

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

С.Б.Мойсейчук

РЕЖИССУРА КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ

*Рекомендовано УМО по образованию в области культуры
и искусств в качестве учебно-методического пособия
для студентов высших учебных заведений
по направлению специальности 1-21 04 01-02
Культурология (прикладная)*

Минск
БГУКИ
2012

УДК [79.01+792](075.8)
ББК [85.344+77.0]я73
М 748

Р е ц е н з е н т ы:

В.П.Забелло, заведующий кафедрой режиссуры кино и телевидения учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», профессор, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь;

П.А.Гуд, заведующий кафедрой режиссуры обрядов и праздников учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат исторических наук, профессор

Рекомендовано к изданию президиумом научно-методического совета Белорусского государственного университета культуры и искусств (протокол № 3 от 14.12.2010 г.)

Мойсейчук, С.Б.

М 748 Режиссура культурно-досуговых программ: учеб.-метод. пособие / С.Б.Мойсейчук ; Мин-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2012. – 99 с.
ISBN 978-985-6798-94-1.

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 [79.01+792](075.8)
ББК [85.344+77.0]я73

ISBN 978-985-6798-94-1

© Мойсейчук С.Б., 2011

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|----|
| Введение | 4 |
| 1. Сценарий культурно-досуговой программы как ее драматургическая основа | |
| 1.1. Понятия «драма», «драматургия», «драматургическое произведение» | 6 |
| 1.2. Формы культурно-досуговых программ | 14 |
| 1.3. Характерные черты драматургии культурно-досуговых программ | 18 |
| 2. Технология создания сценария культурно-досуговой программы | |
| 2.1. Сценарный замысел. Идеино-тематическая основа сценария | 22 |
| 2.2. Основные этапы работы над сценарием культурно-досуговой программы | 25 |
| 2.3. Архитектоника культурно-досуговой программы | 30 |
| 2.4. Композиционные элементы сценария и законы композиции | 34 |
| 2.5. Монтажный метод организации сценарного материала | 41 |
| 3. Особенности режиссуры культурно-досуговых программ | |
| 3.1. Режиссер в театре. Система К.С.Станиславского как практическое руководство для актера и режиссера ... | 50 |
| 3.2. Принципы режиссуры культурно-досуговых программ | 57 |
| 3.3. Режиссерский замысел. Основные приемы в режиссуре культурно-досуговых программ | 61 |
| 3.4. Символ, метафора, аллегория как выразительные средства в режиссуре культурно-досуговых программ ... | 69 |
| 3.5. Организационно-творческие основы деятельности режиссера культурно-досуговых программ | 75 |
| Литература | 82 |
| Приложения | 86 |
| Приложение 1. Краткий словарь драматургических и режиссерских терминов | 86 |
| Приложение 2. Примеры написания сценарных планов | 93 |
| Приложение 3. Вопросы к экзамену | 97 |

ВВЕДЕНИЕ

«Режиссура культурно-досуговых программ» является специальной дисциплиной при подготовке студентов специализации «менеджмент социальной и культурной сферы», а ее содержание соответствует современным требованиям, предъявляемым к специалисту социально-культурной сферы.

Сфера досуга – одна из важных составляющих функционирования социума, она обладает большой силой смыслового и эмоционального воздействия на личность. Многообразие видов и форм культурно-досуговой деятельности, обусловленное общекультурными, познавательными, эстетическими, семейными и другими интересами, создает широкие условия и возможности для самореализации. Однако социокультурная сфера нуждается в целенаправленной, грамотной организации и управлении, поскольку чем динамичнее она развивается, тем более высокие требования предъявляет жизнь к уровню профессионализма ее работников, в частности менеджеров.

В настоящее время учреждения культуры и искусства работают в проектной среде. Создавая творческий проект, его автор реализует все функции менеджмента, объединяя их в одно целое в процессе подготовки и реализации целостной, законченной программы, – от замысла через сценарную разработку до режиссерского воплощения в конкретной форме. Эти творческие задачи нельзя решить без знаний, а также профессиональных умений и навыков по сценарно-режиссерской деятельности. Режиссура культурно-досуговых программ – важнейшая составляющая технологии проектирования и реализации разнообразных форм творческих проектов и программ.

Логика построения содержания данного учебно-методического пособия основывается на том, что сегодня режиссер-постановщик досуговых программ и творческих проектов, как правило, является и автором их драматургической основы, а именно сценария. Поэтому первая часть пособия рас-

смаатривает особенности работы над сценарием культурно-досуговой программы. Основная часть пособия, а именно третий раздел, ставит своей задачей формирование у студентов устойчивых знаний по основам режиссуры, изучение и освоение общих режиссерских понятий, приемов и принципов режиссуры культурно-досуговых программ, сущности режиссерского замысла и особенностей его воплощения на сценической площадке.

Представленный в учебно-методическом пособии материал поможет студентам качественно выполнить экзаменационную работу – разработать литературный сценарий досуговой программы и воплотить его на сценической площадке. Овладение курсом «Режиссура культурно-досуговых программ» будет способствовать также повышению профессиональной компетентности будущих специалистов в вопросах создания и реализации социально-культурных проектов, овладению ими основными технологическими приемами, а также пополнению творческого багажа. Современное общество, социокультурная сфера нуждаются в конкурентоспособной личности, которая проявляет не только свои деловые качества, вносит элементы новизны в работу, но и обладает способностью творчески и продуктивно решать назревшие проблемы.

Учебно-методическое пособие «Режиссура культурно-досуговых программ» предлагается не только студентам, слушателям системы повышения квалификации и переподготовки кадров, преподавателям, но и специалистам-организаторам культурно-досуговой деятельности, постановщикам анимационных программ, а также арт-менеджерам.

1. СЦЕНАРИЙ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ПРОГРАММЫ КАК ЕЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ОСНОВА

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

Первым драматургическим видом искусства, безусловно, 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 хорей – *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 рассматривается 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 другой возможности, кроме ремарок, говорить «от себя», драматург переносит центр тяжести на изображение самого процесса действия, делая зрителя

(или читателя) живым свидетелем происходящего: действующие 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 воздействия 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 все-

го 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 многообразие 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. В настоящее время наблюдаются также 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, приходим 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 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 предпочи-

тает 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 и задания 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 широкую по сравнению с формами культурно-досуговых программ понятия.

