 с.

1.2. Формы культурно-досуговых программ

Будучи важной частью технологии культурно-досуговой деятельности, драматургия культурно-досуговых программ представлена во всем многообразии ее форм. Прежде всего, обратим внимание на классификацию форм организации досуга как более широком по сравнению с формами культурно-досуговых программ понятии.

В основе классификации заложены следующие критерии:

- степень устойчивости воспитательного воздействия (*эпизодические и стабильные формы досуга*);

– широта участия в культурно-досуговой деятельности (*индивидуальные, групповые, массовые формы досуга*);

– специфика субъекта организации досуга (*формы деятельности клуба, парка культуры, библиотеки, театрально-зрелищных, спортивно-оздоровительных, развлекательно-игровых учреждений и т. п.*);

– особенности объекта культурно-досугового воздействия (*дети, молодежь, пенсионеры, самодеятельное население и т. д.*);

– полнота реализуемых в досуговой деятельности функций (*многофункциональные, диафункциональные, комплексные*).

Форма культурно-досуговой программы – это угол зрения сценариста на исследуемую проблему, структура, образуемая на основе организации сценарного материала и аудитории с использованием разнообразных выразительных средств. Выбранная форма культурно-досуговой программы активно влияет на отбор ее содержания, на способ организации драматургического материала, поскольку именно она должна наилучшим образом раскрыть сценарный замысел, эмоционально подготовить зрителя для восприятия происходящего.

В настоящее время существует немало подходов к типологии форм досуговых программ. Так, в основу авторской классификации Л. И. Козловской заложены такие признаки, как содержание и драматургическое построение культурно-досуговой программы, а также используемые средства выразительности. Исходя из этих признаков, известный белорусский исследователь выделяет следующие формы культурно-досуговых программ:

– сюжетно-игровые программы как комплекс разнообразных игр (подвижных, интеллектуальных, игр-драматизаций, аттракционов и т. д.), объединенных сюжетом;

– конкурсно-развлекательные программы как комплекс разнообразных конкурсов, позволяющих выделить лидирующих участников или целые группы в какой-либо области знаний или общественно-полезной деятельности;

– фольклорные программы, включающие в себя народные игры, песни, танцы, обряды, иные жанры устного народного творчества;

– шоу-программы как комплекс зрелища, пластики, танцев, клоунады;

– спортивно-развлекательные программы – комплекс подвижных игр, шуточных поединков, комбинированных эстафет и спортивных конкурсов;

– информационно-дискуссионные программы, включающие новую и значимую для аудитории информацию, побуждающую к спору, дискуссии, размышлению;

– профилактико-коррекционные программы, содержание которых имеет педагогическую и медицинскую направленность и способствует регуляции психических состояний людей.

Поскольку культурно-досуговые программы являются важнейшей составляющей технологии культурно-досуговой деятельности, в самом широком смысле их можно классифицировать по такому критерию, как *функции* досуговой деятельности, объединив их до двух основных.

1. *Информационно-развивающая, просветительская функция (информационный тип содержательного досуга)* включает в себя организацию и направление познавательной активности личности, распространение общественно-политической информации, гуманитарных и естественнонаучных знаний. Реализации данной функции способствуют такие формы культурно-досуговых программ, как беседы, лекции, встречи, информационно-дискуссионные программы (диспут, дискуссия, круглый стол), а также презентация.

2. *Рекреационно-компенсаторная, коммуникативная функция* определяется деятельностью по восстановлению физических и духовных сил, организации полноценного отдыха и активных досуговых занятий через расширение индивидуальной жизненной среды, другими словами – организованное общение. Наиболее эффективно реализация данной функции возможна в таких формах культурно-досуговых программ, как

– разнообразные театрализованные формы (литературно-музыкальная композиция, театрализованный концерт, шоу-программа, театрализованное представление, капустник, карнавал, праздник, фестиваль и т. п.);

– зрелищно-игровые досуговые программы (конкурсно-развлекательная программа, сюжетно-игровая программа, КВН, «Что? Где? Когда?» и т. д.).

Следует отметить, что представленная классификация весьма условна, поскольку каждая из перечисленных форм досуговых программ при профессиональной сценарной и режиссер-

ской разработке всегда будет многофункциональна, что обеспечит реализацию неисчерпаемого потенциала досуга для внутреннего развития личности во всей его многовекторности.

Вопросы для самопроверки

1. Дайте характеристику основных форм организации культурно-досуговой деятельности.
2. Представьте различные подходы к классификации форм культурно-досуговых программ.
3. В чем особенности театрализованных форм культурно-досуговых программ?

Литература

1. Гальперина, Т. И. Режиссура культурно-досуговых программ в работе менеджера туристской анимации: учеб.-практ. пособие / Т. И. Гальперина. – М.: Сов. спорт, 2008. – 292 с.
2. Жарков, А. Д. Культурно-досуговая деятельность: учеб. пособие / А. Д. Жарков, В. М. Чижиков. – М.: МГУК, 1998. – 469 с.
3. Козловская, Л. И. Культурно-досуговые программы в структуре социокультурной деятельности / Л. И. Козловская // Социальная педагогика. Проблемы инкультурации личности. – Минск, 2007. – С. 43–51.

1.3. Характерные черты драматургии культурно-досуговых программ

Культурно-досуговая программа является универсальной формой художественного моделирования действительности, а его драматургическую основу составляет сценарий.

Если обратиться к этимологии слова, то *сценарий* (от итал. *scenariò*, от лат. *scena* – сцена) – краткое изложение событий, которые происходят по ходу действия в спектакле. Слово «сценарий» первоначально обозначало развернутый план спектакля.

Сценарий определял основной порядок действия, ключевые моменты развития интриги, очередность выходов на сцену персонажей импровизационного театра. Непосредственный текст создавался самими актерами в процессе спектакля или репетиций; при этом он жестко не фиксировался, а варьировался в зависимости от реакций и отклика зрителей. По сце-

нарному принципу строились практически все виды народного театра, особенно комедийного (древнерусского – театр скоморохов, европейского и славянского – кукольного театра, французского – ярмарочного, итальянского – знаменитой комедии дель арте и т. д.). Сохранение общей сюжетной канвы было обусловлено образами-масками, действующими в рамках своих постоянных характеров и акцентирующих не индивидуальные, а типические черты своих персонажей.

В начале XVII века даже начали выпускаться отдельные сборники сценариев для представлений комедии дель арте, авторами которых чаще всего были ведущие актеры трупп. Первый сборник, выпущенный Ф. Скала в 1611 году, содержал 50 сценариев, по которым могло развиваться сценическое действие. В современных зрелищных искусствах подобные сценарии разрабатываются для цирковых клоунад и реприз, эстрадных комических и пародийных номеров.

В терминологический обиход русского искусства понятие «сценарий» прочно вошло в XIX веке применительно к опере и часто встречается в высказываниях В. Стасова, Н. Римского-Корсакова и др.

Творческий процесс постановки культурно-досуговой программы, как правило, является двуединым, объединяющим сценарный и режиссерский материал. Поэтому в широком смысле слова сценарий представляет собой *особый словесный текст*, своеобразный перевод, осуществляемый с языка словесного вида искусства на язык аудиовизуального, зрелищного искусства. Будучи драматургической основой культурно-досуговой программы, сценарий «фиксирует» будущее единое драматургическое действие во всем объеме выразительных средств.

Сценарий культурно-досуговой программы – это подробная литературная разработка драматургического действия, предназначенного для постановки на сценической площадке, на основе которого создаются различные формы культурно-досуговых программ.

Драматургия культурно-досуговой программы (сценарий) имеет общие черты с другими видами драматургических искусств (театр, кинематограф, радио, телевидение), а именно обязательное наличие в нем:

- единого драматургического действия;
- сюжетного хода и событийного ряда;
- конфликта как «диалога действий»;
- жесткой композиционной структуры;
- жанрового разнообразия (в культурно-досуговых программах – разнообразии форм).

Таким образом, сценарий культурно-досуговой программы является в широком смысле драматургическим произведением, а работа над ним – драматургическим творчеством. Однако клубная драматургия обладает своими неповторимыми специфическими особенностями, поскольку она имеет не только художественную ценность, но и является программой педагогического воздействия на аудиторию.

Специфические черты сценария культурно-досуговой программы наиболее ярко обнаруживают себя в сравнении с пьесой как драматургической основой театрального искусства. Так, творчество драматурга носит индивидуальный характер, тогда как сценарная работа может быть как индивидуальной, так и коллективной. Более того, создание пьесы – всегда *оригинальное* авторское творчество. Сценарий же культурно-досуговой программы – это монтажное соединение литературно-художественных, документальных, кинематографических произведений других авторов. Иными словами, если сценарист включает в драматургический материал музыку П. И. Чайковского, то этот гениальный композитор, безусловно, является соавтором данного сценария. Театральная пьеса – это всегда художественный вымысел, вторая реальность со своим художественным образом, драматургия культурно-досуговых программ – всегда соединение «фактов жизни» и «фактов искусства», информационного и зрелищного компонентов монтажным методом. Единое драматургическое действие в сценарии обеспечивается не столько поступками и действиями персонажей, а всем многообразием средств художественной выразительности (поэтическое слово, звук, музыка, свет, пластические композиции, видеоряд и др.). Из этой особенности вытекает следующее. Задача сценариста культурно-досуговой программы – создать наиболее эффективное интеллектуальное, эмоциональное и педагогическое воздействие на аудиторию, а не просто произведение драматургического искусства как художественную ценность. Сценарий пишется для конкретного

зрителя и организация общения также «закладывается» в структуру сценария, используя приемы активизации аудитории культурно-досуговой программы. В качестве специфической черты необходимо выделить также разнообразие мест и площадок для постановки культурно-досуговой программы – от домашней комнаты до стадионов и улиц городов. Место в данном случае – это не только пространство, но и конкретная аудитория, на которую надо воздействовать.

И, наконец, главное. Сценарий культурно-досуговой программы пишется не для *читателя*, а для *режиссера*. Более того, сценарист и режиссер в клубной практике, как правило, выступают в одном лице, поэтому литературная (драматургическая) основа сценария всегда содержит в себе элементы режиссерской разработки.

Драматургия культурно-досуговых программ имеет свои количественные и качественные показатели:

- актуальность программы с позиций текущих общественно-политических, социально-экономических и социально-культурных задач, стоящих перед обществом;
- преемственность и последовательность в их подготовке и проведении, которая выражается в органической связи предыдущих и последующих программ в таких аспектах, как художественный, организационный и педагогический;
- разнообразие форм культурно-досуговых программ.

Вопросы для самопроверки

1. Охарактеризуйте понятие «сценарий культурно-досуговой программы».
2. Какие черты объединяют сценарий досуговой программы с другими драматургическими произведениями?
3. В чем заключаются отличительные особенности сценария культурно-досуговых программ как ее драматургической основы?
4. Дайте характеристику количественным и качественным показателям драматургии культурно-досуговых программ.

Литература

1. Бирюкова, Т. П. Особенности сценария культурно-досуговых программ как средства инкультурации личности / Т. П. Бирюкова // Социальная педагогика. Проблемы инкультурации личности. – Минск, 2007. – С. 52–59.

2. Гальперина, Т. И. Режиссура культурно-досуговых программ в работе менеджера туристской анимации : учеб.-практ. пособие / Т. И. Гальперина. – М. : Сов. спорт, 2008. – 292 с.

3. Жарков, А. Д. Культурно-досуговая деятельность : учеб. пособие / А. Д. Жарков, В. М. Чижиков. – М. : МГУК, 1998. – 461 с.

4. Козловская, Л. И. Культурно-досуговые программы в структуре социокультурной деятельности / Л. И. Козловская // Социальная педагогика. Проблемы инкультурации личности. – Минск, 2007. – С. 43–51.

2. Технология создания сценария культурно-досуговой программы

2.1. Сценарный замысел.

Идейно-тематическая основа сценария

В творческом процессе для нас многое остается непонятым. Процесс рождения замысла – не исключение, поскольку он слишком тонок и индивидуален. Его справедливо связывают с явлением интуиции, которая есть не что иное, как чутье, догадка, не до конца осознанный момент перехода от приблизительного знания к точному. Великий кинорежиссер Ф. Феллини подметил, что художнику трудно отличить, что он делает умышленно, а что – загадочно или необъяснимо.

Зарождение замысла – сложный процесс, связанный с индивидуальными особенностями творческой личности, ее мировосприятием и мироощущением. Возникновение замысла придает поначалу хаотичной работе целенаправленность, не ограничивая при этом воображение, интуицию, фантазию.

И хотя мир образов – это мир чувственный, тем не менее в процессе вызревания замысла должно происходить совпадение логического и образного мышления. Еще И.-В. Гете замечал, что «в любом произведении искусства, великом или малом, все до последней мелочи зависит от замысла».

Обратимся к различным подходам в определении понятия «замысел».

Толковый словарь русского языка под ред. Д. Н. Ушакова трактует замысел как «нечто задуманное, замышленное, как цель работы, деятельности».

Толковый словарь С. И. Ожегова определяет замысел в двух значениях:

1. Задуманный план действий, деятельности, намерение.
2. Заложенный в произведении смысл, идея.

Словарь литературоведческих терминов характеризует творческий замысел как представление об основных чертах и свойствах художественного произведения, его содержании и форме, как творческий набросок, намечающий основу произведения.

Замысел нередко сравнивают с архитектурным проектом в строительстве, в котором предусмотрен целостный образ всего сооружения и соотношение его отдельных частей, расчеты несущих конструкций.

А. Д. Жарков, обобщая различные подходы к определению замысла, определяет его как «задуманное автором (сценаристом, режиссером) построение программы, включающее в себя разработку основной мысли (темы, идеи) и элементы творческого процесса ее воплощения».

В замысле культурно-досуговой программы присутствует не только личность сценариста, его видение мира, но и конечное звено творческого процесса – зритель, аудитория. Не случайно Ю. Борев отметил, что творчество – это процесс отчуждения замысла от художника и передачи его через произведение читателю, зрителю, слушателю.

Таким образом, в основе сценарного замысла культурно-досуговой программы прежде всего лежит ее (программы) тема и идея.

Тема (от греч. *théma* – то, что положено в основу) – это объект художественного изображения, круг жизненных явлений, отображенных писателем или художником и спаянных воедино авторским замыслом. Тема – это те жизненные характеры, ситуации, которые как бы переходят из реальной действительности в художественное произведение.

В. И. Даль определяет тему как «положение, задача, о коей рассуждается или которую разъясняют». Другими словами, тема культурно-досуговой программы – это круг жизненных явлений, вопросов, проблем, которые волнуют автора и аудиторию, причем наиболее актуальных и художественного осмысленных.

Выбор темы досуговой программы определяется мироощущением автора сценария, его жизненными ценностными ори-

ентациями, теми явлениями и связями, которые он считает наиболее важными. Тема, по глубокому убеждению российского кинорежиссера А. Митты, – это рабочий инструмент, скальпель и штурвал автора сценария, а затем и режиссера. Задача темы – установить прямой контакт между вашими идеями и эмоциональным миром аудитории, это важная интеллектуальная и эмоциональная ценность. Американский драматург Артур Миллер писал: «Когда я, наконец, понимаю то, о чем в сущности хочу сказать, я останавливаюсь и пишу это на отдельном листке бумаги. Это самый важный момент. В этот день я ничего не пишу. Это праздник».

Тема требует своего последовательного сценического воплощения, т. е. организации драматургического действия, в процессе которого с помощью разнообразных средств художественной выразительности зритель подводится к его оценке, а через нее к формированию своей личностной позиции.

Тема неразрывно связана с идеей драматургического произведения, которая характеризуется как «его содержательно-смысловая целостность и продукт эмоционального переживания и освоения жизни автором» (Большой энциклопедический словарь). Стивен Кинг точно заметил, что «хорошая литература всегда начинается с темы и развивается к идее, почти никогда не бывает наоборот». Художественная логика – это последовательность движения авторской (а вслед за ней и зрительской) мысли от темы к идее.

Однако идея не может быть сведена лишь к главной авторской мысли. Она – ракурс, точка зрения автора на «факты жизни». Анализ заложенной в сценарии проблемы, обнаружение и разрешение конфликта – это активный динамичный процесс движения авторской мысли, поскольку именно через ракурс как начальную точку художественного мышления автором сценария будет отбираться и соединяться драматургический материал, работающий на художественное исследование проблемы.

Тема и идея – это тот смысловой стержень, который держит драматургический каркас сценария культурно-досуговой программы.