В основе классификации – 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 народные игры, песни, танцы, обряды, иные жанры устного народного творчества;

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

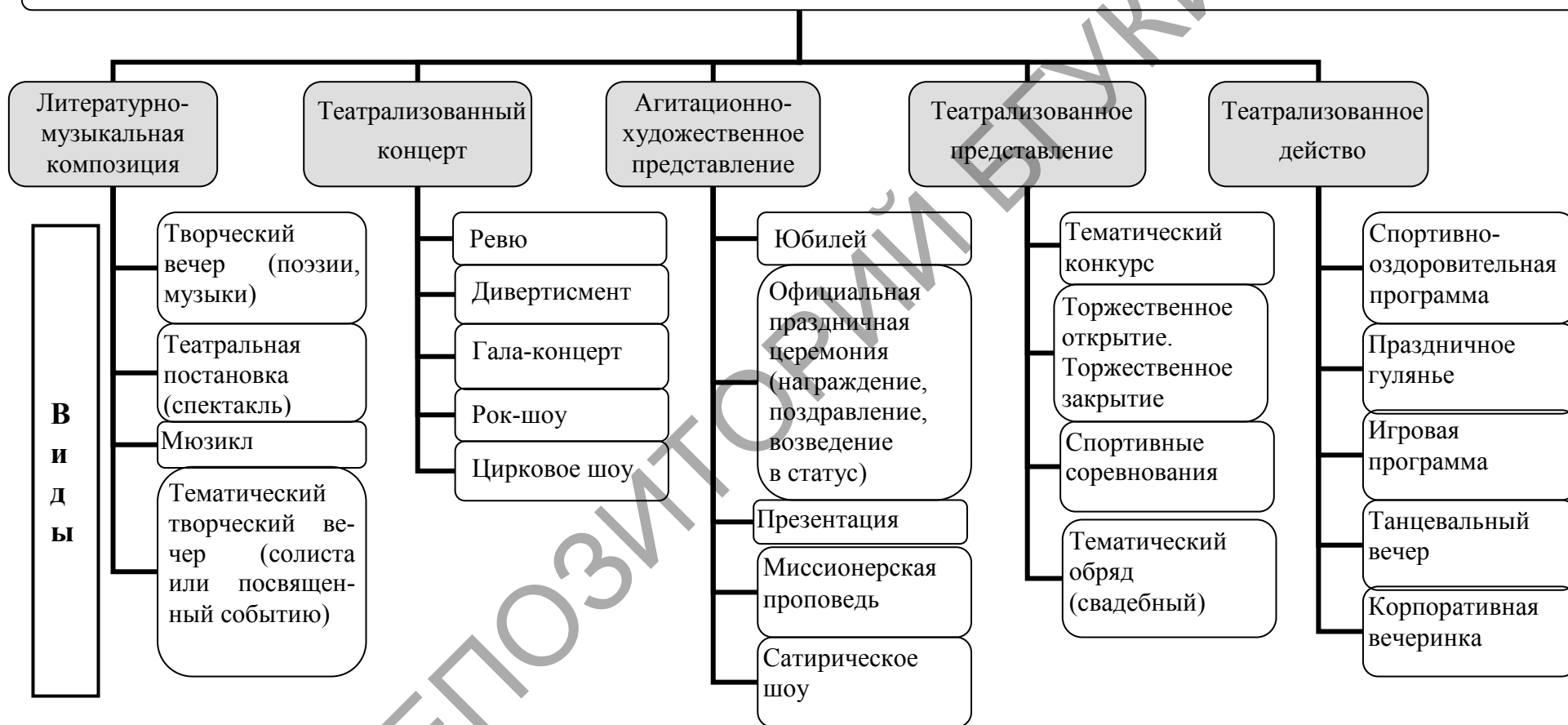
- спортивно-развлекательные программы – комплекс подвижных игр, шуточных поединков, комбинированных эстафет и спортивных конкурсов;

- 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.

Иной подход к классификации форм культурно-досуговых программ представлен Т.И.Гальпериной. Ограничивая свою типологию лишь формами, активно используемыми в туристской анимации, московский исследователь иллюстрирует ее в виде следующей таблицы:

Формы культурно-досуговых программ



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 сравнительно новая форма – 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 режиссерской разработке всегда будет многофункциональна, что обеспечит реализацию неисчерпаемого потенциала досуга для внутреннего развития личности во всей его многовекторности.

Вопросы и задания 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 туристкой 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. – Мн.: Четыре четверти, 2007. – С. 43–51.

1.3. Характерные черты драматургии культурно-досуговых программ

Культурно-досуговая программа является универсальной формой художественного моделирования действительности, а его драматургической основой – сценарий.

Если обратиться к этимологии слова, то *сценарий* (от итал. scenario, от лат. scaena – 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 сценарному 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 акцентирующими 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 – разнообразие форм).

Таким образом, сценарий культурно-досуговой программы является в широком смысле драматургическим произведением, а работа над ним – драматургическим творчеством. Однако клубная драматургия характеризуется 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, сколько 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-досуго-

вой 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 и задания для самопроверки

1. Охарактеризуйте понятие «сценарий культурно-досуговой программы».
2. Какие черты объединяют сценарий досуговой программы с другими драматургическими произведениями?
3. В чем 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. – Мн.: Четыре четверти, 2007. – С. 52–59.

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

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

4. *Козловская, Л.И.* Культурно-досуговые программы в структуре социокультурной деятельности / Л.И. Козловская // Социальная педагогика. Проблемы инкультурации личности. – Мн.: Четыре четверти, 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. Не исключение – процесс рождения замысла, 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 знанию 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, его 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 русского языка 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 содержания и форме, как творческий набросок, намечающий основу произведения.

Замысел нередко сравнивают с архитектурным проектом в строительстве, в котором предусмотрены 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 присутствуют 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 художественно осмысленных.

Выбор темы досуговой программы определяется мироощущением автора сценария, его жизненными ценностными ориентациями, 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, эта 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 ее 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 и задания для самопроверки

1. Какие 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. литературная и режиссерская линии взаимодополняют друг друга, что находит отражение в 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 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-х 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.

В качестве примеров сценарных планов представлены зачетные и экзаменационные работы студентов кафедры менеджмента СКД, а также слушателей факультета повышения квалификации и переподготовки кадров (см. приложение 2). Подробно характеристика композиционных элементов сценария изложена в разделе пособия 2.3 «Архитектоника культурно-досуговой программы».

Нетрудно сделать вывод, что сценарный план – это 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 уточняются общая структура и динамизм драматургического действия, темпоритм 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 и задания 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. – Мн.: Бел. 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. – 158 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 элементы 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 здесь либо осложняет восприятие, требуя высокой культуры интерпретации, либо разрушает это восприятие неожиданно разросшейся частностью. Видимо, таков общеобязательный закон искусства.

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 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 отдельными 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, архитектоника 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.