Вопросы для самопроверки

1. Назовите составляющие творческого замысла.
2. Дайте подробную характеристику понятию «тема».
3. Что характеризует авторскую идею культурно-досуговой программы?

Литература

1. *Борев, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – М. : Искусство, 2002. – 579 с.*
2. *Гальперина, Т. И. Режиссура культурно-досуговых программ в работе менеджера туристской анимации : учеб.-практ. пособие / Т. И. Гальперина. – М. : Сов. спорт, 2008 – 292 с.*
3. *Дранков, В. Л. Психология художественного творчества : учеб. пособие / В. Л. Дранков. – Л. : ЛГИК, 1991. – 75 с.*
4. *Жарков, А. Д. Культурно-досуговая деятельность : учеб. пособие / А. Д. Жарков, В. М. Чижиков. – М. : МГУК, 1998. – 461 с.*
5. *Марков, О. И. Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба : учеб. пособие / О. И. Марков. – М. : Просвещение, 1988. – 158 с.*
6. *Митта, А. Кино между адом и раем / А. Митта. – М. : ЭКСМО-Пресс : Подкова, 2002. – 475 с.*

2.2. Основные этапы работы над сценарием культурно-досуговой программы

Создание сценария культурно-досуговой программы – это сложный, многоступенчатый творческий процесс, включающий в себя как период накопления информационно-содержательного материала, формирование авторского замысла, так и непосредственное написание этой формы драматургического произведения. Этапы работы над сценарием отражают последовательность работы, организуют и упорядочивают творчество сценариста.

Творчество сценариста, как отмечалось в предыдущем разделе, начинается с определения замысла как системы его художественных утверждений и оценок, эмоционально-ценностных ориентаций, отраженной в теме и идее.

Не следует забывать, что характер сценария культурно-досуговой программы предполагает, что автор выступает не только в качестве сценариста, но и режиссера-постановщика, т. е. ли-

тературная и режиссерская линии взаимодополняют друг друга, что отражается на основных этапах работы над сценарием.

Первый этап «открытия», реализации замысла – создание сценарного плана.

Сценарный план – это структурно-драматургическая основа, набросок композиционного построения сценария с определенным автором идейно-тематическим замыслом и характеристикой аудитории. Это – общее видение будущей досуговой программы, ее основных эпизодов, номеров внутри эпизода и характер их чередования.

Графически сценарный план представляет собой следующую конструкцию:

1. Название досуговой программы.
 2. Форма программы.
 3. Характеристика аудитории.
 4. Место и время проведения.
 5. Композиционное построение сценария.
 - I. Экспозиция (краткое описание).
 - II. Завязка. Эпизод 1 (название эпизода, отражающее его тему).
 - 1.1. Название номера.
 - 1.2. Название номера.
 - 1.3. Название номера.
 - III. Основное действие (состоит, как правило, из 3–4 эпизодов).
Эпизод 2 (название эпизода, отражающее его тему).
 - 2.1. Номер.
 - 2.2. Номер.
 - 2.3. Номер.
 - Эпизод 3 (название эпизода).
 - 3.1. Номер.
 - 3.2. Номер.
 - 3.3. Номер.
- И далее по количеству эпизодов.
- IV. Кульминация. Номер.
 - V. Финал. Номер.

Нетрудно сделать вывод, что сценарный план – не что иное, как обобщенное выражение композиционной структуры досуговой программы, в котором отчетливо проступает конструктивная мысль автора. Дальнейшие этапы творческого процесса призваны обеспечить непрерывность развития драматургического действия. Отметим также, что при последующих этапах

сценарной работы закономерно наличие существенных корректив, связанных, в первую очередь, с литературным оформлением материала.

Следующий этап – написание литературного сценария.

Литературный сценарий – подробная литературная разработка идейно-тематического замысла с полным текстом, описанием места и времени действия, сценографии, музыкального и светового оформления, сюжета хореографических и пластических композиций, иных средств художественной выразительности.

На этом этапе уточняется общая структура и динамизм драматургического действия, темпо-ритм программы.

Заключительный этап сценарной работы – составление монтажного листа или рабочего сценария.

Монтажный лист представляет собой режиссерскую партитуру культурно-досуговой программы, в которой точно расписаны все компоненты каждого эпизода и номеров внутри эпизода, а также выразительные средства их обеспечения. Это – конечное, интегрированное выражение всех предшествующих этапов сценарной работы. Без большой предварительной работы не может быть четкого, а самое главное – реально осуществимого монтажного листа.

В графическом изображении монтажный лист – это таблица, состоящая из следующих граф:

1. Номер по порядку. Нумерация необходима при проведении монтировочных репетиций, когда все службы постановочной части в общении между собой пользуются цифровыми обозначениями.

2. Эпизод. Его название должно точно соответствовать названию в литературном сценарии.

3. Занавес.

4. Номер и исполнитель(ли).

5. Содержание текстов, звучащих со сцены или за сценой (тексты ведущих).

6. Микрофоны.

7. Музыкальное и звуковое сопровождение.

8. Свет.

9. Видеоряд (кино-, видеоматериалы, мультимедийные презентации и т. п.).

10. Сценография номера.

11. Бутафория и реквизит.
12. Хронометраж номера.
13. Примечания.

Монтажный лист как режиссерская партитура, в которой содержатся задания всем службам во время проведения культурно-досуговой программы, необходим тем, кто обеспечивает ее техническое сопровождение, а именно звукорежиссеру, режиссеру по свету (осветителям), режиссеру по видео, помощникам режиссера, рабочим сцены.

При сложном световом решении номера к монтажному листу может прилагаться световая партитура. П. А. Гуд предлагает следующий формат световой партитуры:

№ п/п	Сценическое действие (эпизод, номер)	Реплика или сигнал на включение	Объект освещения	Название прибора или световой программы, цвет	Направленность и изменение освещения
-------	--------------------------------------	---------------------------------	------------------	---	--------------------------------------

А. Д. Жарков и В. М. Чижиков, авторы учебного пособия «Культурно-досуговая деятельность», расширяют творческий процесс работы над сценарием культурно-досуговой программы и вычленяют ее следующие этапы:

1. Отклик на «социальный заказ» общества, сбор и поиск материала.
2. План творческой деятельности. Определение тематической основы будущего сценария, изучение предполагаемой аудитории, постановка педагогических задач.
3. Кристаллизация плана, обрастание содержательным материалом, поиск дополнительных фактов, уточнение событий, явлений, поиск реальных героев и работа с ними и над документами.
4. Творческие импровизации и вариации при отборе художественного материала.
5. Выбор формы, обоснование конфликта, поиск сюжета или сюжетного хода, образной выразительности.
6. Работа над композицией сценария, отбор приемов активизации зрителей, постановка и поиск решения организационных вопросов.

7. Доработка и реализация замысла в одной из форм сценарной записи.

8. Окончательный отбор выразительных и изобразительных средств для воплощения замысла.

Вопросы для самопроверки

1. Что входит в состав сценарного плана как структурно-драматургической основы культурно-досуговой программы?

2. Охарактеризуйте литературный сценарий как подробную разработку драматургического действия.

3. Что определяет монтажный лист как режиссерскую партитуру досуговой программы?

Литература

1. Гуд, П. А. Тэхналогія стварэння свята : вучэб. дапам. / П. А. Гуд. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2008. – 224 с.

2. Жарков, А. Д. Культурно-досуговая деятельность : учеб. пособие / А. Д. Жарков, В. М. Чижиков. – М. : МГУК, 1998. – 461 с.

3. Марков, О. И. Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба : учеб. пособие / О. И. Марков. – М. : Просвещение, 1988. – 156 с.

4. Тихомиров, Д. В. Беседы о режиссуре театрализованных представлений / Д. В. Тихомиров. – М. : Сов. Россия, 1977. – 128 с.

5. Чечетин, А. И. Основы драматургии : учеб. пособие для вузов культуры и искусств / А. И. Чечетин. – М. : МГУКИ, 2004. – 148 с.

6. Шпагин, В. А. Основные этапы работы над сценарием : учеб.-метод. разработки / В. А. Шпагин. – Куйбышев : Куйб. гос. ин-т культуры, 1980. – 52 с.

2.3. Архитектоника культурно-досуговой программы

Каждая культурно-досуговая программа как драматургическое произведение содержит в себе элемент конструкции, построения.

Понятие «архитектоника» (от греч. *architektonike* – строительное искусство, построение, соразмерность) употребляется как 1) художественное выражение закономерностей строения,

присущих конструктивной системе здания; 2) общий эстетический план построения художественного произведения, принципиальная взаимосвязь его частей.

Я. В. Ратнер справедливо отмечал, что объективный порядок строгого взаимодействия предполагает наличие «опорных пунктов», создающих основу объективной гармонии, *архитектоники действия*. Любая неустойчивость либо осложняет восприятие, требуя высокой культуры интерпретации, либо разрушает его неожиданно разросшейся частностью.

Понятие «архитектоника» в значении «построение художественного произведения» чаще заменяют термином «композиция», который появился в искусствоведении с XIX века. Композиция (от лат. *composition* – составление, соединение) – последовательное построение художественного произведения, средство выражения связи между его элементами.

Вопросы архитектоники, композиции драмы впервые получили свое теоретическое осмысление в «Поэтике» Аристотеля. Античный философ зафиксировал внутреннюю структуру единства древнегреческой трагедии: «Целое – то, что имеет начало, середину и конец. Начало есть то, что само, безусловно, не находится за другим, но за ним естественно находится или возникает что-то другое. Конец, напротив, то, что по своей природе находится за другим или постоянно, или в большинстве случаев, а за ним нет ничего другого. Середина – то, что и само следует за другим и за ним следует другое. Поэтому хорошо составленные фабулы должны начинаться не откуда попало и не где попало кончаться, а согласовываться с выше указанными определенными понятиями».

Переведя на современный язык данное высказывание Аристотеля, можно сказать, что вычленение конструктивных элементов для драматургического творчества – самый важный момент работы. Эта работа начинается с выделения из всего отобранного материала той части, которая будет развивать сценарий в целом – так называемой решающей композиционной точки. Сценарий всегда состоит из номеров и эпизодов, каждый из них обладает внутренней логикой построения и должен обязательно закончиться прежде, чем начнется другой эпизод.

Архитектоника изучает соотношение между главными и подчиненными элементами сценария, связь между его отдель-

ными частями и функциональное значение этих частей и элементов, образующих вместе художественное единство. Внутреннее, архитектурное единство активизирует также и ассоциативность мышления автора и зрителя.

Иначе говоря, архитектура рассматривает *конструктивные основы сценария*. Основной конструктивной, смысловой единицей в действенной структуре сценария культурно-досуговой программы является *номер*, который в совокупности с другими номерами образует *эпизод*.

Эпизодное построение сценария культурно-досуговой программы заимствовано у театральной драматургии. Текст драмы состоит из сценических эпизодов, которые называются картинами или сценами и представляют собой относительно самостоятельные части драматургического действия в замкнутых границах пространства и времени.

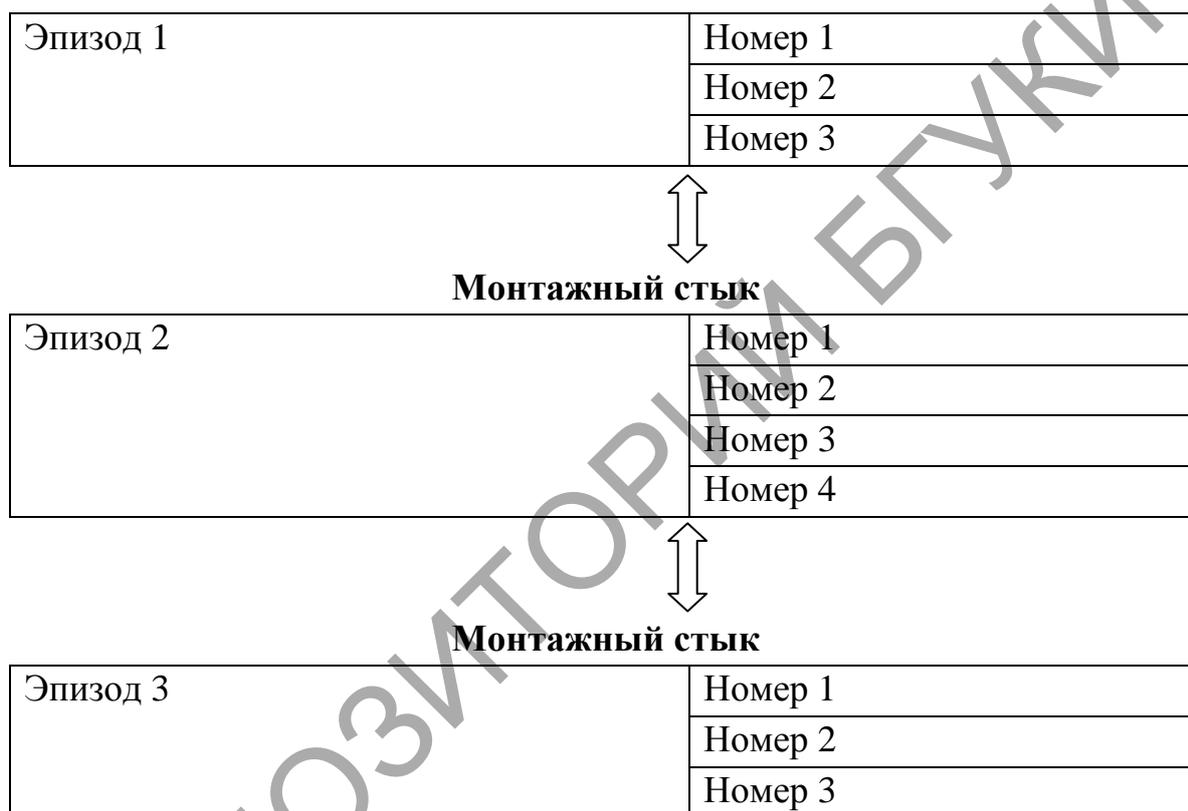
Если перевести суть номера и эпизода на язык структуры пьесы как драматургического произведения, то номер – это *сцена* – своеобразный узел, а три-четыре таких «узла» (номера) соединяются в *акт* (эпизод) как цикл единого драматургического действия всей пьесы (сценария). Выдающийся театральный режиссер А. В. Эфрос, акцентируя внимание на структуре драматургического действия каждой сцены, акта и пьесы в целом, образно представлял ее как изогнутую проволочку. Он отмечал, что, читая акт, мы читаем и структуру: с чего начиналось, как развивалось, чем закончилось. Другими словами, движение драматургической логики автора идет *от одного номера к другому, от одного эпизода к другому*.

Таким образом, *эпизод* представляет собой специфическую, монтажно организованную совокупность номеров, объединенных тематически, сюжетно и действенно в единую, относительно завершенную структуру. Свою окончательную завершенность эпизод достигает только во взаимосвязи с предыдущими или последующими эпизодами, а также в контексте композиции всей программы, которая последовательно раскрывает авторский идейно-тематический замысел. Динамика чередования эпизодов – один из важнейших элементов художественной целостности культурно-досуговой программы, ее структурообразующее средство, обеспечивающее непрерывность ее драматургического действия. Понятие «непрерывность действия» пришло к нам из кинематографа и применительно к сценарию

досуговой программы означает *особую последовательность эпизодов и номеров, которая требует от сценариста решения:*

- проблемы отбора материала;
- проблемы переходов (монтажных стыков);
- проблемы поддержания зрительского внимания;
- проблемы драматического напряжения как связи между актером и зрителем.

Таким образом, архитектуру культурно-досуговой программы можно представить в виде следующей схемы.



Для сценариста главное – найти единственно возможный порядок, темп и ритм соединения. Каждая часть в сценарии культурно-досуговой программы, живя своей самостоятельной жизнью, имея свой смысл и внутреннее развитие драматического действия, всегда связана с целым, с главной мыслью произведения. Эту взаимосвязь обеспечивает, в том числе, и монтажный метод организации сценарного материала.

Вопросы для самопроверки

1. Охарактеризуйте понятие «архитектоника культурно-досуговой программы».

2. Почему эпизод является единицей сценической информации в культурно-досуговой программе?

3. Представьте архитектуру культурно-досуговой программы как совокупность ее номеров и эпизодов.