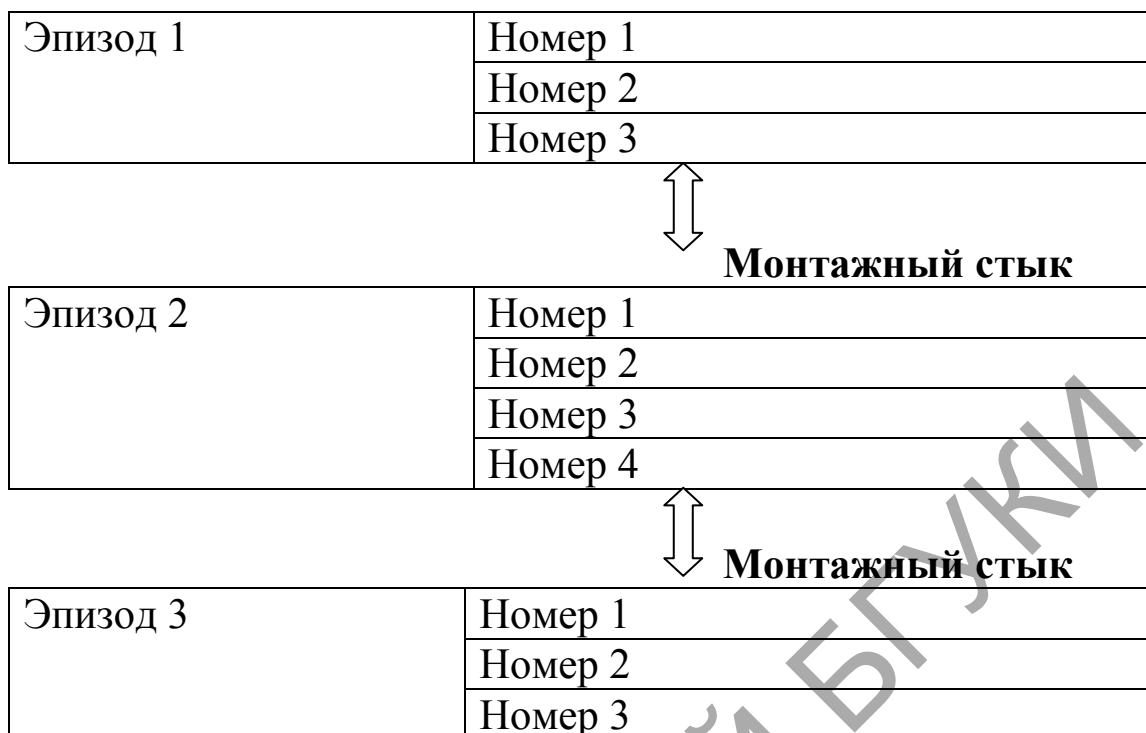
Если перевести суть номера и эпизода на язык структуры пьесы как драматургического произведения, то номер – это

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, отмечая, что, читая акт, читаем 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 между собой тематически, сюжетно и действительно 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, архитектонику 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 и задания для самопроверки

1. Охарактеризуйте понятие «архитектоника культурно-досуговой программы».
2. Почему эпизод является единицей сценической информации в культурно-досуговой программе?
3. Представьте архитектонику 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 весьма распространены недооценка и недопонимание первостепенного значения композиции при написании драматургического произведения. Многие авторы 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 Батист 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 разнородных, 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 строй-

ность 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 каждый из композиционных элементов.

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 могут 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, а именно привлекает, организовывает внимание зрителей, настраивает на восприятие содержания программы. Завязка должна быть конкурентоспособна с жизненной ситуацией, 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 студентам ГИТИСа: «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 дальнейший ход 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 между собой, 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 программы, 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) *закона 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 второстепенных частей сценарного материала, точного и пропорционального соотношения структурных элементов композиции.

Объем и характер сценарного материала, его распределение по эпизодам подчиняются задаче наиболее полной реали-

зации 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 играют сценографическое, световое и мизансценическое решение, а также общая атмосфера.

Вопросы и задания 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 переплетаются 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-е 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 взаи-

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

Приведем, на наш взгляд, пример яркого монтажного сопоставления, позволяющего зрителю «увидеть и прочитать» не изображенную мысль, идею Александра Цацуева – автора короткометражного фильма «Облако над раем», получившего множество призов «За гуманизм» на международных фестивалях.

Фильм состоит из двух, поначалу никак не связанных между собой эпизодов. Первый повествует о том, как дети лет десяти – городская дачница и деревенский мальчик – лезут в сад, куда им лезть запрещено. Охраняет сад странный дед-колдун. Девочка хочет яблоко, и по дороге за фруктами они шлепаются в грязь, стирают одежду, раздеваются догола и

идут купаться в пруд. На правах хозяина мальчик проводит экскурсию.

– Ой, какой большой помидор! – удивляется девочка.

– Да ведь он колдун! – объясняет мальчик.

Далее девочка наступает на ужа, лезет на дерево и протягивает мальчику яблоко. Тот отказывается, говоря, что взрослые запрещают есть яблоки из этого сада. Девочка бросает: «Да мало ли что нельзя!». И они с упоением поедают «запрещенные» плоды, опоясавшись набедренными повязками из травы. На этом заканчивается красивая, однако малопонятная библейская часть фильма. Но тут же, встык, без авторского текста на экране появляются корреспондент телевидения и ... дозиметрист. Зрители становятся свидетелями следующего диалога:

– На этот сад после чернобыльской катастрофы опустилось локальное пятно радиации. Норма превышена в тысячи раз!

– Это очень опасно?

– Это не опасно, если кому-то не придет в голову купаться в пруду или есть яблоки. Лучевая болезнь тогда обеспечена. Однако сад охраняет бывший колхозный сторож...

Такой своеобразный ветхий завет по-чернобыльски, рассказанный с помощью авторского монтажа. В этой связи вспомним слова замечательного немецкого драматурга и режиссера Бертольда Брехта о том, что сцена, вначале самостоятельная по смыслу, благодаря своей связи с другими сценами обнаруживает и другой смысл... Необходимо отдельные события связывать между собой так, что ... в промежутках между ними могло родиться суждение.

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 столкно-

вание 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 единицы в структуре досуговой программы:

во-первых, обязательное соотнесение 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».

Для монтажа в сценарии культурно-досуговой программы, как и в кинематографе, характерны 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 соединение, 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. Здесь 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, другими словами – 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 зна-

ковые 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 актера над собой», истолковав его как *согласованное во времени и пространстве движение, чередование и соразмерность всех элементов и выразительных средств сценического действия.* Другими словами – 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 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 культурно-досуговой программы в целом. Темпоритм обладает способностью гармонизировать композиционное построение культурно-досуговой программы. Темпоритмическая несобранность, так же как и монотонность, вызывают быструю утомляемость аудитории. Точно 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*. Это наиболее часто используемый прием монтажа, где все номера в эпизоде выстроены в определенном логическом порядке, продолжая один другого. 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 авансцены 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 зри-

тель 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 – одно из всеобъемлющих свойств 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 досуговой программы. 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 лейтмотив – это повторяющиеся неоднократно, 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 досуговой программы. Leitмотивом достигается полифоническое развитие темы. 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, навывет 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.Шароевым 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 и задания 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. – Мн.: 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: учебник 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.

3. ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССУРЫ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ

3.1. Режиссер в театре. Система К.С.Станиславского как практическое руководство для актера и режиссера

В Толковом словаре русского языка под ред. Д.Н.Ушакова мы находим следующее определение: *режиссер* (от франц. régisseur – управляющий актерами, от лат. rego – управляю) – художественный руководитель театральной или кинематографической постановки, объединяющий всю работу по подготовке спектакля.

Профессия режиссера – профессия XX века, хотя с античных времен театр был управляем: всегда кто-то стоял во главе организации его творческой жизни. Так, в древнегреческом театре присутствует такая фигура, как *хорег* – зажиточный гражданин, который, при условии освобождения его от уплаты налогов, на собственные средства осуществлял театральную постановку. Однако в его обязанности входило не только материальное обеспечение сценического действия. Хорег подбирал хор (одно из главных действующих лиц в древнегреческом театре) и находил преподавателя для работы с ним – хородидаскала, а также музыкантов – флейтиста, аккомпанировавшего хору, и кифареда, сопровождавшего своей игрой пение самих актеров, организовывал репетиции, заказывал декорации и реквизит.

В XVIII–XIX веках функции режиссера носили не столько художественно-творческий, сколько административно-технический характер и мало отличались от обязанностей нынешнего помощника режиссера. Творческие функции, составляющие главное содержание современного режиссерского искусства, раньше брал на себя кто-нибудь из наиболее авторитетных участников общей работы – автор пьесы, первый актер, художник или антрепренер. Но такая случайная, «неофициальная» режиссура редко доводила задачу создания идейно-художественного единства спектакля до конца: разнобой между отдельными его элементами в той или иной степени оказывался неизбежным. Это же происходило и в тех случаях, когда коллектив, не имея единоличного руководителя, сам пытался добиться творческой организации спектакля путем коллективных усилий всех участников. Раньше с этим по необходимости приходилось мириться, удовлетворяясь самыми незначительными успехами на этом пути.

Так было до того времени, когда в России и в мировом театральном пространстве начал свое триумфальное шествие Московский художественный театр под руководством актера-любителя К.С.Станиславского и литератора В.И.Немировича-Данченко. Это произошло в 1898 году. И если раньше спектакли ставили, то теперь их начали создавать. С этого времени в театр пришел режиссер и, по сути, забрал там всю власть.

Сегодня никто не согласится признать спектакль полноценным произведением искусства, несмотря на отличное исполнение отдельных ролей и великолепные декорации, если он в целом лишен стилистического единства и общей идейной целеустремленности (того, что К.С.Станиславский называл сверхзадачей спектакля). А этого невозможно добиться без режиссера. Поэтому одновременно с ростом идейно-эстетических требований к спектаклю расширялось и углублялось самое понятие режиссерского искусства, и его роль в сложном комплексе различных компонентов театра непрерывно возрастала.

Говоря о необходимости добиваться единства всех элементов спектакля, К.С.Станиславский писал: «Эта большая, сплоченная и хорошо вооруженная армия воздействует одновременно общим дружным натиском на целую толпу зрите-

лей театра, заставляя биться сразу, в унисон тысячи человеческих сердец». Кто же должен обучить, сплотить и вооружить эту армию, чтобы потом бросить ее в атаку? Разумеется, режиссер! Он призван объединить усилия всех, направляя их к общей цели – к сверхзадаче спектакля. *Другими словами, режиссерское искусство в театре – это творческая организация всех элементов спектакля с целью создания гармонически целостного художественного произведения.*

Режиссер в театре – в первую очередь интерпретатор и толкователь драматургии, автор художественной сценической композиции. Интерпретация является особой познавательной деятельностью, направленной не столько на обретение знания из незнания, сколько перевод ранее имевшихся смыслов (научных, мировоззренческих, художественных) на иной язык. В истолкованиях, интерпретациях художественных произведений соединяются интуитивные и рациональные, эмоциональные и интеллектуальные, познавательные и творческие начала.

Именно режиссер, будучи истолкователем идеи драматургического произведения, определяет концепцию его постановочного решения. В режиссерском арсенале – многообразие средств художественной выразительности. Спектакль, по меткому выражению В.Е.Хализева, не сценический подстрочник к литературному произведению, а самоценная художественная реальность.

Режиссура – искусство авторское, и сегодня мы чаще говорим не «Ленком», а театр Марка Захарова, не «Современник», а театр Галины Волчек, не «Театр на Таганке», а театр Юрия Любимова. Режиссура – искусство личностное. Его в пьесе главным образом интересует то, что созвучно ему как творческой индивидуальности. Лучше всего отличительную черту поистине творческой, а не рассудочно-иллюстративной сценической интерпретации драматургического произведения характеризуют слова замечательного советского театрального режиссера Анатолия Васильевича Эфроса: «Я могу поставить лишь так, как чувствую сам».

Задача режиссера – заразить своими идеалами, ценностями, философией жизни зрителя, пришедшего на его спектакль. Однако следует прислушаться и к мыслям выдающегося советского кинорежиссера Г.А.Козинцева («Гамлет», «Ко-

роль Лир» и др.), который предупреждал, что «не вылезать вперед со своими оценками происходящего – вот что самое трудное в режиссуре. Самое простое – выносить оценки... Совсем хорошо вовсе обойтись без выводов. Пусть люди рассудят. Мое дело убедить: так могло быть, а не “я так об этом думаю”».

Режиссер, по типологии В.И.Немировича-Данченко, это еще и зеркало, отражающее индивидуальные качества актера и грани его творческого дарования. В актерском исполнении в спектакле, как правило, налицо все элементы актерской техники. Но применительно к каждому спектаклю в отдельности перед режиссером стоит вопрос: какие из этих элементов следует в данном спектакле выдвинуть на первый план, чтобы, ухватившись за них как за звенья одной неразрывной цепи, вытащить всю цепочку. Так, например, в одном спектакле важнее всего могут оказаться внутренняя сосредоточенность актера и скупость выразительных средств, в другом – наивность и быстрота реакций, в третьем – простота и непосредственность в сочетании с яркой бытовой характеристикой, в четвертом – эмоциональная страстность и внешняя экспрессия, в пятом, наоборот, – сдержанность чувств. Разнообразие здесь не имеет границ, важно только, чтобы всякий раз было точно установлено именно то, что необходимо для данной пьесы. Способность найти верное решение спектакля через точно найденную манеру актерского исполнения и умение практически реализовать это решение в работе с актерами и определяет профессиональную квалификацию режиссера.

Режиссура и педагогика настолько тесно связаны между собой, что порой трудно провести грань между ними, найти точку, где заканчивается одна профессия и начинается другая. Режиссер, как чуткий воспитатель, должен уметь разглядеть подлинное актерское дарование, раскрыть его. К.С.Станиславский точно подметил, что для «органического возвращения роли нужен не меньший, а в иных случаях значительно больший срок, чем для создания и возвращения живого человека. В этом периоде режиссер участвует в творчестве в роли повивальной бабки или акушера».

И, наконец, третья «ипостась» режиссера – его организаторская работа, а именно выстраивание репетиционного про-

цесса, в который включен весь его творческий коллектив – от актера до рабочего сцены. Задачи режиссера в этом контексте – убедить, практически организовать, увлечь за собой, заразив коллектив своим замыслом, сверхзадачей, верой в успех будущего сценического действия.

Обобщая сущность режиссерской профессии, обратимся к размышлениям Г.А.Товстоногова, который писал: «Режиссера всегда сравнивают с источником творческой энергии, лучи от которого расходятся во все стороны: к актеру, к драматургу, к зрителю. Режиссер – это точка пересечения времени, поэтической идеи и искусства актера, то есть зрителя, автора и актера. Это призма, собирающая в один фокус все компоненты театрального искусства. Собирая все лучи, преломляя их, призма становится источником радуги».

Система К.С.Станиславского возникла как обобщение его творческого и педагогического опыта и опыта его театральных предшественников и современников, выдающихся деятелей мирового сценического искусства. Она, являясь практическим руководством для режиссера и актера, стала теоретическим выражением того реалистического направления в сценическом искусстве, которое Станиславский назвал искусством переживания, требующим не имитации, а подлинного переживания в момент творчества на сцене, создания заново на каждом спектакле живого процесса по заранее продуманной логике жизни образа.