Литература

1. *Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М. : Искусство, 1957. – 220 с.*

2. *Жарков, А. Д. Культурно-досуговая деятельность : учеб. пособие / А. Д. Жарков, В. М. Чижиков. – М. : МГУК, 1998. – 461 с.*

3. *Ратнер, Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств / Я. В. Ратнер. – М. : Просвещение, 1979. – 135 с.*

4. *Чечетин, А. И. Основы драматургии : учеб. пособие / А. И. Чечетин. – М. : МГУКИ, 2004. – 148 с.*

2.4. Композиционные элементы сценария и законы композиции

Как отмечалось ранее, вычленение конструктивных элементов – самый важный момент сценарного творчества. Однако при написании драматургического произведения весьма распространены недооценка и недопонимание первостепенного значения композиции. Многие авторы всерьез убеждены, что пренебрежение композицией – признак свободы их творчества. Прислушаемся к мнению авторитетов. Так, известный теоретик драмы В. Е. Хализев отмечает, что драма, предназначенная для непосредственно-чувственного и, главное, единовременного восприятия, обладает несравненно большей *сюжетно-композиционной строгостью*, нежели эпические жанры. Ему вторит и А. Митта, настаивая на том, что «каждая драма имеет жестко структурированный скелет-структуру и этот факт – большое разочарование для любителей свободного полета поэтических фантазий».

Теоретик и архитектор Леон Баттиста Альберти в трактате «Десять книг о зодчестве» понимал композицию как «живой организм», к которой «нельзя ничего прибавить, ни убавить и в которой ничего нельзя изменить, не сделав хуже».

В сценарии культурно-досуговой программы композиция понимается как соединение, монтаж внешне порой разнород-

ных, но имеющих глубокие внутренние связи элементов, а успешное решение композиционных задач – важнейшее условие для раскрытия авторского идейно-тематического замысла. Композиционное построение отличает наличие частей, связанных друг с другом системой отношений, которые и придают ей целостность.

Говоря о композиционной целостности, К. С. Станиславский замечал, что само искусство «зарождается с того момента, когда создается непрерывная тянущаяся линия звука, голоса, рисунка, движения. Пока же существуют отдельные звуки, вскрики, нотки... искусства нет». Цельность и стройность сценария – это гармоничное сочетание эпизодов и номеров внутри эпизода в единую композицию. Мысль, заложенная в первом эпизоде, должна проходить через основное действие, обогащаясь и раскрываясь в финале. Такое единство и действенная взаимосвязь всего сценария, а не его отдельных частей и создает художественную образность.

К основным элементам композиции относятся экспозиция, завязка, основное действие, кульминация и финал. Каждый названный элемент имеет свое определенное функциональное назначение. Рассмотрим последовательно все из них.

Экспозиция (от лат. *exposition* – изложение) – это ввод в культурно-досуговую программу, краткая «преамбула», вступление к ней, которое разворачивается до начала непосредственно сценического действия: при входе в культурно-досуговое учреждение, в его фойе (театрализованное действие, выставки и т. п.). Она лаконична, кратковременна, в ней отражается лишь общий характер темы будущей культурно-досуговой программы.

Экспозицией праздника может выступать театрализованное шествие, торжественные ритуалы, игровые программы и т. п. Задача экспозиции – погружение зрителей в тему и атмосферу предстоящей программы, подготовка к ее восприятию. Другими словами, во время экспозиции происходит превращение человека, пришедшего на программу, в зрителя, в участника ее коллективного восприятия. Экспозиция готовит следующий композиционный элемент, а именно завязку.

Завязка – первый эпизод в драматургической конструкции культурно-досуговой программы. Это опорный структурный элемент композиционного построения сценария, в котором

происходит «тематизация» драматургического действия, чаще всего через ассоциативно-художественное воздействие. Его функциональная ценность заключается в том, что в его основе лежит так называемое «исходное событие», которое определяет начало драматургического конфликта и находит свое развитие в последующих структурных элементах композиционного построения сценария. Именно исходное событие привлекает внимание зрительской аудитории и побуждает ее следить за дальнейшим сюжетным ходом.

В структуре сюжета завязка является определяющим началом развития основного действия; таким образом, завязка, ее содержание, оказывает влияние на последующий событийный ряд в сюжетно-композиционном построении сценария.

Наряду с драматургическими, эстетическими задачами завязка выполняет не менее важную психологическую функцию: привлекает, организовывает внимание зрителей, настраивает на восприятие содержания программы. Завязка должна выдерживать конкуренцию с жизненной ситуацией и с другой информацией, воздействующей на зрителя в повседневной жизни.

Не случайно известный режиссер-постановщик театрализованных представлений И. М. Туманов, рассуждая о правильной архитектурной жизни концерта, говорил: «Многие делают концерты так. Начинают со слабых номеров, кончают сильными номерами, считая, что это дает то самое крещендо, ту нарастающую линию, которая держит зрителя. Я в этом не убежден. Я часто начинал свои концерты с самых сильных номеров. Сразу «затягивал» внимание зала, будоражил фантазию зрителя».

Завязка не только определяет дальнейшее направление единого драматургического действия в раскрытии сюжетного хода и идейно-тематического замысла, но и является существенным моментом оригинального драматургического решения сценария культурно-досуговой программы. Оригинальное решение завязки во многом определяет последующий ход всей программы.

Следующий элемент в драматургической конструкции сценария культурно-досуговых программ – основное действие.

Основное действие – это главные эпизоды культурно-досуговой программы. Здесь информационно-логический материал получает свое образное выражение. При работе над этим композиционным элементом сценаристу следует помнить о:

- внутренней логике раскрытия идейно-тематического замысла, которая обеспечивается действенным построением от эпизода к эпизоду в их взаимосвязи и взаимодействии;
- продуманной конфликтности, контрастности в ее разнообразных выражениях;
- композиционной целостности каждого эпизода;
- монтажном соединении конструктивных элементов основного действия;
- нарастании темпоритма программы;
- интеграции кульминационных моментов каждого эпизода в разрешительный момент всей программы.

Сюжетный ход, проходя красной нитью через все эпизоды, связывая их в единое драматургическое действие, является главнейшим композиционным приемом, способствующим созданию целостности культурно-досуговой программы.

Композиционное построение непосредственно основного действия требует от сценариста большого мастерства, чтобы избежать потери течения сюжета и логики раскрытия идейно-тематического замысла. В основном действии может быть несколько сильных в эмоционально-смысловом значении номеров и даже эпизодов. Но они по смыслу и эмоциональному накалу не должны быть сильнее кульминации.

Кульминация (от лат. *culmen* – вершина) – наивысшая эмоциональная и интеллектуальная точка развивающегося драматургического действия, то, что еще Аристотель называл пределом, в котором начинается поворот от счастья к несчастью и наоборот.

Если исходное событие в завязке и событийный ряд в основном развитии действия логично взаимосвязаны, то кульминация вытекает естественно и становится смысловым и эмоциональным центром всей культурно-досуговой программы.

Так же как и в драме, в культурно-досуговой программе драматургическое действие разворачивается на наших глазах, даже если оно повествует о прошедших событиях. Такая «сиюминутность» действия заставляет зрителя активно включиться в него. Поэтому в основе кульминации – не только разрешение драматургического конфликта, но и возникновение момента соучастия со зрителями.

Финал (от лат. *finis* – конец) – эмоционально-смысловое завершение сценического действия культурно-досуговой про-

граммы, итоговое авторское высказывание. Финал должен заставить зрителя как бы «оглянуться» на весь ход драматургического действия. Его особая смысловая нагрузка заключается в том, что он подает идею в концентрированном виде и тем самым создает момент для максимального проявления активности всех участников программы.

Перечисленные драматургические элементы сценария культурно-досуговой программы объединяются в целостную конструкцию посредством следующих законов.

1. Закон целостности, взаимосвязи и соподчиненности частей целому

Завершенная действенная структура драматургии культурно-досуговых программ делится на ряд циклов, где основной монтажной единицей является эпизод. Эпизод в сценарии, являясь частью целого, а именно всей программы, в то же время характеризуется такими качествами, как относительная самостоятельность сюжетной конструкции и средств художественной выразительности, отражение какой-то грани идейно-тематического замысла, наличие события, вокруг которого завязывается драматургическое действие.

Композиционная целостность в драматургической конструкции культурно-досуговой программы не сводится к простой сумме эпизодов, а определяется, прежде всего, их оправданным количеством и преемственной тематической связью. В композиционной, монтажной конструкции культурно-досуговой программы каждая единица сценической информации, являясь составной частью целого, подчинена раскрытию авторского идейно-тематического замысла, который, как стержень, насквозь пронизывает ее. Так создается смысловая и эмоциональная преемственность, где каждое звено самостоятельно и вместе с тем крепко связано с другими звеньями, которые существуют лишь во взаимосвязи и взаимовлиянии, что в итоге создает единую целостную конструкцию.

Композиционная целостность культурно-досуговой программы достигается также *системой связей*, возникающей в сюжетной конструкции сценария, которая складывается из:

– умело найденного сюжета и сюжетного хода, который делает сценарий неповторимым и оригинальным по композиционному построению;

- взаимодействия документального и художественного материала, монтажа «фактов жизни» и «фактов искусства»;
- оправданности и согласованности внутренних средств выражения содержания;
- приемов и способов сценической реализации литературного сценария.

2. Закон контрастности

Этот закон диктует сценаристу необходимость присутствия в сценарии конфликта, позволяющего не только показать сложность и противоречивость окружающей действительности, но и активизировать мышление зрительской аудитории, наполнить программу высоким эмоциональным градусом.

Контрастность – одно из наиболее всеобъемлющих свойств предметов и явлений окружающей нас действительности. Использование контрастов играет большую роль в эмоциональном восприятии содержания культурно-досуговой программы. При восприятии содержания культурно-досуговой программы, построенной на контрасте, зритель испытывает гамму переживаний, окрашенных как положительными, так и отрицательными эмоциями.

3. Закон подчиненности всех выразительных средств идейному замыслу культурно-досуговой программы

Следование этому закону помогает сценаристу не только разработать содержание программы, адекватное идейно-тематическому замыслу, но и использовать в драматургической конструкции лишь те средства художественной выразительности, которые наилучшим образом его раскрывают. Необходимо отметить, что это одна из самых сложных задач сценариста и ее успешное решение требует от него:

- развитого художественного вкуса;
- тонкого чувства современности;
- больших интеллектуальных и эмоциональных затрат;
- глубокого знания произведений всех видов искусства;
- художественного воображения и фантазии, что позволит в эмоционально-образной форме реализовать свой замысел.

4. Закон соразмерности

Этот закон композиционного построения сценария предполагает количественное соотношение подобранного сценарного материала, его распределение по эпизодам, что позволит сценаристу добиться соразмерности расположения главных и вто-

ростепенных частей сценарного материала, точного и пропорционального соотношения структурных элементов композиции.

Объем и характер сценарного материала, его распределение по эпизодам подчиняются задаче наиболее полной реализации сценарного замысла. И здесь доминируют такие важные творческие качества сценариста, как чувство меры, творческая интуиция.

Композиция культурно-досуговой программы – это конструкция для ее смысла, выражение авторской идеи в драматургическом действии.

Композиционная завершенность сценария культурно-досуговой программы окончательно достигается в его сценической, режиссерской реализации, где большую роль играет сценографическое, световое и мизансценическое решение, а также общая атмосфера.

Вопросы для самопроверки

1. В чем проявляется композиционная целостность культурно-досуговой программы?
2. Охарактеризуйте значение экспозиции и завязки в композиционном построении досуговой программы.
3. Чем обеспечивается непрерывность драматургического действия в главных эпизодах сценария?
4. В чем заключается эмоционально-смысловое значение финала культурно-досуговой программы?
5. Дайте характеристику основных законов композиционного построения сценария.

Литература

1. Аникст, А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. – М. : Искусство, 1967. – 302 с.
2. Жарков, А. Д. Культурно-досуговая деятельность : учеб. пособие / А. Д. Жарков, В. М. Чижиков. – М. : МГУК, 1998. – 461 с.
3. Марков, О. И. Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников : учеб. пособие для преподавателей, аспирантов и студентов вузов культуры и искусства / О. И. Марков. – Краснодар : КГУКИ, 2004. – 408 с.
4. Чечетин, А. И. Основы драматургии : учеб. пособие / А. И. Чечетин. – М. : МГУКИ, 2004. – 148 с.

2.5. Монтажный метод организации сценарного материала

Понятие о монтаже многозначно. Литературовед В. Шкловский заметил, что мы воспринимаем мир монтажно, видя в нем только то, что нам нужно, на что мы настроены, остальное отодвинуто. Даже слово в повседневной жизни, по мнению В. Шкловского, становится конкретным при помощи монтажа. Из слов мы строим фразы, мы отделяем их, сталкиваем, окрашиваем путем выбора словесного материала. Драматургия, линия одного дня в жизни человека – сплошной поток монтажных стыков, где переплетается радость и огорчение, смешное и грустное, калейдоскоп человеческих чувств и эмоций, впечатлений от увиденного и услышанного. Один день – а сколько в нем неожиданных соединений и сопоставлений, которые позволяют нам увидеть новый смысл в обыденных вещах.

Многие исследователи утверждают, что ростки монтажного соединения разрозненных компонентов берут свое начало в народных площадных представлениях, в спектаклях шекспировского театра, в карнавальном блеске комедии дель арте. Именно здесь – народные истоки будущего «монтажа аттракционов» (С. Эйзенштейн). Каждая эпоха по-своему осваивала проблемы монтажного соединения в различных видах искусства. В 20-ые годы XX века был определен генеральный путь монтажа – взаимосвязь законов расчленения, соединения, совмещения, сцепки для рождения новых смысловых категорий.

Выдающийся советский кинорежиссер, один из теоретиков монтажа в кинематографе, М. И. Ромм писал: «Монтаж – это не изображенная мысль художника, его идея, видение мира, выраженное в отборе и сопоставлении кусков... действия в наиболее выразительном и наиболее осмысленном виде». Эта цитата мастера лучше любого определения характеризует сущность монтажа как эстетического принципа и действенного метода организации драматургического материала в театре, киноискусстве, а также в культурно-досуговой программе.

Смысл любого произведения, литературного или аудиовизуального, открывается читателю и зрителю только во взаимосвязи всех его частей. Часть, взятая в отдельности, никогда не откроет смысла, подобно тому, как строфа, вырванная из стихотворения, не раскроет авторский замысел. Следовательно,

смысл надо искать в гармоническом единстве целого, а не его отдельных частей.

Монтаж (от франц. montage) – «сборка», «соединение» – один из наиболее действенных методов, основа композиционного построения сценария культурно-досуговых программ, который пришел в клубную практику из кинематографа.

В кинематографе кадры объединяются в большие и малые группы, монтажные фразы и целые эпизоды, составляя композицию, между кадрами устанавливаются смысловые, изобразительные, масштабно-пространственные, динамические и звуковые соотношения. Являясь специфической основой киноискусства, он представляет собой не простое, механическое, а *смысловое* соединение кадров фильма, выявляющее их взаимную связь по содержанию, изобразительному решению, темпоритму, создающее единство эпизода и фильма в целом и служащее раскрытию идейно-художественного содержания произведения.

Однако еще С. М. Эйзенштейн подчеркивал, что монтаж – отнюдь не сугубо кинематографическое обстоятельство, а явление, неизбежно встречающееся во всех случаях, когда мы имеем дело с сопоставлением. Его суть он определял тем, что «два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого *сопоставления* как новое качество».

С. М. Эйзенштейн выделял два типа сюжетно-композиционного единства драматических произведений. Первый основан на причинно-следственной связи событий, второй – на эмоционально-смысловом сопоставлении судеб, характеров, событий, высказываний. Здесь художественное мышление автора воплощается в активной, во многом независимой от развивающегося действия *монтажной конструкции*.

Монтажный метод организации сценарного материала в культурно-досуговой программе предполагает, что соединение, сопоставление номеров и эпизодов в итоге должно рождать не их сумму, а абсолютно новую величину, заключенную в формуле: $A+B=C$. Сопоставление, порой даже столкновение номеров в эпизоде или эпизодов в программе должно представлять собой реализацию замысла, вызывать запрограммированное автором эмоциональное и интеллектуальное воздействие.

Одна из специфических особенностей драматургии культурно-досуговых программ – соединение «фактов жизни» и «фактов искусства», причем не механическое соединение, а именно монтажное. Известные теоретики режиссуры культурно-досуговых программ Д. М. Генкин и А. А. Конович, анализируя «монтажную драматургию» и творческие находки В. Н. Яхонтова (выдающегося представителя театра одного актера, великого чтеца и удивительного драматурга), определили следующие требования к документальному материалу как монтажной единице в структуре досуговой программы:

- во-первых, обязательное соотношение вызываемых документом ассоциаций с идейно-тематическим замыслом сценариста;

- во-вторых, документы должны нести в себе конфликт, давая возможность при соединении, сопоставлении с другим сценарным материалом действительно развивать авторскую мысль;

- в-третьих, созданный с помощью документа символический или реально-персонифицированный образ, должен быть достоверен, отражая авторскую позицию, не искажая конкретных событий;

- в-четвертых, документы должны находиться в контексте, тесном взаимодействии, сопоставлении с другим сценарным материалом, что позволяет выявить его дополнительные информационные и эмоционально-образные возможности воздействия на аудиторию.

Однако монтаж синтезирует не только документальный и художественный материал, но и театрализованное и реальное действие участников. Именно событие определяет сюжетный каркас досуговой программы, в рамках которого монтируются «факты жизни» и «факты искусства».

Монтаж в сценарии культурно-досуговой программы, как и в кинематографе, выполняет три основные творческие функции.

1. Придание целостности программе. Не умаляя значимости отдельных номеров и эпизодов сценария как единиц сценической информации, следует отметить, что их целостность обусловлена тем, что, только сложившись как сложная система взаимодействий и соотношений, она создает почву для зрительского восприятия и рождает конечный смысл всей программы. Более того, монтажным можно считать лишь такое со-

единение, которое дает новый скачок информации. Искусствовед В. А. Латышев писал: «Монтажный план, фраза и даже эпизод – это часть целого, которое достраивается в сознании зрителя. Но для этого часть должна нести достаточно информации, необходимой для достройки целого».

2. *Организация зрительского восприятия.* Как отмечалось выше, в промежутках смысловых монтажных узлов должно рождаться субъективное зрительское суждение, однако оно «программируется» автором сценария, поскольку через монтажные сцепки раскрывается его авторский идейно-тематический замысел. Необходимо отметить, что любой прием монтажа (об этом ниже) основан на ассоциативном мышлении. С. М. Эйзенштейн отмечал, что каждый зритель в соответствии со своей индивидуальностью, из недр фантазии, из ткани своих *ассоциаций*, из предпосылок своего характера творит образ по точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы.

В психологических науках *ассоциация* (от лат. *assotiation* – соединение) определяется как отражение связей между психическим восприятием и процессами взаимодействия предметов и явлений действительности. Это субъективное отражение связей объективного мира по смежности (весна–зелень–трава–листва); по сходству (большой неуклюжий человек – медведь, льет дождь – природа плачет); по контрасту (небесная синь – свинцовые тучи, золотое поле – темный лес).

Монтаж усиливает и концентрирует ассоциативные возможности знаков и знаковых систем, накладывает на них смысловое значение, придавая подвижность и многозначность. Знаки-символы: ворон – предвестник беды, сокол – символ смелости, кукушка – в разных сопоставлениях – символ одиночества, времени или материнской безответственности. Сценаристам и режиссерам необходимо изучать знаковые выражения и системы во всех видах искусства, что позволяет расширить спектр выразительных средств.

3. *Создание темпоритма культурно-досуговой программы.* Темп (итал. *tempo*, от лат. *tempus* – время) – это степень быстроты движения, осуществления, интенсивность развития чего-либо. Темп характеризует течение культурно-досуговой программы во времени, а именно внешнее проявление хода сквозного действия.

Ритм – понятие более сложное. Ритм (греч. *rhythmos*, от *rheo* – теку) – это чередование каких-либо элементов (звуковых, речевых и т. п.), происходящее с определенной последовательностью, частотой; скорость протекания, совершения чего-либо. Как видим, оно, прежде всего, исходит из толкований, связанных с музыкой и поэзией, хотя ритм присутствует даже во внешне статичных искусствах, таких как изобразительное искусство и скульптура. В музыкальном творчестве ритм очень часто определяют как соразмерность, согласованность во времени и пространстве, мерное движение, чередование звуков. Такой подход к определению ритма в сценическом действии предложил К. С. Станиславский в книге «Работа актёра над собой», истолковав его как *согласованное во времени и пространстве движение, чередование и соразмерность всех элементов и выразительных средств сценического действия*. Это внутренняя динамика, напряженность, пульс драматургического действия.

С помощью монтажа организуется единственно возможное для раскрытия замысла программы соотношение ритмов эпизодов с ритмом культурно-досуговой программы в целом. Однако действие на сцене, как указывал еще К. С. Станиславский, не может проходить только в темпе или только в ритме. В сценическом искусстве эти понятия взаимосвязаны. Темпоритм соединяет в себе и верное внутреннее напряжение сцены и скорость развития драматургического действия. Причем напряжение не обязательно сопровождается быстрым темпом развивающегося действия, и наоборот. Верный темпоритм спектакля означает не механическое чередование более или менее напряженных сцен. Темпоритм – это подлинное напряжение в связи с событиями и обстоятельствами каждой сцены в отдельности и спектакля в целом.

В отношении культурно-досуговой программы мы говорим о темпоритме номера, эпизода и программы в целом. Темпоритм обладает способностью гармонизировать ее композиционное построение. Темпоритмическая несобранность, так же как и монотонность, вызывает быструю утомляемость аудитории. Правильно организованный темпоритм – мощное средство управления чувственно-эмоциональной сферой зрительного зала.

Перечисленные функции монтажа в сценарии досуговой программы, а также представленные типы сюжетно-композиционного единства реализуются с помощью следующих основных приемов:

1) *последовательного монтажа*. Наиболее часто используемый прием, где все номера в эпизоде выстроены в определенном логическом порядке. Чаще всего в его основе лежит временная или хронологическая последовательность.

Как правило, данный прием монтажа присущ тем программам, в которых необходимо проследить хронологию каких-либо исторических событий и донести их до зрителя;

2) *параллельного монтажа*. В его основе – одновременность или параллельность сценических действий (чаще всего в противоположных частях сценической площадки), которые дополняют и обогащают друг друга. Например, в правой части авансены реконструирован партизанский лагерь, в котором солдат пишет письмо любимой, а в левом углу девушка читает письмо с фронта. Одновременно на экране может воспроизводиться кинолента его воспоминаний.

А. И. Чечетин отмечает, что задолго до появления кинематографа, который также активно использует параллельный монтаж, так называемый принцип симультанности (одновременности) лежал в основе народных театрализованных представлений, где праздничное действо разворачивалось на нескольких сценических площадках параллельно. Идея использования параллельного монтажа в театре была впервые высказана Д. Дидро. «Чтобы изменить характер драматического жанра, – писал он, – я потребовал лишь очень обширной сцены, где можно было показывать, когда сюжет пьесы этого требовал бы... различные места, расположенные так, что зритель видел все действие, а для актеров часть оставалась бы скрытой... Можем ли мы представить что-либо подобное в нашем театре? На нем можно показать только одну сцену, между тем как в действительности разные сцены почти всегда происходят одновременно, и их одновременные показы, *взаимно усиливая друг друга*, производили на нас потрясающее впечатление».

Параллелизм обеспечивает создание художественного образа номера, активизирует ассоциативное мышление зрителя. Этот прием монтажа стал активно использоваться с появлением экрана или нескольких экранов, которые стали одним из

выразительных средств, а также «действующим лицом» культурно-досуговой программы. Это позволило достичь одновременности течения действия на сценической площадке и на двух, трех и более экранах;

3) *контрастного монтажа* – одного из ведущих и самых эффективных приемов монтажа, основанного на сближении противоположных, контрастирующих по смыслу (тексту, звуковому решению, пластическому решению, видеоряду и т. п.) номеров или эпизодов сценария. Контрастность – всеобъемлющее свойство предметов и явлений окружающей нас действительности. Монтаж по контрасту позволяет ярче выявить конфликт как неотъемлемую составляющую любого драматургического произведения. Именно контрастность обеспечивает, по меткому высказыванию М. И. Ромма, «остроту стыка», вызывает множество зрительских ассоциаций, что помогает в создании художественного образа. Контрастный монтаж способствует активизации аудитории, заставляет ее идти за авторской мыслью. В культурно-досуговой программе имеет место контрастное построение как номеров внутри одного эпизода, так и эпизодов в программе. Это заставляет зрителя постоянно сравнивать различные ракурсы на факты и события. Одно усиливается через другое и наполняет программу художественной образностью и драматургической целостностью.

4) *лейтмотива*. В музыкальном искусстве – это неоднократно повторяющиеся через определенный промежуток времени мелодии; не менее широко используемый прием монтажа, который основан на повторении музыкального, поэтического, звукового или иного фрагмента между эпизодами досуговой программы. Эти «связки» служат напоминанием о теме. Лейтмотивом достигается ее полифоническое развитие. По мнению И. Г. Шароева, наиболее эффективным является зрительный, визуальный лейтмотив. В качестве такого лейтмотива при постановке концерта-спектакля, посвященного подвигу советского народа в Великой Отечественной войне, известным мастером была выбрана видеопроекция с изображением партийных билетов, навывлет пробитых пуль и залитых кровью. Это также яркий пример того, какой эмоциональной силой может обладать документ, профессионально смонтированный в драматургическую структуру программы.

А вот пример использования в качестве лейтмотива уже «фактов искусства». В спектакле «Пришедший в завтра», поставленном И. Г. Шаровым в Московском театре эстрады по стихам В. Маяковского, зрительным лейтмотивом стали глаза поэта – часть увеличенного фрагмента одного из его портретов, – которые пристально и требовательно вглядывались в зрительный зал.

Таким образом, монтаж как сложная система взаимодействий номеров внутри эпизода и эпизодов в контексте драматургии досуговой программы позволяет зрителю проникнуть в авторский замысел, а монтажный стык можно рассматривать как момент становления художественного авторского высказывания.

Вопросы для самопроверки

1. Охарактеризуйте монтаж как творческий метод организации драматургического материала.
2. В чем заключаются основные функции монтажа в сценарии культурно-досуговой программы?
3. Что такое темпоритм досуговой программы?
4. Дайте характеристику основным приемам монтажа.

Литература

1. Генкин, Д. М. Сценарное мастерство культпросветработника / Д. М. Генкин, А. А. Конович. – М. : Сов. Россия, 1984. – 136 с.
2. Марков, О. И. Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба : учеб. пособие / О. И. Марков. – М. : Просвещение, 1988. – 158 с.
3. Черняк, Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ : учеб. пособие / Ю. М. Черняк. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 224 с.
4. Чечетин, А. И. Основы драматургии : учеб. пособие / А. И. Чечетин. – М. : МГУКИ, 2004. – 148 с.
5. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений : учеб. для студентов высш. театр. учеб. заведений / И. Г. Шароев. – М. : Просвещение, 1986. – 463 с.
6. Эйзенштейн, С. М. Избр. произв. : в 6 т. / С. М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1968. – Т. 5. – 480 с.

Хрестоматийный материал

ИЗ «ОСНОВ ДРАМАТУРГИИ» Д. Н. АЛЯ

Знание основ драматургии может помочь драматургу в решении его творческих задач. Было бы, однако, глубоким заблуждением думать, что для написания художественного произведения – пьесы или сценария – достаточно «выучить» некие законы и правила. Никакие законы и правила не заменят автору собственного таланта, художественного видения, четкой идейной позиции, знания современного жизненного или исторического материала.

Только драматургия и театр, или, лучше сказать, только драматургия через театр, могли тогда показывать человеку события, свидетелем которых он не был, воспроизводить для него картины чужой жизни, сделать человека как бы сопричастным к ней, как бы «самовидцем» того, что происходит или происходило в далеких, неведомых ему краях, а иногда и в знакомой ему обстановке, но с другими людьми. Познавательная функция театра была в этих условиях столь велика, что очень многие люди навсегда сохраняли о жизни и быте людей, живших в других странах или в другое время, например, в шекспировской Англии, именно те впечатления, которые они получили в театре.

Таким же образом с помощью театра создавались представления о жизни средневековой Италии, Испании, Франции и других стран. Во всяком случае, только театр и драматургия в прошлые времена могли создавать эффект *совидения* той или иной жизни за пределами того небольшого региона, в котором человек жил сам.

Человек никогда не удовлетворялся тем, что только из рассказов узнавал о мире, о жизни в других странах, да и о собственной стране, в ее отдаленных от него краях.

Эта неудовлетворенность порождала мечту о возможности перенестись в другие края, увидеть мир своими глазами, порождала сказки о Ковре-самолете, о Коньке-горбунке, с помощью которых можно было быстро переместиться по свету.

Сегодня положение резко изменилось. Книга уже не является единственным посредником между человеком и всем остальным миром. Теперь с помощью кино и телеэкрана лю-

бой человек может своими глазами увидеть беспредельно широкие пространства, может увидеть, что происходит в кабине космического корабля и внутри живой клетки, может увидеть жизнь микроскопических организмов. С самого раннего возраста, с помощью многочисленных познавательных передач, человек видит чуть ли не все страны и народы, их жизнь и быт, видит политические события – войны, бушующие на земле, классовые битвы, наконец, он видит спектакли, передаваемые из театров, видит множество художественных произведений драматургии, так или иначе воспроизведенных экраном.

С помощью широко развитых коммуникаций и связей, скоростных средств передвижения, с помощью телевидения и кино он привык воспринимать огромный окружающий его мир как «самовидец», по принципу соприсутствия и сопереживания, то есть по тому самому принципу, который использовали и продолжают использовать драматургия и театр. Можно с полным основанием сказать: сегодняшний человек на земле – зритель, а весь мир – огромный театр, в котором он – человек-зритель – постоянно присутствует.

Таким образом, сегодня слова «театр жизни» перешли из категории сравнения, уподобления театра с жизнью и жизни с театром, в категорию прямого сближения. Характер восприятия человеком широкого внешнего мира стал по существу, в принципе, адекватным характеру восприятия зрителем происходящего на театральной сцене. Благодаря этому театр из совершенно уникального, неповторимого никакими другими способами воздействия на восприятие, стал теперь лишь одной из форм подобного воздействия.

Для того чтобы не утратить своей действенной силы и интереса к своей работе, театр должен самым серьезным образом позаботиться о том, чтобы сохранить за собой свое собственное место в общем потоке зримой информации, несущей не только познавательный, но и эмоциональный заряд. В этих условиях осмысление всех сторон театральной работы и в первую очередь ее содержания – драматургии, ее прошлого и современного опыта, ее возможностей и задач – приобретает исключительное значение.

Современный человек в значительно большей степени, чем прежний зритель, информирован о бесконечном разнообразии «случаев», вариантов, эпизодов, словом, примеров из области

человеческих отношений. Поэтому от современного драматургического произведения (и от спектакля) требуется глубинное проникновение в суть характеров взаимоотношений героев. Только в подлинной, еще неизведанной глубине проникновения в проблемы современной жизни таится возможность добиться сильного эмоционального воздействия на зрителя.

Теперь создается возможность добиться нужной узнаваемости изображаемого с помощью более скупых средств, чем те, которые порой требовались раньше. Это в первую очередь касается основного предмета изображения в любом драматургическом произведении – развития взаимоотношений героев. Чтобы «обозначить» серьезный поворот в их отношениях или перемену во внутреннем состоянии человека, теперь чаще всего достаточно нескольких скупых слов. Поэтому типическим недостатком современной драматургии становятся длинноты, «говорильня», когда герои вместо живого, а значит – динамичного и лаконичного диалога, обмениваются «выступлениями» на заданную тему.

У драмы много общего и с эпосом, и с лирикой. Драма, как и эпос, изображает человека в ту или иную эпоху, создает образ времени. Но при этом драма имеет существенные отличия от эпоса и свои специфические особенности. Во-первых, драма в принципе лишена речи повествователя, авторских характеристик, авторских комментариев, авторских портретов. Это правило знает известные исключения. Например, в современной драматургии все чаще появляется лицо от автора – ведущий, который берет на себя авторский комментарий к событиям, характеристику героев, где ведущий определяет композиционную структуру.

Если в драматургическом произведении ведущий займет настолько большее место, что основное внимание зрителя перейдет на него, драматургическая композиция разрушится. Драматургия, так же, как и эпос, изображает исторические события и события современности, происходящие в определенной социальной общности. Но предмет изображения драматургии всегда конкретизирован. Произведение драматургическое создает образ конкретного социального конфликта. Разумеется, образ социального конфликта лежит также в основе произведений эпических, в основе, например, любого современного романа. Однако конфликт в драматургическом произведении

выстраивается автором на принципиально иной основе. Речь идет о взаимоотношении между действиями героев и движением конфликта.

В основе драматургического произведения всегда лежит совершенно реальная человеческая ситуация. Это важно потому, что человек, который придет в театр, должен сопереживать тому, что происходит на сцене. А сопереживать можно только узнаваемому, реальному. Сопереживать нереальности, в которой зритель не находит аналогии знакомым ситуациям жизни, он не станет. Поэтому узнаваемость, а значит реальность человеческих отношений, изображаемых в представлении, является совершенно обязательным требованием драматургии.