Благодаря открытиям К.С.Станиславского гораздо полнее раскрылись созидательно-творческие начала сценического искусства в активном достраивании пьесы – превращении ее текста в режиссерскую партитуру. «Мы пересоздаем произведения драматургов, – писал К.С.Станиславский, – мы вскрываем в них то, что скрыто под словами, мы вкладываем в чужой текст свой подтекст... мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным замыслом пьесы».

К.С.Станиславский в своих трудах «Работа актера над собой» и «Работа актера над ролью» раскрывает суть различных элементов сценического творчества, изучение которых необходимо для наиболее ясного понимания метода действенного анализа пьесы и роли. Но понятия “сквозное действие” и “сверхзадача” являются наиболее часто употреб-

ляемыми. Сам К.С.Станиславский о сверхзадаче и сквозном действии писал следующее: «Сверхзадача и сквозное действие – главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы. Сверхзадача (хотение), сквозное действие (стремление) и выполнение его (действие) создают творческий процесс переживания... Условимся же на будущее время называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли, “сверхзадачей произведения писателя”; без субъективных переживаний творящего она суха, мертва. Необходимо искать отклики в душе артиста, для того чтобы и сверхзадача, и роль сделались живыми, трепещущими, сияющими всеми красками подлинной человеческой жизни».

«Нас любят в тех пьесах, – утверждал Станиславский, – где у нас есть четкая, интересная сверхзадача и хорошо подведенное к ней сквозное действие. Сверхзадача и сквозное действие – вот главное в искусстве».

У сверхзадачи есть замечательная особенность. Одна и та же верно определенная сверхзадача, обязательная для всех, пробудит у каждого исполнителя свои индивидуальные отклики в душе. Задача режиссера – ясно, четко и понятно сформулировать ее, поскольку определение сверхзадачи дает смысл и направление работе всего творческого коллектива. Очень образно о необходимости четкой формулировки сверхзадачи режиссером (вне зависимости от вида искусства) выразился российский кинорежиссер Александр Митта: «Забудьте капризные вздохи: ах, я чувствую это, но не могу выразить в словах! Сотрудники должны быть воодушевлены идеей, а как они поймут свою часть общей задачи, если режиссер ползет по сценарию, как клоп по обоям, не видя его перспективы, не зная курса, которым он ведет свой корабль».

Путь воплощения сверхзадачи – *сквозное действие* – это та реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах зрителей, в результате которой утверждается сверхзадача. Для артиста сквозное действие, по убеждению К.С.Станиславского, является прямым продолжением линий стремления двигателей психической жизни, берущих свое начало от ума, воли и чувства творящего артиста. Не будь сквозного действия, все

куски и задачи пьесы, все предлагаемые обстоятельства, общение, приспособления, моменты правды и веры и прочее прозябали бы порознь друг от друга, без всякой надежды ожить.

Выдающийся кинорежиссер, который отметил и своей работой в театре, С.М.Эйзенштейн так характеризовал суть режиссерского творчества: «От реплики к реплике в написанной пьесе надо уметь установить единый процесс действия. Развернуть сухую строчку задания в многообразное, многосложное и ритмически слитное действие. Это первое, что должен уметь режиссер, претендующий на построение сценического действия, а не на речитативы по свиткам ролей».

Однако режиссура в культурно-досуговой деятельности – самостоятельная область режиссерского искусства со своими целями, задачами принципами и приемами. Эти особенности обусловлены общим содержанием, наполнением и содержанием культурно-досуговой деятельности. Не случайно у И.М.Туманова мы находим следующее: «Такие компоненты, как песня, танец, живокартинная (пластическая) композиция, заменяют в массовом представлении психологическое обоснование поведения героев. Свойственная этому жанру эмоциональность предполагает мгновенное переключение зрителей с одного объекта на другой без детализации и психологических мотивировок. Иначе говоря, драматургия и режиссура массового действия должны строиться так, чтобы во внешней форме подачи материала найти внутренний образ, соответствующий его идее, ритму, дыханию».

Вопросы и задания для самопроверки

1. Охарактеризуйте профессиональную деятельность режиссера в театральном искусстве.
2. Как В.И.Немирович-Данченко определял три функции режиссера?
3. Что К.С.Станиславский понимал под сверхзадачей и сквозным действием?

Литература

1. Козинцев, Г.М. Собрание сочинений: в 5 т. / Г.М.Козинцев. – Л.: Искусство, 1986. – Т. 5. – 622 с.

2. *Основы системы Станиславского: учеб. пособие / сост. Н.В.Киселева, В.А.Фролов.* – Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 102 с.
3. *Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве / К.С.Станиславский.* – М.: Искусство, 1983. – 610 с.
4. *Станиславский, К.С. Работа актера над собой / К.С.Станиславский.* – М.: Искусство, 1956. – 387 с.
5. *Товстоногов, Г.А. Зеркало сцены. Статьи. Записи репетиций / Г.А.Товстоногов.* – Л.: Искусство, 1980. – Кн. 1. – 311 с.

3.2. Принципы режиссуры культурно-досуговых программ

Режиссура в культурно-досуговой деятельности – это организация *зрелищной стороны* культурно-досуговой программы путем специального, продуманного использования средств художественной выразительности, направленного на раскрытие авторского замысла, а также на активное, идейно-эмоциональное воздействие на аудиторию. Более того, в первую очередь – это *режиссура аудитории*.

Если вспомнить специфику сценария культурно-досуговых программ, то природа драматургического действия в нем основана на художественном коммуникативном действии между участниками программы и аудиторией. Если изобразить схематически *виды взаимодействия* присутствующих на культурно-досуговой программе, то они будут выглядеть так.

1. *Участник – участник – зритель.* Здесь взаимодействие исполнителей на сцене и их же со зрителями. Такая схема имеет место в театре. И здесь – примат *актерского действия*. Психологическая суть взаимодействия актера-участника и зрителя определяется эмпатией – постижением эмоциональных состояний другого человека в форме сопереживания. Сопереживание, идентификация психологического состояния зрителей с действием, происходящим на сцене, – это тоже фактор активизации аудитории, и в клубной практике также используется эта особенность театрального искусства. Однако зритель не может внести изменения в ход спектакля. Но этот вид взаимодействия – первый шаг к «оформлению» второго вида.

2. *Участник – зритель – участник.* Зритель, включенный в драматургическую линию сценария, от созерцания, сопере-

живания переходит к действию, к выполнению определенных ролей участника досуговой программы. Так, например, игровые и конкурсno-развлекательные программы строятся на запрограммированных в сценарии и импровизационных действиях их участников.

В целом первый и второй виды взаимодействия находятся во взаимосвязи и взаимодополнении, а для режиссера досуговых программ к традиционной (театральной) сфере действия добавляется аудитория.

Процесс восприятия личностью культурно-досуговой программы является завершающим этапом технологического процесса, его результативной частью.

В психологии принято выделять два вида восприятия:

- восприятие с преобладанием познавательной направленности;
- восприятие с преобладанием эмоционально-оценочного отношения к действительности.