Создать коллективное восприятие, коллективное внимание, коллективный интерес, коллективную увлеченность, коллективное потрясение, будь то веселое, будь то трагическое, конечно, непросто. Зритель приходит в зрительный зал погруженным в свои дела. Кто-то думает о работе, кто-то думает о семье, кто-то взволнован происшествием в транспорте по дороге в театр... Полный зал перед началом спектакля – это еще не публика, это «кворум», сумма единиц, сумма индивидуумов, каждый из которых живет тем, с чем он сюда пришел. Период такого пока еще просто скопления зрителей называется *предкоммуникационным*. Общая коммуникация в зале еще не возникла. После окончания спектакля можно наблюдать и так называемый *посткоммуникационный* период, когда спектакль окончился, а зрители не расходятся. Бывают случаи, когда зрительный зал некоторое время единодушно молчит, и только после паузы вдруг взрывается аплодисментами. Впечатление от спектакля было столь сильным, что зрители не сразу могут выйти из состояния сопереживания происходящему на сцене.

Но нас интересует то, что лежит между пред- и посткоммуникационными периодами, время непосредственной коммуникации зала со сценой, когда мы наблюдаем прямую связь сцены со зрительным залом и обратную связь. Зрительный зал в свою очередь воздействует на сцену. На исполнителей сильно действует, например, пустота в зале. Малое количество зрителей, да еще и рассеянных по залу, не создаст зрительского «пояса», единой реакции.

Актеры знают, что есть «тяжелый зал», публика, которую трудно раскачать, включить в коммуникацию Сцена – Зал, потому что не работает коммуникация Зал – Сцена.

В драме создается образ конфликтного события, образ социального столкновения. Этот образ должен обладать тремя обязательными элементами, обуславливающими его целостность. Прежде всего, надо объяснить, что происходит, где, почему и отчего возникло столкновение. Без этого оно не будет понятно. Надо показать развитие столкновения, его существо. И, наконец, надо показать, к чему это развитие привело.

«К чему привело» не равноценно понятию «чем кончилось». Кончиться любое событие в жизни, а тем более под пером автора, может совершенно случайно, а не как результат данного развития, не как результат борьбы противоречий, которые в данном конфликте проявились.

Создание целостного образа события является обязательным художественным требованием к произведению драматургии. История драматургии показывает, что во всех случаях, когда эта целостность нарушена, произведение художественно слабее, чем оно могло бы быть, а иногда просто не состоятельно.

Можно сказать, что в основе каждого произведения драматургии лежит принципиальная схема, состоящая из этих трех элементов: начало борьбы, ход борьбы и результат борьбы.

Начинать пьесу, не зная, чем она кончится, не следует. Финал произведения должен быть автору ясен в замысле. Ясное понимание финала своего произведения есть понимание и того, ради чего автор взялся за свою работу.

В основном из-за композиционной сложности создания драматургического произведения и появилось справедливое убеждение, что драматургия – самый сложный род литературы. К этому следует добавить: хорошая драматургия. Ибо написать семьдесят страниц плохой пьесы легче, чем девятьсот страниц плохого романа.

Для того чтобы справиться с композиционными трудностями, драматургу необходимо хорошо понимать свою художественную задачу, знать *основные элементы драматургической композиции* и представлять себе «типовую структуру» построения драматургического произведения. Слово «структура» не случайно поставлено здесь в кавычки. Разумеется, никакое ху-

дожественное произведение не пишется по заранее заданной схеме. Чем оригинальнее данное сочинение, тем будет лучше.

Понятие «структура» отнюдь не покушается ни на индивидуальное своеобразие каждой данной пьесы, ни на бесконечное разнообразие произведений драматургического творчества в целом. Оно носит условный характер и служит для того, чтобы наглядно разъяснить, о каких композиционных требованиях идет речь. Полезной она будет и для анализа структуры драматургических произведений.

Перечислим на основе принципиальной структуры произведения конкретные элементы драматургической композиции, а затем раскроем сущность и назначение каждого из них.

Начало борьбы раскрывается в завязке основного конфликта.

Ход борьбы раскрывается через конкретные поступки и столкновения героев – через так называемые перипетии, составляющие общее движение действия от начала конфликта к его разрешению. Во многих пьесах (хотя и не во всех) есть выраженный момент высшего напряжения действия – кульминация.

Результат борьбы показан в развязке (разрешении) основного конфликта и в финале пьесы.

Каждое драматургическое произведение обязательно обладает экспозицией, то есть начальной частью.

Экспозиция – начальная часть драматургического произведения. Ее назначение: сообщить зрителю информацию, необходимую для понимания предстоящего действия пьесы. Иногда важно дать зрителю знать, в какой стране и в какое время происходят события. Иногда необходимо сообщить что-то из того, что предшествовало возникновению конфликта.

Есть у экспозиции и еще одна задача. С ее помощью, на ее пространстве, происходит превращение человека, пришедшего в театр, в зрителя, в участника коллективной восприятия пьесы. В экспозиции зритель получает представление и о жанре произведения.

Наиболее распространенный вид экспозиции – показ того последнего отрезка обыденной жизни, течение которой будет прервано возникновением конфликта.

Из сказанного должно быть ясно, что экспозиция – начальная часть драматургического произведения – длится до начала завязки основного конфликта данной пьесы. Исключительно важно подчеркнуть, что речь идет о завязке именно основного

конфликта, развитие которого является предметом изображения в данной пьесе.

В понятие «завязка» входит завязка основного конфликта данной пьесы. В завязке начинается его движение – драматическое действие.

Некоторые современные драматурги и театральные критики высказывают мнение, что в наше время, когда темпы и ритмы жизни неизмеримо ускорились, можно обходиться без экспозиции и начинать пьесу сразу с действия, с завязки основного конфликта, брать, как говорится, быка за рога. Такая постановка вопроса неверна. Для того чтобы «взять быка за рога», надо как минимум иметь перед собой быка. «Завязать» конфликт могут только герои пьесы. Но мы должны понимать смысл и суть происходящего. Как и любой момент реальной жизни – жизнь героев пьесы может происходить только в конкретном времени и в конкретном пространстве. Не обозначить ни того, ни другого, или хотя бы одной из этих координат – означало бы попытку изобразить некую абстракцию. Конфликт в этом труднообразимом случае возникал бы из ничего, что противоречит законам движения материи вообще. Не говоря уже о таком сложном моменте ее развития, как движение человеческих отношений. Таким образом, идея обойтись при создании пьесы без экспозиции – недостаточно продумана.

Развязка основного конфликта. Как уже говорилось, развязка в драматургическом произведении – момент разрешения основного конфликта, снятие конфликтного противоречия, являющегося источником движения действия.

Развязка конфликта возможна только при условии сохранения единства действия, сохранения основного конфликта, начавшегося в завязке. Отсюда вытекает требование: данная развязка конфликта должна содержаться как одна из возможностей его разрешения уже в завязке.

В развязке, или лучше сказать, – в результате ее создается *новое положение* по сравнению с тем, которое имело место в завязке, выражающееся в новом отношении между героями. Это новое отношение может быть весьма разнообразным. Один из героев может в результате конфликта погибнуть.

Финал – эмоционально-смысловое завершение произведения. Если в басне мораль выражена напрямую – «мораль сей басни такова», – то в драматургическом произведении финал

является продолжением действия пьесы, его последним аккордом. Финал заключает пьесу драматургическим обобщением и не только завершает данное действие, но раскрывает дверь в перспективу, в связь данного факта с более широким социальным организмом.

Финал в пьесе является как бы поверкой драматургии произведения в целом. Если нарушены основные элементы его композиции, если действие, которое началось как основное, подменено другим, финал не получится. Если у драматурга не хватило материала, не хватило таланта или знаний, драматургического опыта для того, чтобы завершить свое произведение подлинным финалом, автор нередко, чтобы выйти из положения, заканчивает произведение с помощью эрзацфинала. Но не всякое окончание под тем или иным предлогом является финалом, может служить эмоционально-смысловым завершением произведения.

Деление драматургического произведения на *эпизоды*, как правило, не имеет формального обозначения: первый, второй, третий и т. д. Тем отчетливее выступает содержательный характер деления текста пьесы на эпизоды по признаку четко выраженной законченности каждого из них.

Итак, эпизод в драматургическом произведении – это фрагмент, заключающий в себе законченный момент содержания.

В драматургических произведениях можно различить три вида эпизодов.

Эпизод – драматургическая микроструктура, обладающая своей завязкой конфликта, его развитием и завершением.

Эпизод – «мост» как необходимое связующее звено между предшествующим и последующим эпизодами, без которого был бы непонятен переход от одного к другому. Такие эпизоды особенно часто встречаются в детективах, когда эпизод выявляет новое обстоятельство или имя свидетеля и движет расследование в новом направлении и вызывает следующий эпизод – новую встречу, засаду, поимку преступника.

Немалое значение в драматургическом произведении имеет эпизод-штрих. Эпизод этого типа не имеет самостоятельного значения и не нужен в структуре произведения. Если его «вынуть» – ход действия не пострадает и не перестанет быть понятным. Эпизод-штрих служит для дополнительного раскрытия характера героя или ситуации.

РОБЕРТ МАККИ
**«ИСТОРИЯ НА МИЛЛИОН ДОЛЛАРОВ. МАСТЕР-КЛАСС
ДЛЯ СЦЕНАРИСТОВ, ПИСАТЕЛЕЙ И НЕ ТОЛЬКО»**

История не только самая распространенная форма художественного выражения, она вступает в соперничество со всеми видами нашей деятельности – работой, игрой, едой, спортивными занятиями. Мы рассказываем истории и погружаемся в них в своих снах и мечтах. Почему так происходит? Отчего такую значительную часть жизни мы проводим, можно сказать, внутри историй? Потому что, по словам литературоведа Кеннета Бёрка, истории – это средство существования.

День за днем мы пытаемся отыскать ответ на вечный вопрос, который еще Аристотель задавал в своей «Этике»: «Как человек должен жить?». Человечество ищет ответ на вопрос Аристотеля, традиционно опираясь на четыре источника мудрости – философию, науку, религию и *искусство*, стараясь при помощи знания достичь понимания жизни.

Современный мир «поглощает» фильмы, романы, театральные постановки и телевизионные программы в таком количестве и с такой ненасытностью, что искусство историй становится основным источником вдохновения для человечества, стремящегося упорядочить хаос бытия и проникнуть в суть жизни. Истории удовлетворяют глубинную человеческую потребность в осмыслении жизненного опыта. Это не просто интеллектуальное упражнение, а часть очень личного, эмоционального переживания. Как сказал драматург Жан Ануй, «литература придает жизни форму».

Развлечение означает погружение в процесс повествования с целью получения интеллектуального и эмоционального удовлетворения. Для кинозрителей это ритуал, когда, сидя в темном зале и вглядываясь в экран, нужно понять смысл рассказываемой истории, почувствовать пробуждение сильных, временами даже болезненных, эмоций, а затем, по мере обретения более глубокого понимания, погрузиться в увлекательный мир душевных переживаний.

История – это не бегство от действительности, а средство передвижения, которое помогает разобраться с хаосом бытия. И хотя современные средства массовой информации позволяют преодолевать географические и языковые границы и адре-

совать истории сотням миллионов людей, общее качество искусства повествования снижается. Как заметил Аристотель двадцать три столетия назад, если искусство рассказа переживает трудные времена, то это приводит к упадку.

В плохих, лживых повествованиях содержание неминуемо подменяется зрелищностью, а правда – обманом. Слабые истории, отчаянно пытающиеся удержать внимание зрителей, перерождаются в яркие рекламные ролики, производство которых обходится в миллионы долларов. Культура не может развиваться без честных и ярких историй. Когда общество долгое время набирается впечатлений из глянцевого, лишенных смысла псевдоисторий, оно деградирует. Нам нужны настоящие сатирические произведения и трагедии, драмы и комедии, которые способны осветить темные закоулки человеческой души и общества.

Искусство повествования – это доминирующая культурная сила, а искусство кинематографа – главное средство ее реализации. Кино покорило мировую аудиторию, но жажда историй не утолена. Почему? Ведь усилий прилагается немало. Ежегодно Гильдия сценаристов Америки официально регистрирует более тридцати пяти тысяч названий. По всей стране создаются сотни тысяч сценариев, и только малая часть из них *безупречна*. Среди многих причин выделим важнейшую: сегодняшние так называемые сценаристы бросаются к клавиатуре компьютера, предварительно не научившись основам профессии.

Многие начинающие авторы даже не подозревают о том, что написать хороший сценарий так же сложно, как и симфонию, а в чем-то даже сложнее: композитор имеет дело с математической точностью нотной грамоты, а мы погружаемся в беспорядочную материю под названием человеческая душа.

Начинающий сценарист бросается вперед, полагаясь исключительно на собственный опыт и считая, что прожитая им жизнь и увиденные фильмы дают повод для самовыражения и самостоятельного выбора того, как это следует делать. Однако не стоит переоценивать значение опыта. Для большинства авторов знания, полученные благодаря чтению и обучению, равнозначны опыту и даже перевешивают его, если практического подтверждения не последовало. *Самопознание* оказывается главным условием: жизнь *плюс* способность выразить человеческие реакции.

Если говорить о технике создания сценариев, то за мастерство часто принимается бессознательное впитывание различных элементов истории из каждого прочитанного романа или когда-либо просмотренной театральной пьесы. Когда новичок пишет, он выстраивает свою работу методом проб и ошибок, сверяя ее с моделью, созданной на основе того, что он читал и смотрел. Не получивший образования сценарист называет это «интуицией», а на самом деле речь идет о привычке, которая серьезно ограничивает его возможности. Он или копирует существующий в его представлении прототип, или, считая себя авангардистом, восстает против него. Однако слепой бессистемный поиск или демонстративный протест против глубоко укоренившихся стереотипов ни в коем случае не могут стать мастерством и приводят к появлению сценариев, переполненных самыми разными рекламными или художественными штампами.

В начале двадцатого века некоторые американские университеты пришли к выводу, что писателям, точно так же, как музыкантам и художникам, необходимо нечто похожее на музыкальные и художественные школы, где они смогут изучать основы своей профессии. К тому времени Уильям Арчер, Кеннет Роу и Джон Говард Лоусон уже написали прекрасные книги по искусству драматургии и прозы. Их метод отличался внутренней направленностью, черпал силу в активном движении страстей, антагонизме отношений, переломных моментах, прогрессии усложнений, кризисной ситуации, кульминационных точках – то есть *история показывалась изнутри*. Работавшие в то время писатели – как получившие формальное образование, так и не имевшие его – использовали эти учебники для совершенствования своего мастерства и за полстолетия прошли немалый путь: из «бурных двадцатых» через протестующие шестидесятые в золотой век американской истории, воплощенной на экране, в книгах и на сцене.

Однако за последние двадцать пять лет преподавание писательского мастерства в американских университетах изменилось: акцент сместился с внутреннего аспекта творчества на внешний. Новые тенденции в теории литературы отвлекли преподавателей от глубинных источников истории и направили их внимание на такие ее аспекты, как язык, коды, текст, – иными словами, возобладал *внешний взгляд на историю*. В ре-

зультате, за исключением ряда известных имен, современное поколение писателей не получило достаточных знаний в области основных принципов создания и построения истории.

Сценарист выстраивает *историю*, основываясь на собственном понимании того, ради чего стоит жить, за что умереть, к чему не надо стремиться и в чем смысл справедливости и правды. За прошедшие десятилетия писатель и общество более или менее достигли согласия в этих вопросах, но с каждым днем время, в которое мы живем, все больше и больше отягощается нравственным и этическим цинизмом, релятивизмом и субъективизмом, что приводит к значительной трансформации ценностей. Этим размыванием ценностей обусловлено и разрушение истории. В отличие от авторов прошлого мы не можем ничего предполагать. Прежде всего, необходимо погрузиться в происходящее вокруг, чтобы достичь иного уровня понимания и обнаружить новые грани ценностей и их значимости, а затем создать художественную форму для представления своей интерпретации все возрастающему числу агностиков. А это не простая задача.

Если нет способности рассказать историю, то все те прекрасные образы и отточенные диалоги, над которыми вы старательно работаете многие месяцы, окажутся ненужной тратой бумаги. История – вот то, что мы создаем для мира и что ждут от нас зрители. Бесчисленное множество сценаристов проявляют излишнее старание, выдумывая изящные беседы и идеальные описания для лишенных привлекательности историй, и удивляются тому, что их сценарии никогда не попадают в производство. А в это время другие авторы, обладая скромными литературными талантами, предстают в качестве выдающихся рассказчиков и получают огромное удовольствие, наблюдая за тем, как их мечты оживают на экране.

Подсчитано, что 75 процентов творческих усилий, в результате которых появляется окончательный вариант сценария, приходится на создание истории. Кто является ее персонажами? Чего они хотят? Почему возникают их желания? Что делается для достижения цели? Что мешает? Чем все заканчивается? Поиск ответов на эти важные вопросы и превращение их в историю – вот самая главная творческая задача.

Процесс выдумывания истории служит своеобразной проверкой зрелости и проницательности сценариста, его знаний об

обществе, природе и человеческой душе. Не обойтись без богатого воображения и сильных аналитических способностей. Вопрос самовыражения не имеет значения, так как всегда намеренно или неосознанно все истории – честные и лживые, мудрые и глупые – точно отражают сущность своего создателя, демонстрируя его человеческие качества... или их отсутствие. В сравнении с этой сложной задачей написание диалогов выглядит милым развлечением.

Итак, автор сценария следует принципу «*Расскажи историю*»... Зачем нужна история? Суждения о ней сродни представлению о музыке. На протяжении всей нашей жизни мы слышим разные мелодии. Танцуем под них и напеваем. И думаем, что понимаем музыку, пока не попытаемся что-то сочинить и звуки, извлекаемые из пианино, не испугают кота.

Каждый из видов искусства определяется своей главной формой. В самом широком диапазоне – от симфонии до хип-хопа – музыка основана на том, что это художественное произведение, а не бессмысленный шум. Кардинальные принципы изобразительного искусства, будь то предметная или абстрактная живопись, позволяют создать картину, а не мазню. Точно так же, начиная с Гомера и заканчивая Ингмаром Бергманом, универсальная форма истории превращает работу автора в истинный рассказ, а не в портрет или коллаж. Во все времена и во всех культурах эта естественная форма подвергалась бесчисленному количеству преобразований, но всегда оставалась неизменной.

Однако «форма» и «формула» – разные понятия. Рецепта написания сценария, гарантирующего успех, не существует. История слишком богата тайнами, к тому же обладает чрезмерной сложностью и гибкостью, чтобы ее можно было привести к какой-либо единой формуле. Такое придет в голову только глупцу. Прежде всего автору необходимо понять *форму* истории. Это обязательное условие.

«Хорошая история» – это то, что достойно рассказа, который люди хотят услышать. Все начинается с таланта. Вы должны от рождения обладать творческими способностями, позволяющими соединять разные ситуации так, как этого никто до вас не делал. Кроме того, необходимо привносить в работу собственное видение, основанное на понимании человеческой природы и общества и сочетающееся с всесторонним

знанием создаваемого вами мира и населяющих его персонажей. Вам понадобится все это... и еще много любви.

1. Любовь к истории или вера в то, что ваше видение может быть выражено только с помощью сценария, а персонажи фильма могут быть «реальнее» окружающих людей и вымышленный мир окажется более глубоким по содержанию, чем материальный.

2. Любовь к драматургии или увлеченность неожиданностями и откровениями, которые приводят к радикальным изменениям в жизни героев.

3. Любовь к правде или убежденность в том, что ложь разрушает художника, а каждую истину следует подвергать сомнению, пытаясь разобраться даже в собственных тайных мотивах.

4. Любовь к человечеству или готовность сопереживать страдающим душам, мысленно вставать на их место и видеть мир их глазами.

5. Любовь к чувственному опыту или желание не только физически воздействовать на органы чувств людей, но и пробуждать внутренние эмоциональные ощущения.

6. Любовь к фантазированию или удовольствие от возможности отпустить свое воображение в свободный полет только ради того, чтобы увидеть, к чему это приведет.

7. Любовь к юмору или возникающей благодаря ему спасительной силе радости, которая помогает восстановить жизненное равновесие.

8. Любовь к языку или восхищение звуками и смыслом слов, синтаксисом и семантикой.

9. Любовь к дуализму или поиск скрытых противоречий, разумного сомнения в том, что вещи таковы, какими кажутся.

10. Любовь к безупречности или страстное желание писать и переписывать все заново в стремлении добиться совершенства.

11. Любовь к уникальности или возбуждение от эпатажного поведения, а также «каменного» спокойствия, когда его встречают насмешками.

12. Любовь к прекрасному или врожденное чувство, позволяющее ценить хорошие литературные произведения, испытывать отвращение к плохим и понимать существующую между ними разницу.

13. Любовь к самому себе или сила, которая не требует постоянного подтверждения и никогда не позволяет усомниться в том, что вы настоящий писатель. Надо любить писать и уметь терпеть одиночество.

Но одной лишь любви к хорошим историям, необыкновенным персонажам и миру, которым управляют ваша страсть, смелость и творческий дар, все-таки недостаточно. Вашей целью должна стать *хорошо рассказанная* хорошая история.

Как и композитору, который обязан в совершенстве знать законы сочинения музыки, вам придется изучить соответствующие принципы создания сценария. Это умение не предполагает применения каких-либо особых механизмов или уловок. Речь идет о согласованном использовании приемов, с помощью которых мы заключаем тайный сговор со зрителями. Профессия сценариста предполагает умение объединить все средства, позволяющие заинтересовать аудиторию, поддержать ее вовлеченность в происходящее и в конце концов вознаградить глубокими впечатлениями.

Лучшее, что может сделать писатель, не владеющий таким мастерством, – воплотить на бумаге первую пришедшую ему в голову идею, а затем беспомощно сидеть перед собственным произведением, будучи не в состоянии ответить на пугающие вопросы: *«Хорошо ли то, что я написал? Или это полный отстой? Если второе, то что же делать?»*. Когда сознание зациклено на таких вызывающих ужас вопросах, то подсознание блокируется. Однако стоит приступить к решению очевидных задач, например реализации профессиональных навыков, как на поверхность выходят спонтанные реакции. Совершенное владение профессией высвобождает подсознание.

Из чего складывается рабочий день писателя? Прежде всего, вы погружаетесь в мир, созданный вашим воображением. Пока населяющие его персонажи говорят и действуют, вы все это записываете. И что дальше? Покидаете свои фантазии и читаете написанное, стараясь анализировать: *«Хорошо ли это? Работает ли? Если нет, то почему? Следует ли мне убрать этот момент? Или что-то добавить? Может быть, изменить порядок?»* Вы чередуете письмо и чтение, творчество и критику, порыв и логику, работу левого и правого полушарий мозга, придумываете новое и улучшаете уже сочиненное. И качество того, что вы переписываете заново, степень совершенства, зависит от

уровня владения профессией, который и помогает исправлять недостатки. Художнику никогда не следует подчиняться внезапным порывам; он сознательно использует свое мастерство, чтобы достичь гармонии интуиции и замысла.

Авторы сценариев-описаний и ярких представлений, а также все другие писатели, должны понять, что *история – это модель жизни*.

Рассказчик должен стать художником, преобразующим повседневное существование, внутренний и внешний мир, мечту и реальность в поэму, где рифмуются не слова, а события, – в двухчасовую метафору, которая сообщает: «Жизнь вот *такая!*» Соответственно, историю надо отделить от жизни, чтобы раскрыть ее суть, но не превращать в абстракцию, которая теряет всякую связь с реальностью. История должна быть *похожа* на жизнь, но не настолько, чтобы утратить глубину или смысл, выходящий за пределы того, что очевидно любому человеку.

Сценаристы, создающие лишь описания, должны понимать, что факты всегда носят нейтральный характер. Самое слабое оправдание включения события в историю звучит так: «Но ведь это так и было». Случается все, что угодно, – возможное, а иногда и невозможное. Однако история – не сама жизнь. События в чистом виде никак не приближают нас к правде. То, что происходит, это только факт, не правда. Правда – это то, что мы *думаем* о происходящем.

Несмотря на то, что авторы натуралистических описаний и зрелищных представлений не очень хорошо владеют искусством создания истории, многие из них обладают особыми способностями. Сценаристы, склонные к жанру репортажа, часто умеют хорошо передавать физические ощущения. Они видят и слышат все с такой остротой и точностью, что сердце читателя вздрагивает от выразительной красоты созданных ими изображений. С другой стороны, создатели экстравагантных зрелищ нередко одарены богатым воображением, которое позволяет им ввести зрителей в мир фантазий и вымысла, создавая ощущение реальности. Они способны взять то, что кажется невозможным, и превратить в нечто, обладающее удивительной достоверностью. И опять сердца зрителей начинают биться сильнее. Тонкое сенсорное восприятие и живое воображение должны дополнять друг друга, как это бывает в хорошем бра-

ке. Оба качества можно считать завидным даром, но по отдельности они теряют свою силу.

На одном конце шкалы реальности находятся только факты, на другом – одно лишь воображение. Между этими двумя полюсами – бесконечно широкий спектр художественных произведений. Умение хорошо рассказывать истории балансирует где-то в середине этого спектра. Если ваша творческая манера смещается в сторону какой-либо крайности, то придется учиться приводить в гармоническое соответствие все аспекты своей человеческой природы. Вы должны четко определиться с выбором своего местоположения на шкале творческой деятельности: обладать восприимчивостью к зрительным образам, звуку и чувствам, уравнивая все это способностью к воображению. Используйте также свое понимание и интуицию, чтобы расшевелить нас и выразить свое видение того, как и почему люди делают то, что делают.

Наконец, обязательными условиями творческой деятельности являются не только хорошо развитые органы чувств и наличие воображения – для создания художественных произведений необходимы два весьма важных таланта, причем не обязательно взаимоисключающих. Наличие одного не означает отсутствие другого.

Прежде всего, речь идет о литературном таланте – умении творчески трансформировать обычный язык в более высокую, выразительную форму изложения, ярко описывающую окружающий мир и запечатлевающую звучащие в нем голоса людей. Подобный талант встречается достаточно часто. В любом литературном сообществе, существующем в нашем мире, есть сотни, если не тысячи людей, в той или иной степени способных взять за основу общеупотребительный язык своей культуры и превратить его в нечто выдающееся. С точки зрения литературы они пишут прекрасно, а некоторые, без преувеличения, великолепно.

Второй талант – это дар рассказчика, а именно творческое преобразование самой жизни в более сильное, ясное и осмысленное впечатление. Он помогает выявлять все особенности текущих дней и представлять их в форме повествования, обогащающего нашу жизнь. В чистом виде талант такого рода встречается очень редко. Удастся ли кому-то год за годом создавать прекрасные истории, опираясь только на собственную

интуицию и никогда не задумываясь о том, как получается то, что получается, и нельзя ли это делать лучше? Гений, действующий интуитивно, может однажды написать отличное произведение, однако спонтанность и природные способности не могут служить основой для творческого совершенства и плодovitости.

Литературный талант и талант рассказчика не только заметно различаются, но и не связаны между собой, так как истории не нужно записывать для того, чтобы рассказать. Истории могут быть представлены в любой форме, удобной для общения людей. Театральная постановка, прозаическое произведение, фильм, опера, пантомима, поэзия, танец – каждый жанр обладает присущим только ему очарованием. Однако в разные исторические периоды на первый план, как правило, выходил только один из них. В шестнадцатом веке это был театр, в девятнадцатом – роман, в двадцатом главным стал кинематограф, объединяющий в себе все виды искусства. Для того чтобы воплотить на экране наиболее яркие и выразительные моменты, не нужны ни словесные описания, ни диалоги. Это могут быть только образы, простые и безмолвные. Материалом для литературного таланта служат слова; для таланта рассказчика таким материалом становится *сама жизнь*.

ИЗ «О ДРАМЕ И ДРАМАТУРГИИ» И. О. ЧИСТЮХИНА
(Глава 9. О жанре)

Что же такое жанр? С этого сакраментального вопроса начинается практически любая статья, затрагивающая принципы жанрового деления того или иного вида искусств, тем более драматического. Почти каждый автор указывает на терминологическую путаницу в этом вопросе. «Жанр» применяется к определению комедии как таковой и в «комедии нравов», трагедии и «трагедии рока» (т. е. более частным делением). Подобное «избыточное употребление» данного термина приводит, по мнению П. Пави, к потере его смысла и «сводит на нет попытки классификации литературных и театральных форм». Не будем и мы отступать от невольной сложившейся традиции и тоже предпримем небольшое исследование в этой области. Вначале мы коснемся ряда определений, постараемся рассмот-

реть если не историю возникновения, то хотя бы процесс развития жанра, затронем соседние с театром и драмой виды искусства (музыка и живопись). Все это, может быть, приведет к «очищенному» от личных представлений пониманию жанра.

Жанр – от фр. «genre» – род, вид; лат. «genus» – родит падеж. *Жанровое деление на род и вид есть подразделение произведений искусств в каждом отдельном виде искусства (литература, живопись, музыка, театр и т. д.) в определенные группы, по определенным законам и объединенные общим структурным принципом.* Подобное определение можно назвать определением в самом общем виде. Из него логически вытекают два так и неразрешенных вопроса:

1. В чем заключается необходимость такого разделения?
2. Каковы принципы объединения?

В истории возникновения и развития жанра эти два вопроса играют ключевую роль. Последовательный ответ на них поможет разобраться в этом «запутанном» понятии. Так уж необходимо деление на жанры? Что дает (или даст) такое разделение?

Говоря о поэтическом искусстве, Аристотель пишет в «Поэтике» о подобном разделении, возникшем практически в момент зарождения самой поэзии, отмечая и то, что послужило *основой* для этого разделения. «Распалась же поэзия [на два рода] сообразно личному характеру [поэтов]». Из этого мы можем сделать вывод: изначально драматическая поэзия разделилась на два русла (трагедию и комедию), каждое из которых говорило о разном, затрагивало определенные стороны жизни, действительности и всего бытия человека. Личный характер автора выбирал определенный объект для изображения – «высокий» или «низкий» («универсалии» – «феномены») и создавал на основе подражания ему художественное произведение (со своей структурой), тождественное его личному характеру (психологическая, ментальная и духовная структура человека).

Подражание есть всеобщая категория, свойство любого человека: «ведь подражать присуще людям с детства: люди тем ведь и отличаются от остальных существ, что склоннее всех к подражанию и даже первые познания приобретают путем подражания». Поэтому совершенно невозможно делить по этому принципу, ибо все мы чему-то и кому-то подражаем от рождения до смерти. Исходя из этого, мы можем определить, что

«объект» подражания, а не само подражание, будет первой категорией, вносящей определенные разграничения в искусстве подражания. Один объект требует к себе соответственно одних форм подражания, другой – иных. Так при «высоком» объекте (пользуясь терминологией Аристотеля) мы подражаем «лучшему», «прекрасным делам подобных себе людей». При «низком» объекте – «делам дурных людей» т. е. грубому, лишенному всякой возвышенности. Говоря о «высоком» и «низком» мы не затрагиваем эстетическую и нравственную топографию. Мы говорим о духовном устремлении и принципе соотношения идеала с действительностью, о *тождественности структур*, которая проявляется лишь в «высоком»; «низкое» – искажение этой тождественности:

– *соответствие* реального идеальному – *трагедия*.

– *несоответствие* реального идеальному – *комедия*.

Так оформляется процесс выявления форм, средств и способов в воспроизведении объекта. В театральном искусстве существует различие в технологии исполнения трагедии и комедии, т. к. абсолютно невозможно смешивать, допустим, «высокий» объект и формы «низкого» изображения. Это будет прямой дискредитацией не столько объекта, сколько самого художника. Таким образом, постепенно мы приходим к нескольким, но основным принципам, по которым происходит жанровое разделение художественных произведений. Точнее всего их сформулировал Аристотель. «Разделяются они собою трояко: или различными средствами, или разными... предметами, или разными, нетождественными способами».

В чем же была необходимость подобного разделения? На наш взгляд, необходимость расслоения целостного художественно-смыслового пространства на отдельные миры, бывшие прежде атрибутами и качествами этой целостности, теперь же ставшими полноправными «героями» изображения, была продиктована эволюцией человечества. Соблюдение всех законов, предъявляемых определенными жанрами, дает возможность создания целостного (при всей своей частности) художественного произведения как отражения все того же целостного объекта.

Мы видим почти идентичные процессы, происходящие в музыке, живописи и в драме. Жанровое разделение происходит почти по одним и тем же принципам. Аристотель выразил эти

принципы с присущей ему лаконичностью и глубиной проникновения. «Таковы эти три различия в способах подражания... чем [подражать], чему подражать и как...». Остановимся на этой цитате и попробуем рассмотреть подробнее категории подражания.