Однако следует отметить, что соотношение познавательной и эмоционально-оценочной направленности восприятия может быть многовариантным.

Восприятие захватывает одновременно область чувств и разума, а эффективность воздействия на эмоциональную и рациональную сферы во многом определяется степенью и характером как самого воздействия, так и присутствием объективных и субъективных факторов, конкретной ситуацией. В числе субъективных факторов – разнообразие интересов и потребностей потенциальной аудитории культурно-досуговых программ, поскольку восприятие личностью информации через различные формы КДД возможно как взаимодействие поступающей *извне* информации с информацией, накопленной ею ранее.

Аудитория – временная общность людей, возникающая в связи с конкретным источником информации. Она вступает с ним в определенные отношения и на этой основе приобретает специфические (аудиторные) интересы), позволяющие отличить ее от других общностей людей.

Отношения аудитории культурно-досуговых учреждений с источником информации постоянно развиваются, меняются, приобретают новые формы, могут прерываться и возобновляться. Поэтому для аудитории культурно-досуговых учреж-

дений ценностное значение приобретает не только содержание информации, но и ее носители.

Состояние аудитории культурно-досуговых учреждений можно классифицировать по следующим типам:

1. Состояние готовности, т.е. подготовленность или неподготовленность, слабая подготовленность слушателей; подразумевается не только уровень их знаний, но и степень сознательности и т.д.

2. Состояние заинтересованности, которое связано с характером предрасположенности аудитории, при этом учитываются как интерес к содержанию информации, так и степень сознательности и т.д.

3. Состояние активности, отражающее разную степень поведенческих актов аудитории.

В аудиторной среде культурно-досуговой программы доминируют отношения эмоционально-личностного характера, ибо на первый план выходят потребности в эмоциональном коллективном контакте в условиях публичности. Эта потребность в зрелищном, публичном общении столь необходима людям, что часто приобретает ведущее значение.

Умение специалистов культурно-досуговых учреждений *не только учитывать* состояние аудитории, но и *формировать* его путем целенаправленного воздействия имеет решающее значение в технологии культурно-досуговой деятельности.

Принципы режиссуры культурно-досуговых программ – это художественные закономерности режиссерской организации драматургического сценарного материала. Они определяются как эстетическими законами, так и целями педагогического воздействия на аудиторию. Принципы режиссуры досуговых программ, как и принципы любой художественной системы, отражают характер взаимодействия структурных элементов этой системы, в нашем случае это факты жизни и факты искусства. Сегодня говорят о группе общехудожественных и активизирующих принципов.

Общехудожественный, эстетический закон всех зрелищных видов искусств гласит: работа органов чувств будет тем интенсивнее, чем больше разнообразно организованной информации будет поступать к зрителю одновременно или на протяжении сжатого промежутка времени. Этот закон за-

ставляет режиссера использовать все имеющиеся средства художественной выразительности, а именно:

- образное слово;
- музыку;
- шумовые и фоновые материалы;
- фото-, кино- и видеоматериалы;
- театральное, хореографическое и пластическое действие;
- световое решение.

Другими словами, речь идет о принципе целостности через многообразие. Единство слова, музыки, света и цвета, мизансцен должно создавать аудиовизуальную гармонию, раскрывающую художественный образ программы.

Однако не будем забывать один из основных законов композиционного построения сценария, который также актуализируется в контексте данного принципа режиссуры, а именно – подчинение всех средств художественной выразительности авторскому сценарно-режиссерскому замыслу.

Второй принцип определяется сценическими законами, направленными на активизацию аудитории, и диктует необходимость подкрепления тех номеров и эпизодов представления, которые эмоционально «встряхивают» зрителя, не позволяют ослабить или вообще потерять его внимание. И это не обязательно кульминация. Ключевое значение может быть заложено уже в экспозиции или завязке.

Вопросы и задания для самопроверки

1. В чем специфика режиссуры культурно-досуговых программ?
2. Охарактеризуйте виды и механизмы взаимодействия в процессе культурно-досуговой программы.
3. Назовите основные характеристики аудитории культурно-досуговых программ.
4. Раскройте принципы режиссуры культурно-досуговых программ.

Литература

1. *Генкин, Д.М.* Сценарное мастерство культпросветработника / Д.М.Генкин, А.А.Конович. – М.: Сов. Россия, 1984. – 136 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 / О.И.Марков. – М.: Просвещение, 1988. – 158 с.

3.3. Режиссерский замысел. Основные приемы в режиссуре культурно-досуговых программ

Деятельность режиссера культурно-досуговой программы протекает в двух основных направлениях: формирование замысла и его воплощение.

Рассмотрим содержательную сторону процесса формирования режиссерского замысла.

Трансформация сценарного замысла в режиссерский замысел происходит на этапе написания монтажного листа.

Режиссерский замысел в реализации драматургического материала культурно-досуговой программы является *вторичным* по отношению к сценарному замыслу и представляет собой *образное видение* досуговой программы, художественно-эмоциональное ощущение ее темы, идеи, формы, которое рождается в процессе поиска их действенного сценического решения.

Режиссер культурно-досуговых программ – своеобразный посредник, переводчик словесных отношений, заложенных в литературном сценарии, в систему зрелищной сценической образности. Другими словами, задача режиссера – увидеть сказанное, услышать зримое.

Как справедливо заметил замечательный советский кинорежиссер В.И.Пудовкин, сценаристу всегда нужно помнить, что каждая фраза, написанная им, в конце концов должна быть выражена пластически в каких-то видимых формах, и, следовательно, важны не те слова, которые он пишет, а те внешние выражения, пластические образы, которые он этими словами описывает. Нужно выразить свою мысль зрительным образом. Именно от точности, стройности, ясности режиссерского замысла зависит художественная целостность досуговой программы, а значит, и успех у зрителей. Важно, как отмечал советский театральный режиссер и педагог

А.А.Гончаров, не загонять воображение в рамки привычных форм. Замысел – это установка режиссера на творческий поиск, а процесс его реализации – воспроизведение средствами режиссуры внешнего чувственно-конкретного *образа* действительности.

Художественный образ в искусстве – это формы отражения действительности и выражения мыслей и чувств художника. Он рождается в воображении художника, воплощается в создаваемом им произведении в той или иной материальной форме (пластической, звуковой, жестово-мимической, словесной) и воссоздается в воображении зрителя. Художественный образ несет в себе целостное духовное содержание, в котором органически слито эмоциональное и интеллектуальное отношение художника к миру.

Художественный образ в режиссуре культурно-досуговых программ создается с помощью авторских сочетаний средств художественной выразительности, таких как слово, звук, линия, цвет, форма. Художественный образ – это всегда гармоничное единство формы и содержания, эмоционального и рационального. Образ должен быть оригинальным и неповторимым. Он, как модель, обладающая новым содержанием, неоднороден, неоднозначен настолько, чтобы каждый зритель, присутствующий на программе, мог в нем персонифицироваться. Именно степень многозначности образа и является показателем его глубины.

Режиссерский замысел как своеобразный проект постановки, эквивалентный драматургическому материалу, содержит в себе:

- творческую интерпретацию сценарного материала, трансформацию идейно-тематического замысла в сверхзадачу;
- проект художественного постановочного решения или режиссерского хода;
- характеристику основных персонажей и определение жанровых и стилистических особенностей актерского исполнения (ведущий как внесюжетный персонаж);
- решение постановки в темпоритме;
- пластическое (мизансценическое) пространственное решение программы;
- световое решение;

- определение принципов и характера сценографии;
- музыкально-шумовое решение досуговой программы.

Очень важно, чтобы уже в процессе создания замысла у режиссера было ощущение целого и чтобы все элементы замысла вырастали из единого общего корня или, как любил говорить В.И.Немирович-Данченко, из зерна будущего спектакля (в нашей деятельности – из зерна досуговой программы).

Определить словами, что такое зерно, не так-то легко, хотя для каждого отдельного спектакля важно найти точную формулу, выражающую это зерно. Так, например, В.И.Немирович-Данченко, работая над «Врагами» М.Горького, определил зерно спектакля словами: «ни перед чем не останавливающаяся ненависть», в «Трех сестрах» – «тоска по лучшей жизни», в «Анне Карениной» Л.Толстого – «всесокрушающая страсть», а в «Воскресении» – «воскресение падшей женщины»... Зерно – это не рассудочное определение, это не только мысль, но и особое чувство в душе режиссера. Это как бы предощущение общего духа и направленности будущей программы, единство мысли и чувства.

Зерно приводит в действие фантазию режиссера, и тогда на экране его воображения сами собой начинают возникать рожденные этим зерном отдельные моменты будущего спектакля, иные – смутно и неопределенно, другие – ярко и отчетливо: какая-нибудь мизансцена, звучание и ритм того или иного куска диалога, иногда – деталь декорации, а иной раз вдруг остро почувствуется общая атмосфера всего спектакля или отдельной сцены. И чем дальше, тем все интенсивнее работает фантазия режиссера, заполняя постепенно своими вымыслами белые пятна на карте режиссерского замысла.

«Замысел, – пишет Константин Паустовский, – так же, как *молния*, возникает в сознании, насыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается все это исподволь, медленно, пока не доходит до той степени напряжения, которая требует неизбежного разряда. Тогда весь этот сжатый и еще несколько хаотичный мир рождает молнию – замысел». Если говорить об искусстве режиссуры, то вернее будет сказать – зерно будущего спектакля, определяющее его образное решение.

В теории и практике постановки культурно-досуговых программ широко используется такое понятие, как «ход». Его

названия бывают следующие: драматургический, режиссерский, сценарный, авторско-режиссерский. Но поскольку режиссер и драматург при работе над сценарием досуговых программ выступает, как правило, в одном лице, чаще всего используется термин «сценарно-режиссерский ход».

Сценарно-режиссерский ход – это образное движение авторской концепции, направленное на достижение цели художественного, эмоционального и педагогического воздействия. Сценарно-режиссерский ход – это образно-смысловой стержень, который пронизывает драматургическую и постановочную работу, цементирует действие в его логическом развитии.

Сценарно-режиссерский ход должен быть найден на этапе разработки замысла, когда у автора сформулированы тема и идея, разработана художественная концепция.

Важнейшим средством воплощения режиссерского замысла является *мизансцена*. Ее не без основания называют языком режиссера, а режиссерское искусство – искусством мизансценирования. Известно, что В.Э.Мейерхольд подписывал афиши своих спектаклей «Автор мизансцен».

«Мизансцена» (франц. *miseenscene* – расположение на сцене) – расположение актеров на сцене по отношению друг к другу и к зрителям в тот или иной момент сценического действия. В разработке мизансцены отражается сложное взаимодействие внешней формы и внутренней структуры программы, ее художественный образ в пластическом выражении. Суть мизансцены очень точно определил С.М.Эйзенштейн, характеризуя ее как «сочетание пространственных и временных элементов во взаимодействии людей на сцене... Сплетение самостоятельных линий действия со своими обособленными закономерностями тонов ритмических рисунков и пространственных решений в единое гармоническое целое». Другими словами – мизансцена не просто застывшее мгновение, а образный язык человеческих движений, в которых, по словам В.Э.Мейерхольда, «вскрывается подтекст, вскрывается все то, что лежит между строк». Мизансцена – это результат поиска режиссером и исполнителями не сиюминутного действия, а сверхзадачи и сквозного действия досуговой программы, ее темпоритма.

Режиссура есть искусство пластической композиции спектакля. Открытием этой закономерности мы обязаны известному театральному режиссеру А.Д.Попову, который подробно исследовал процесс композиционного творчества в режиссуре. «Искусство мизансцены заключено в особой способности режиссера мыслить пластическими образами, когда он как бы видит все действия пьесы, выраженные пластически через актеров», – настаивал он. Спектакль обретает свою мудрую рассудительность и силу через определенную стилистику мизансцен, графический рисунок, через темпоритм их движения. Пластическое воображение – определяющий признак режиссерской одаренности.

Мизансцена в досуговой программе – это часть сценической информации, режиссерская организация пластических средств с целью эффективного идейно-эмоционального воздействия на аудиторию. Такое понимание мизансцены обуславливает и определенные требования к ее организации. В культурно-досуговой программе она пластически раскрывает, обнажает, подчеркивает режиссерский замысел и художественный образ.

Всякая хорошо продуманная мизансцена должна отвечать следующим требованиям:

- 1) быть средством наиболее яркого, полного пластического выражения содержания номера или эпизода;
- 2) правильно выявлять взаимоотношения действующих лиц, а также внутреннюю жизнь каждого персонажа в данный момент его сценической жизни;
- 3) быть правдивой, естественной и сценически выразительной.

В контексте задач режиссуры мизансцена выступает как *пластический образ спектакля (или досуговой программы), в центре которого находится живой, действующий человек*. Слово и движение – основные компоненты мизансцены, а свет, музыка, цвет – дополнительные. В языке мизансцены имеются свой «текст», «подтекст», свой «первый план» и свой «второй».

Мизансцены бывают статические и динамические, симметричные и ассиметричные, построенные по вертикали и по горизонтали, глубинные и плоскостные, а также кольцевые, диагональные, перпендикулярные, параллельные и др. Вы-

страивая мизансценический рисунок досуговой программы, необходимо помнить о том, что любая смена мизансцены есть поворот режиссерской мысли и частые перемещения исполнителей «дробят» ее, стирают линию сквозного действия. Особой осторожности требует мизансценирование на авансцене, когда исполнители находятся на первом плане, и даже самое маленькое движение воспринимается зрителями как смена мизансцены. Ясность режиссерского замысла, чувство меры, художественный вкус – вот главные советчики постановщика досуговой программы.

В режиссуре культурно-досуговых программ, как и в любой творческой деятельности, противопоказано механическое использование готовых рецептов.

Любой прием хорош только тогда, когда он помогает решить определенную постановочную задачу, а также способствовать раскрытию авторского замысла. Чем больше режиссер проявляет фантазии, чем ярче и разнообразнее, неожиданнее приемы организации зрелищности сценарного материала, тем эффективней будет эмоциональное воздействие на аудиторию.