1. Средства подражания («чем»).

Аристотель к ним относит:

- краски;
- формы;
- слова;
- ритм;
- гармонию;

Во всевозможных своих сочетаниях они используются в различных видах искусства.

Например:

- музыка – гармония и ритм;
- хореография – ритм без гармонии;
- литература – слова и метр;
- живопись – краски и формы;

«Но есть... и такие [искусства], которые пользуются всеми названными [средствами]». Таковыми, по мнению Аристотеля, являются трагедия и комедия, т. е. вообще драматическое искусство. Исходя из этого мы понимаем, что производить жанровое деление в театре по *средствам подражания практически* невозможно. Театру присущи все средства подражания, имеющиеся в природе и в искусстве.

2. Объекты подражания («чему»).

Аристотель к ним относит «худших» и «лучших» людей.

- трагедия подражает – «лучшему».
- комедия – «худшему».
- драма – «таким как есть»

Если не рассматривать эти определения с точки зрения нравственных оценок, то можно сказать, что основное различие между трагедией и комедией лежит в предмете изображения. По нашему мнению, это и будет основным принципом деления на жанры.

3. Способам подражания («как»).

Говоря о способах подражания, Аристотель отмечает, что можно подражать одному и тому же предмету одними средствами, но совершенно различными способами. По его мне-

нию, это различие зависит от того, какую позицию автор занимает и как ведется повествование. Автор может вести повествование:

- либо «со стороны»;
- либо становиться кем-то иным;
- либо остается все время собой и не меняется;
- либо выводит всех персонажей в виде лиц.

(Последний вид повествования относится именно к драматургии, а первые три к литературе)

Дальнейший разбор Аристотелем трагедии позволяет нам сделать вывод о том, что «трагедия» являлась первой жанровой формой профессионального театра, которая была по существу единственным выразителем всякого драматического действия и олицетворяла собой весь род сценического искусства. Возникшая несколько позже «комедия» воспринималась не как жанр (в современном, узком понимании этого слова), а как новый, самостоятельный вид сценического искусства. Поэтому Аристотель уделяет столь глубокое внимание трагедии и ее разбору, хотя этот анализ можно и нужно относить и к комедии. На наш взгляд, особенности, выделенные Аристотелем, нельзя относить к жанровым признакам, а необходимо считать общими принципами драматургии. Об этом же свидетельствует и тот факт, что дальнейшее развитие драматургического искусства ликвидирует видовую автономию трагедии и комедии. Тем не менее, даже при таком сужении рамок жанровых характеристик проблем в определении жанра остается достаточно много.

Одной из главных причин является то обстоятельство, что каждый драматургический жанр послужил основой для образования для соответствующих эстетических категорий (трагическое, комическое, драматическое). Мы часто говорим о трагических и комических случаях в нашей жизни. Однако бытовое употребление этих категорий носит скорее *представительный* характер, чем жанровый, и имеет мало общего с театральными жанрами.

Жанр – можно и так сказать – это взгляд на жизнь, а жизнь обильна такими сочетаниями событий (разных по своей значимости), что является по существу *вне жанровой*. Лишь тогда, когда художник берет какое-то событие (цепь событий) и под определенным углом рассматривает его, тогда и появляется

жанр. Режиссер в театре, как и драматург, может по-разному относиться к различным событиям, «решать» каждое из них в своем жанре, но тем не менее все произведение в целом должно носить определенный, единый жанр.

Как мы уже отмечали, каждый жанр со временем стал основой для соответствующей эстетической категории, поэтому мы считаем необходимым рассмотреть вопрос о том, что же такое «комическое» и «трагическое». Это, на наш взгляд, поможет определить субстанциональное содержание этих двух жанров.

Как мы видим, весьма сложно по какому-либо одному признаку установить границы определения жанра. Для этого необходимо, по нашему мнению, *системный подход*. Рассматривая принципы жанрового деления не только в драме, но и в музыке, живописи, мы, таким образом, установили, что в основе разделения произведений искусств на жанры лежат три основных принципа:

- *тематический*;
- *структурный*;
- *функциональный*.

Тематический принцип – это разделение произведений искусств по их смысловому содержанию, разнице в «объекте подражания». Так отличаются между собой комедия, драма, трагедия, так же как комедия характеров от комедии ситуаций.

Структурный – различие в способе построения, технологии, в элементах, которые определяют природу художественного произведения, а также по используемым приемам: смерть героя в трагедии; счастливый финал (например, свадьба) в комедии.

Функциональный – различие в способах игры, постановки, осуществления смысла (фарс, водевиль).

Только при подобном системном подходе можно избежать путаницы в определении жанровых признаков любого художественного произведения.

ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Тематика семинарских занятий

Семинарское занятие «Поэтика» Аристотеля (2 часа)

Вопросы для обсуждения

1. Специфические черты драмы как литературного рода.
2. Шесть основных частей трагедии как драматургического произведения.
3. Архитектоника драматургического произведения.
4. Перипетия и узнавание как части фабулы драматургического произведения.

Семинарское занятие «Основные элементы сценария культурно-досуговой программы» (2 часа)

Вопросы для обсуждения

1. Сценарный план как структурно-драматургическая основа культурно-досуговой программы.
2. Литературный сценарий как подробная разработка драматургического действия.
3. Монтажный лист как режиссерская партитура досуговой программы.

Семинарское занятие «Композиционные элементы сценария культурно-досуговой программы и законы композиции» (2 часа)

Вопросы для обсуждения

1. Композиционная и архитектурная целостность сценария культурно-досуговой программы.
2. Психологическая и драматургическая функции завязки в композиционном построении досуговой программы.
3. Непрерывность драматургического действия в главных эпизодах сценария.
4. Эмоционально-смысловое значение кульминации и финала культурно-досуговой программы.
5. Характеристика основных законов композиционного построения сценария.

Практические и лабораторные занятия

В процессе практических и лабораторных занятий студенты осваивают навыки сценарной работы над разнообразными формами культурно-досуговых программ через анализ сценарных планов, подготовленных студентами прошлых лет, а также публичную защиту собственного драматургического творчества в формате авторского сценарного плана.

В процессе коллективного обсуждения особое внимание уделяется наличию единого драматургического действия, раскрытия идейно-тематического замысла через композиционное построение.

Образец сценарного плана

Название программы: Праздник магии и волшебства.

Форма программы: театрализованное представление.

Аудитория: зрители старше 18 лет.

Место проведения: Молодежный театр эстрады.

Время проведения: 18.00.

Тема: место волшебства в жизни человека.

Идея: в каждом из нас внутри спрятан ребенок, который верит в чудеса.

Композиционное построение программы

Экспозиция

При входе в Молодежный театр эстрады всех приглашенных встречают два фокусника, одетых в черные фраки, черные мантии, черные цилиндры и белые перчатки. Они приглашают всех пройти в холл и демонстрируют фокусы с исчезновением пригласительных билетов, а девушкам дарят цветы, которые появляются у них в руках.

Холл затемнен, включены лишь ультрафиолетовые лампы, свет от которых изменяет цвет одежды пришедших зрителей. В центре холла размещается голографическая проекция фонтана, вокруг которого ходят животные, летают бабочки, а в воздухе плавают цветы. На стенах висят зеркала с оптическим обманом, которые ничего не отражают. Звучит музыка в стиле нью-

эйдж (колонки расположены и включены так, что у присутствующих создается впечатление перемещения звука из одного конца зала в другой). Перед началом представления все голографические животные, бабочки и цветы двигаются в сторону зрительного зала и там растворяются.

Завязка

Эпизод 1 «Чудо из детства».

1.1. Под космическую музыку голос ведущего за сценой вещает о начале магического вечера.

1.2. В исполнении ребенка звучит песня о детском мире волшебства. Она является лейтмотивом на протяжении всего вечера.

1.3. Демонстрация номера с воздушными пузырями. Использование специальной воздушной техники для запуска пузырей в зрительный зал.

Основное действие

Эпизод 2 «Мечты юности».

2.1. Голос ведущего возвращает нас в юность. Пластическая композиция на тему: «Мальчик мечтает быть невидимым».

2.2. Иллюзион «Прохождение сквозь стены» (актер исчезает со сцены и появляется в зрительном зале).

Эпизод 3 «Мы открываем мир вокруг себя».

3.1. Пластическая композиция на тему: «Новый волшебный мир для подростка».

3.2. Демонстрация номера с иллюзией света.

3.3. Вокальный номер с использованием огня, пиротехники и участием факиров.

Кульминация

Пластическая композиция «Встреча взрослого человека с образами из детства».

Финал

Воздушный эквилибр «Полет главного героя». На выходе из зала зрители попадают в голографическую проекцию нескольких радуг.

РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Задания для контролируемой самостоятельной работы

Самостоятельная работа студентов направлена на обогащение их знаний, умений и навыков в свободное от обязательных учебных занятий время и имеет не только познавательный характер, но и большую творческую составляющую, направленную на создание сценария культурно-досуговой программы.

Самостоятельная работа студентов в ходе прохождения учебной дисциплины «Прикладная культурология: сценарное мастерство и драматургия культурно-досуговых программ» включает в себя ознакомление и анализ книг по основам драматургического творчества (Аристотель «Поэтика», Д. Н. Аль «Основы драматургии»), а также специфике работы над сценарием культурно-досуговых программ (А. Н. Чечетин «Основы драматургии», О. И. Марков «Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба», А. Я. Каминский «Основы драматургии и сценарного мастерства» и др.) с последующим выступлением на семинарском занятии или подготовкой реферата.

Также в результате самостоятельной работы студент должен подготовить сценарный план одной из форм культурно-досуговой программы, в котором представлены:

I. Название программы.

II. Форма программы.

III. Аудитория программы.

IV. Место и время проведения.

V. Тема и идея (авторский замысел).

VI. Содержание программы в формате ее основных композиционных элементов: экспозиция, завязка, основное действие, кульминация и финал через построение эпизодов и номеров внутри эпизода.

Целью самостоятельной работы является формирование у студентов стремления к самообразованию и повышению у них

навыков драматургического (сценарного) творчества. Оценка качества самостоятельной работы студентов определяется степенью их активности в ходе семинарских и практических занятий, включая итоговый контроль в форме зачета – публичная презентация и защита авторских сценарных планов.

Примерный перечень тем курсовых работ

1. Театральное искусство в пространстве организации досуговой деятельности подростков и молодежи.
2. Педагогический и социально-культурный потенциал театрального искусства.
3. Жанровые предпочтения современной молодежи в киноискусстве.
4. Кинематограф как средство удовлетворения духовных потребностей личности.
5. Современное телевизионное пространство как средство эстетического воспитания молодежи.
6. Культурно-досуговая программа в структуре групповых форм организации досуга молодежи.
7. Культурно-досуговая программа в пространстве организации досуга в детских оздоровительных лагерях.
8. Особенности организации и проведения культурно-досуговых программ в креативных пространствах.
9. Культурно-досуговая программа в структуре проектного менеджмента.

Требования к зачету

При подготовке к зачету студенты выбирают для сценарной проработки одну из форм культурно-досуговых программ (тематический вечер, театрализованный концерт, конкурсно-развлекательную программу, презентацию, праздник, театрализованное представление и т. п.) и разрабатывают ее сценарный план. Зачет проходит в форме публичной защиты авторского сценарного плана выбранной студентом формы культурно-досуговой программы.

В процессе защиты студенту необходимо ответить на замечания преподавателя и однокурсников и аргументировано доказать собственную драматургическую конструкцию программы.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

Учебная программа

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Прикладная культурология: сценарное мастерство и драматургия культурно-досуговых программ» изучается студентами во втором семестре и ставит своей целью овладение умениями и навыками сценарной работы над разнообразными формами культурно-досуговых программ. Основа формирования указанных умений и навыков – полученные знания об общих понятиях драматургических видов искусства (драматическое действие, идейно-тематический замысел, фабула и сюжет, темп и ритм), а также то, что определяет специфику драматургии культурно-досуговых программ (архитектоника сценария, законы композиции, номер и эпизод как единица сценической информации, приемы монтажа как метода организации сценарного материала, средства художественной выразительности).

Преподавание дисциплины ведется с учетом знаний студентов, полученных в рамках таких учебных дисциплин, как «Введение в специальность», «Теория и история СКД», «Деловые отношения», «Ресурсная база СКД» и направлено на создание устойчивого фундамента для дальнейшего освоения дисциплин социально-культурного, культурологического и предпринимательского циклов.

Задачи курса:

- формирование устойчивых знаний об общих драматургических понятиях (драматическое действие, идейно-тематический замысел, фабула и сюжет, темп и ритм);
- ознакомление студентов с практикой сценарной разработки культурно-досуговых программ в учреждениях культуры;
- формирование навыков сценарной работы.

Лекционные занятия направлены на раскрытие базовых понятий сценарного (драматургического) творчества, овладение технологией написания сценария культурно-досуговой программы, а также выявления особенностей монтажного метода организации сценарного материала.

Практические и семинарские занятия посвящены углублению знаний, полученных на лекциях, а также усвоению навыков сценарной работы над разнообразными формами культурно-досуговых программ.

На лабораторных занятиях студент знакомит однокурсников со своим сценарным планом (представляет его на доске) и подробно его представляет. В процессе коллективного обсуждения дается анализ сценарного плана, в котором отдельно выделяется наличие непрерывного драматургического действия, раскрытие идейно-тематического замысла через композиционное построение.

Учебным планом по специальности «Культурология» на изучение дисциплины «Прикладная культурология: сценарное мастерство и драматургия культурно-досуговых программ» предусмотрено 96 часов, из них: 50 аудиторных часов на дневной форме обучения. Примерное распределение аудиторных часов на дневной форме обучения: лекционных – 8 часов, семинарских и практических – 16 часов, лабораторных – 16 часов и 10 часов на КСР. На заочной форме обучения предусмотрено 106 часов, из них 14 часов аудиторных: лекционных – 4 часа, практических – 6 часов, лабораторных – 4 часа. По завершении курса предусмотрен зачет.

СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Тема 1. Сценарий культурно-досуговой программы как ее драматургическая основа

Понятия «драма», «драматургия», «драматургическое произведение». Драматургия культурно-досуговых программ как важная часть технологии социально-культурной деятельности. Драматургические виды искусств. Характеристика понятия «культурно-досуговая программа» и основные подходы к их классификации. Общие и специфические черты драматургии культурно-досуговых программ и других драматургических видов искусства. Сценарий как способ фиксации будущего драматургического действия досуговой программы.

Тема 2. Основные этапы работы над сценарием культурно-досуговой программы

Авторский идейно-тематический замысел – основа будущей культурно-досуговой программы. Сверхзадача и ракурс как отражение авторского замысла.

Характеристика понятий «сценарный план», «литературный сценарий», «монтажный лист» в контексте основных этапов работы над сценарием. Основные графы монтажного листа как режиссерской партитуры досуговой программы.

Тема 3. Характеристика композиционных элементов сценария и основных законов композиции

Определение конструктивных элементов как важнейший этап творческой деятельности сценариста. Определение понятий «архитектоника», «композиция».

Характеристика основных композиционных элементов сценария: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка и финал. Психологическая функция экспозиции и завязки и их композиционное значение. Подчиненность основного развития действия раскрытию идейно-тематического замысла и сюжетного хода. Кульминация как вершина развития драматургического действия и высшая эмоциональная точка восприятия зрителем программы. Развязка и финал и их значение в завершении сюжетной линии сценария. Способы активизации аудитории в финале программы.

Основные законы композиции: целостность, взаимосвязь и подчиненность частей целому, подчиненность выразительных средств авторскому замыслу, закон контрастности и др. Номер и эпизод как единицы сценической информации. Понятие «непрерывное драматургическое действие» и условия его достижения.

Тема 4. Монтажный метод организации сценарного материала

Монтаж как «мысль художника, выраженная в отборе и сопоставлении кусков» (М. Ромм). Монтаж как «неизображенная мысль художника».

Виды и приемы монтажа: контрастность, параллелизм, лейтмотив, «мгновенная смерть кадра» (клип) и др. Функции монтажа: раскрытие идейно-тематического замысла; придание целостности культурно-досуговой программе, организация зрительного восприятия; создание темпоритма программы. Ассоциативность как общее свойство творческого монтажа.

Тема 5. Анализ сценариев различных форм культурно-досуговых программ

Подробный анализ сценариев разнообразных форм досуговых программ: сюжетно-игровая программа, тематической вечер, театрализованный концерт, праздник и т. д. осуществляются студентами под руководством преподавателя по следующей схеме:

- форма культурно-досуговой программы;
- аудитория, на которую рассчитана программа;
- место проведения досуговой программы;
- идейно-тематический, сценарный замысел и сверхзадача анализируемой программы;
- композиционные элементы сценария: экспозиция, завязка, основное действие, кульминация, финал;
- выполнение сценаристом основных законов композиции;
- использование сценаристом приемов монтажа;
- общая оценка сценария;
- приведение сценария в «формат» сценарного плана.

Публичная презентация и защита подготовленных студентами сценарных планов выбранной формы досуговой программы

В результате самостоятельной работы студент должен подготовить сценарный план одной из форм культурно-досуговой программы, в котором представлено:

- название программы;
- форма программы;
- аудитория;
- место и время проведения;
- тема и идея программы. Сверхзадача сценариста;
- содержание программы через его композиционное построение (экспозиция, завязка, основное действие, кульминация, финал), набор эпизодов и номеров.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная

1. Аль, Д. Н. Основы драматургии : учеб. пособие / Д. Н. Аль. – СПб. : СПбГУКИ, 2004. – 280 с.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М. : Искусство, 1961. – 220 с.
3. Волькенштейн, В. М. Драматургия / В. М. Волькенштейн. – М. : Сов. писатель, 1979. – 439 с.
4. Гальперина, Т. И. Режиссура культурно-досуговых программ в работе менеджера туристской анимации : учеб.-практ. пособие / Т. И. Гальперина. – М. : Сов. спорт, 2008. – 292 с.
5. Генкин, Д. М. Сценарное мастерство культпросветработника / Д. М. Генкин, А. А. Конович. – М. : Сов. Россия, 1984. – 136 с.
6. Горюнова, И. Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений / И. Э. Горюнова. – СПб. : Композитор, 2009. – 204 с.
7. Гуд, П. А. Тэхналогія стварэння свята : вучэб. дапам. / П. А. Гуд. – 2-е выд., стэр. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2008. – 224 с.
8. Жарков, А. Д. Культурно-досуговая деятельность : учеб. пособие / А. Д. Жарков, В. М. Чижиков. – М. : МГУК, 1998. – 461 с.
9. Козловская, Л. И. Культурно-досуговые программы в структуре социокультурной деятельности / Л. И. Козловская // Социальная педагогика. Проблемы инкультурации личности. – Минск, 2007. – С. 43–51.
10. Марков, О. И. Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба / О. И. Марков. – М. : Просвещение, 1988. – 156 с.
11. Марков, О. И. Сценарная культура режиссера театрализованных представлений и праздников : учеб. пособие / О. И. Марков. – К. : КГУКИ, 2004. – 408 с.
12. Митта, А. Кино между адом и раем / А. Митта. – М. : Эксмо-Пресс, 2002. – 475 с.
13. Мойсейчук, С. Б. Режиссура культурно-досуговых программ : учеб.-метод. пособие / С. Б. Мойсейчук. – Минск : БГУКИ, 2011. – 99 с.
14. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1983. – 610 с.

15. Технология социально-культурной деятельности : учеб.-метод. пособие / Л. И. Козловская [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2014. – 206 с.

16. Тихомиров, Д. В. Беседы о режиссуре театрализованных представлений / Д. В. Тихомиров. – М. : Сов. Россия, 1977. – 128 с.

17. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И. М. Туманов. – Л. : Искусство, 1974. – 132 с.

18. Фрумкин, Г. Н. Сценарное мастерство / Г. Н. Фрумкин. – М. : Акад. проект, 2008. – 224 с.

19. Черняк, Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ / Ю. М. Черняк. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 224 с.

20. Чечетин, А. Н. Искусство театрализованных представлений / А. Н. Чечетин. – М. : Просвещение, 1981. – 89 с.

21. Чечетин, А. Н. Основы драматургии : учеб. пособие для вузов культуры и искусств / А. Н. Чечетин. – М. : МГУКИ, 2004. – 148 с.

22. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений : учеб. пособие для вузов культуры и искусств / И. Г. Шароев. – М. : Просвещение, 1986. – 463 с.

23. Шубина, И. Б. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь : учеб.-метод. пособие / И. Б. Шубина. – Ростов н/Д : Феникс, 2006. – 288 с.

24. Яхонтов, В. Н. Театр одного актера / В. Н. Яхонтов. – М. : Искусство, 1958. – 164 с.

Дополнительная

1. Аникст, А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. – М. : Искусство, 1967. – 302 с.

3. Богомолов, Ю. А. Курьеры муз / Ю. А. Богомолов. – М. : Искусство, 1986. – 130 с.

4. Боров, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Боров. – М. : Искусство, 2002. – 579 с.

2. Бирюкова, Т. П. Особенности сценария культурно-досуговых программ как средства инкультурации личности / Т. П. Бирюкова // Социальная педагогика. Проблемы инкультурации личности. – Минск, 2007. – С. 52–59.

5. Винничук, Л. В. Люди, нравы, обычаи Древней Греции и Рима / Л. В. Винничук. – М. : Высш. шк., 1988. – 496 с.

6. Дранков, В. Л. Психология художественного творчества : учеб. пособие / В. Л. Дранков. – Л. : ЛГИК, 1991. – 75 с.
7. Ершов, П. М. Режиссура как практическая психология (взаимодействие людей людей в жизни и на сцене) / П. М. Ершов. – М. : Искусство, 1972. – 120 с.
8. Карягин, А. А. Драма как эстетическая проблема / А. А. Карягин. – М. : Наука, 1971. – 224 с.
9. Камінскі, А. Я. Асновы драматургіі і сцэнарнага майстэрства : вучэб.-метада. дапам. / А. Я. Камінскі. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2011. – 112 с.
10. Костелянец, Б. О. Лекции по теории драмы. Драма и действие / Б. О. Костелянец. – Л. : Искусство, 1976. – 218 с.
11. Мочалов, Ю. Композиция сценического пространства (поэтика мизансцены) : учеб. пособие / Ю. Молчанов. – М. : Просвещение, 1981. – 351 с.
12. Осовцев, С. М. Драматургия и театр в системе искусств / С. М. Осовцев. – СПб. : СПбГУКИ, 2000. – 148 с.
13. Ратнер, Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств / Я. В. Ратнер. – М. : Искусство, 1979. – 135 с.
14. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураева. – М. : Сов. Россия, 1974. – 257 с.
15. Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : МГУ, 1986. – 260 с.
16. Хренов, Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики / Н. А. Хренов. – М. : Просвещение, 1981. – 246 с.
17. Шангина, Е. В. Сценарий как литературная основа массовых праздников и театрализованных постановок / Е. В. Шангина, С. В. Шубин. – Омск, 2004. – 130 с.
18. Шпагин, В. А. Основные этапы работы над сценарием : учеб.-метод. разработки / В. А. Шпагин. – Куйбышев : Куйб. гос. ин-т культуры, 1980. – 52 с.
19. Ювченко, Н. А. Музыка в драматическом театре Беларуси: XX – начало XXI века / Н. А. Ювченко. – Минск, 2007. – С. 6–39, 97–166.
20. Юдчиц, Г. В. Театральное пространство. Теория и практика / Г. В. Юдчиц. – Минск : Право и экономика, 2007. – 220 с.
21. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі XX – пачатку XXI ст. / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларус. навука, 2010. – 224 с.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

Аллегория (от греч. *allos* – иной и *agoreuo* – говорю) – иносказательное изображение абстрактного понятия или явления через конкретный образ; персонификация человеческих свойств или качеств. Аллегория состоит из двух элементов: 1) смыслового – это какое-либо понятие или явление (мудрость, доброта, детство, природа и др.), которое стремится изобразить автор, не называя его; 2) образно-предметного – это конкретный предмет, существо, изображенное в художественном произведении и представляющее названное понятие или предмет. Связь аллегии с обозначаемым предметом более прямая и однозначная, чем у символа.

Ассоциация (от лат. *association* – соединение) – образ, возникающий в результате неожиданного сочетания далеких понятий; психологическое сближение отдельных образов, идей, представлений (связь между ними).

Архитектоника (от греч. *architektonike* – строительное искусство, построение, соразмерность) употребляется в нескольких значениях: 1) художественное выражение закономерностей строения, присущих конструктивной системе здания; 2) общий эстетический план построения художественного произведения, принципиальная взаимосвязь его частей. Архитектоника изучает соотношение между главными и подчиненными элементами драматургического произведения, связь между его отдельными частями и функциональное значение этих частей и элементов, образующих вместе художественное единство. Внутреннее, архитектурное единство активизирует ассоциативность мышления автора и зрителя.

Драма (от греч. *drama* – действие) – в широком смысле слова один из основных родов литературы, отражающий жизнь в действиях (поступках и переживаниях) людей. Драма предназначена для воплощения на сценической площадке и поэтому ориентирована на зрелищную выразительность. Авторскую речь в драме заменяют ремарки. Взаимоотношения персонажей драмы, возникающие между ними конфликты раскрываются через поступки и получают свое воплощение через выразительную словесную монологическую-диалогическую форму. Составляющими драмы по Аристотелю являются фабула (сюжет), характер, разумность, структура действия, конфликт, сцениче-

ская обстановка (сценография), а также музыкальная композиция. В узком смысле слова – один из ведущих жанров драматургии, изображение личности в ее драматических отношениях с обществом или другими людьми.

Драматургия – какое-либо литературно-драматургическое произведение (пьеса, киносценарий, либретто, телевизионный сценарий и т. д.), требующее своего воплощения средствами того или иного вида искусства; специально продуманная и организованная структура, композиция какого-либо материала.

Жанр (от франц. genre – род, вид) – конкретная исторически сложившаяся разновидность того или иного вида искусства, определяемая идейно-эмоциональной трактовкой жизненного материала, отраженного в произведении искусства; разновидность устойчивой структуры произведения, организующей все его элементы в художественную целостность. Под жанром понимается также совокупность произведений, объединенных общностью предметов изображения, кругом тем, способов понимания и истолкования действительности. В неопределенности жанра отражается неопределенность авторского замысла. В драматургии культурно-досуговых программ понятию «жанр» соответствует понятие «форма культурно-досуговой программы».

Замысел творческий – представление об основных чертах художественного произведения, его теме и идее, содержании и форме, творческий набросок, намечающий его основу. Замысел может быть завершенным и незавершенным, воплощенным и невоплощенным, измененным или оставшимся без изменения.

Идея художественная (от греч. idea – понятие, представление) – ракурс, авторское отношение к «фактам жизни», главная обобщающая мысль, лежащая в основе, смысловой стержень драматургического каркаса досуговой программы.

Катарсис (от греч. catharsis – очищение) – очищение, просветление человеческой души, своеобразная разрядка, освобождение от негативных эмоций через обращение к произведению искусства.

Коллизия (от лат. collision – столкновение) – столкновение противоположных интересов, жизненных принципов, мотивов действующих лиц в художественном произведении, которое выражается в конкретных событиях.

Композиция (от лат. composition – составление, соединение, связь) – последовательное построение, расположение и взаимосвязь частей и эпизодов драматургического произведения, его построение в соответствии с содержанием и жанровой формой; важнейший структурный принцип организации драматургического произведения как художественного единого, целостного и законченного.

Конфликт (от лат. conflictus – столкновение) – острое столкновение характеров и обстоятельств, взглядов и принципов жизни, положенных в основу действия. Особое значение конфликт имеет в драматургии, поскольку является движущей силой, пружиной развития драматургического действия и средством раскрытия характеров. Конфликт может быть частным или общим, явным или скрытым, внешним или внутренним.

Метафора (от греч. metaphora – перенос) – перенос, основанный на уподоблении одного предмета или явления другому по сходству или по контрасту, скрытое сравнение, в котором слова «как», «словно» и другие отсутствуют, но подразумеваются. Метафора рассчитана на небуквальное восприятие и требует от зрителя умения понять и почувствовать создаваемый ею образно-эмоциональный эффект, увидеть второй план метафоры, содержащееся в ней скрытое сравнение заставляет работать воображение зрителя.

Монтаж – художественный метод организации сценарного материала, основанный на отборе и сопоставлении номеров или эпизодов культурно-досуговой программы для наиболее яркого и выразительного раскрытия авторского замысла. Приемы монтажа: последовательный, параллельный, контрастный, лейтмотив, ретроспективный, клиповый и т. д.

Образ художественный – специфическая форма познания и отражения действительности искусством, конкретно-чувственная форма воплощения художественных представлений автора, его духовного мира и мира его идей.

Развитие драматургического действия – процесс перехода сценического действия от одного состояния к качественному новому состоянию через номера и эпизоды, который характеризуется повышением напряженности действия до его кульминации и финала.

Ракурс (от фр. rascourci – сокращение). Употребляется в нескольких значениях: 1) в живописи, графике – изображение фигуры или предмета в перспективе, с сильным сокращением удаленных от зрителя частей; 2) в киносъемке – изображение объекта с различных точек зрения неподвижной или движущейся кинокамерой, точка зрения камеры, создаваемая путем наклона или подъема оптической оси аппарата при съемке; активный прием операторского искусства для построения художественной *композиции* фильма; помогает выразить взгляд героя или автора на событие; 3) в сценарной драматургии – точка зрения, с которой автор сценария рассматривает тему досуговой программы.

Ритм (греч. rhythmos – стройность, соразмеренность) – это закономерное чередование каких-либо элементов (литературных, звуковых, речевых и т. п.), происходящее с определенной последовательностью, частотой; скорость протекания, совершения чего-либо. Ритм может быть плавным или динамичным, монотонным, с нарастанием или постепенным снижением энергии.

Символ (от греч. simbolon – условный знак) – образ, выражающий смысл какого-либо явления в предметной форме. Предмет, животное, знак становятся символом, когда их наделяют дополнительным, исключительно важным значением. По сравнению с аллегорией символ более многозначен, широк и дает большую свободу толкований. В целом аллегория и символ близки.

Сквозное действие – путь достижения сверхзадачи, реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах зрителей, действия и поступки персонажей, в которых утверждается сверхзадача. В системе К. С. Станиславского сквозное действие – это главная линия драматургического развития пьесы, обусловленная творческим замыслом драматурга.

Сюжет (от франц. sujet – предмет, содержание) – система, совокупность событий в произведении, представленная в определенной связи, раскрывающая характеры и устремления действующих лиц; познавательное начало в драматургической структуре. В основе сюжета всегда лежит конфликт как «диалог действий».

Сюжетный ход – художественный прием, который делает сценарий неповторимым и оригинальным по композиционному построению.

Сценарий – подробная литературная разработка драматургического действия, предназначенного для постановки на сценической площадке, на основе которого создаются различные формы культурно-досуговых программ.

Сценарно-режиссерский ход – образное движение авторской мысли, зримое, условное игровое действие, выражающее режиссерское решение и связывающее номера и эпизоды досуговой программы, а также выразительные средства в композиционную целостность.

Тема (от греч. *thema* – то, что положено в основу) – круг жизненных явлений, событий, проблем, волнующих автора и аудиторию, причем наиболее актуальных и художественно осмысленных: объект художественного изображения.

Темп (от итал. *tempo*, от лат. *tempus* – время) – степень быстроты движения, осуществления, интенсивность развития чего-либо. Темп характеризует течение культурно-досуговой программы во времени.

Фабула (от лат. *fibula* – история, рассказ) – событийное ядро художественного произведения, последовательная схема развития событий, коммуникативное начало в драматургической структуре.

Факты жизни – реальные события и факты, происшедшие в жизни, не относящиеся к сфере искусства, а также реальные события, зафиксированные в исторических документах (архивные данные, фотографии, аудиозаписи, письма, кинохроника и т. п.). Сценарист должен отдавать предпочтение только тем документам, которые будут монтажно соединяться с другим фактическим материалом, а также обеспечить неожиданные рефлексии зрителей при встрече с художественными номерами.

Факты искусства – все видовое и жанровое разнообразие произведений искусства, которое используется в качестве средств художественной выразительности культурно-досуговой программы.

Учебное издание

Мойсейчук Светлана Борисовна

**ПРИКЛАДНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ:
СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО
И ДРАМАТУРГИЯ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ**

Учебно-методический комплекс

Редактор Н. А. Милькевич
Технический редактор Л. Н. Мельник

Подписано в печать 21.05.2020. Формат 60x84 ¹/₁₆.

Бумага офисная. Цифровая печать.

Усл. печ. л. 5,17. Уч.-изд. л. 4,03. Тираж 50 экз. Заказ 608.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования

«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.

ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.

Ул. Рабковская. 17. 220007, г. Минск.