Тем не менее нельзя оставаться в стороне от наработанных приемов. В каждом конкретном случае они могут варьироваться. Чем изобретательнее режиссер будет пользоваться накопленными до него приемами, тем скорее он найдет свое, новое, до него неизвестное. Однако зритель должен воспринимать не прием, не форму, а через прием и форму – содержание и, воспринимая его, вовсе не должен замечать тех средств, которыми это содержание доносят до его сознания.

Рассмотрим некоторые *приемы*, используемые в режиссуре культурно-досуговых программ.

1. Парадоксальность в трактовке эпизода или образа. Использование этого приема дает возможность аудитории культурно-досуговой программы увидеть привычный, на первый взгляд, материал в неожиданном, порой парадоксальном ракурсе и осмыслить факт или явление на качественно новом уровне.

2. Сценическая реализация метафоры. Этому приему режиссуры посвящен раздел 3.4 пособия. Отметим лишь, что художественный образ, который создает режиссер, – это индикаторная, метафорическая мысль, раскрывающая одно

явление через другое, а образная мизансцена, аллегорическое построение, пластическая метафора – это язык театрализованных форм досуговых программ. Диапазон использования метафоры чрезвычайно широк – от сценографии до образного звучания всей программы.

3. Преднамеренное раскрытие фабулы. Этот прием впервые был использован В.Э.Мейерхольдом при постановке спектакля по пьесе Н.В.Гоголя «Ревизор», который начинался финальной сценой бессмертной комедии. В практике постановки культурно-досуговых программ распространены такие способы рассекречивания фабулы, как: а) в специальном прологе; б) в проецировании текстового содержания будущих событий на экран; в) во вступительном слове ведущего.

4. Прием повтора. Использование этого приема позволяет постановщику не только сконцентрировать внимание аудитории на самом главном, но также осмыслить одну и ту же ситуацию с разных точек зрения. Объектами повтора могут быть дата, слова, фраза, фото или слайд. Появление на экране одной и той же картинки называют также *зрительным лейтмотивом*.

Повторение фразы с использованием *логических ударений* на разных словах придает ей смысловую объемность. Исполнители, повторяя одну фразу с интонационными акцентами на разных словах, выделяют в ней то главное, на что он хотел бы обратить внимание. Например, фраза из бардовской песни «Когда я пришел на эту землю, меня никто не ожидал», произнесенная четверью актерами следующим образом:

1-й у ч а с т н и к:

Когда *я* пришел на эту землю, меня никто не ожидал!

2-й у ч а с т н и к:

Когда я *пришел* на эту землю, меня никто не ожидал!

3-й у ч а с т н и к:

Когда я пришел на *эту* землю, меня никто не ожидал!

4-й у ч а с т н и к:

Когда я пришел на эту землю, меня *никто не* ожидал.

Самостоятельной модификацией приема повтора является сценическое изложение событий с точки зрения ракурса на него действующих персонажей. Перед аудиторией проходят несколько раз одни и те же события, но она каждый раз видит

их глазами другого персонажа, вовлекаясь в процесс сопоставления различных взглядов.

4. Прием «обнажения сцены». Широко использовался в режиссерской практике В.С.Мейерхольда. Так, в спектакле «Земля дыбом» сценическое действие разворачивалось на совершенно обнаженной сцене с голыми, грязными кирпичными сценами, без каких-либо декораций. Этот прием, по мнению мастера, разрушает сценическую иллюзию жизни.

5. Перенесение сценического действия в зрительный зал.

6. Использование «живого занавеса». Этот прием хорошо себя зарекомендовал при постановке театрализованных концертов, поскольку позволяет не сбавлять темпоритм программы, воспринимать единое, непрерывно развивающееся действие на одном дыхании.

«Живой занавес» – это специально поставленный режиссером *поклон* исполнителей закончившегося номера, во время которого готовится, заряжается следующий номер. «Живой занавес» может также представлять собой специально поставленный на авансцене *выход* участников следующего номера для незаметного ухода участников предыдущего номера. Несомненно, что это требует тщательной отработки.

«Живой занавес» может стать своеобразной формой «звукоразительного» лейтмотива. Так, в постановочной практике И.Г.Шароева была такая находка. Под русскую народную песню на сцену выходил хореографический коллектив, держа в руках тонкие высокие березки. Исполнители встречались в центре сцены, останавливались на минуту, образуя «березовую рощу», и затем словно уплывали в разные стороны. За ту минуту, что на авансцене «проплывал» живой березовый занавес, в глубине сцены менялись декорации, переставлялись большие инструменты.

Знание и использование наработанных приемов в режиссуре культурно-досуговых программ – это овладение постановочным ремеслом. Задача любого художника – переход от ремесла к мастерству.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Как происходит формирование режиссерского замысла культурно-досуговой программы?

2. Назовите и охарактеризуйте составляющие режиссерского замысла.
3. Что такое «зерно» досуговой программы и ее сценарно-режиссерский ход?
4. Почему мизансцену называют языком режиссера?
5. Назовите основные виды мизансцен.
6. Какие приемы в режиссуре культурно-досуговых программ используются в настоящее время?

Литература

1. *Марков, О.И.* Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба / О.И.Марков. – М.: Просвещение, 1988. – 158 с.
2. *Мейерхольд, В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы / В.Э.Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – Ч. 2. – 286 с.
3. *Немирович-Данченко, В.И.* Рождение театра / В.И.Немирович-Данченко. – М.: Искусство, 1989. – 570 с.

3.4. Символ, метафора, аллегория как выразительные средства в режиссуре культурно-досуговых программ

«Искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности», – точно заметил Ф.Дельсарт. Знаки прочно вошли в нашу повседневную жизнь, и мы часто воспринимаем их смысл так же непосредственно, как слышим звуки, чувствуем запахи и т.п. Семиотика как наука о знаках охватывает поистине необъятную область знания, исследуя свойства знаков в человеческом обществе (главным образом естественные и искусственные знаки, а также некоторые явления культуры и искусства), природе (коммуникация в мире животных) или в самом человеке (зрительное и слуховое восприятие и др.).

Любое произведение аудиовизуального искусства сегодня – это сложная система, включающая в себя разнообразные языки, коды, знаки. А для понимания языка знака требуются определенные интеллектуальные усилия. Быть настоящим зрителем оказывается не так просто. Лишь тот, кто понимает «азбуку» художественного творчества, кому доступны сценическая образность, язык театрализации, может называться подлинным, художественно образованным зрителем.

Ведущими выразительными средствами, создающими особый язык театрализации разнообразных форм культурно-досуговых программ, выступают символ, метафора, аллегория.

Символ (от греч. *symbolon* – условный знак) – со времен древних греков условный вещественный опознавательный знак для членов определенной группы людей, тайного общества; вещественный или условный код, обозначающий или напоминающий какое-либо понятие; образ, воплощающий какую-либо идею. Символ может быть и шире смысла изображенного явления, и уже. Благодаря такому подходу символ может трактоваться многозначно, а порой двусмысленно. Многозначность символического образа обусловлена тем, что он с равным основанием может быть приложен к различным аспектам бытия.

Разнообразное и многомерное значение знаков-символов не заучивается нами, а закрепляется во множестве ассоциаций в процессе жизненной и художественной практики. Некоторые художники пытались теоретически обосновать не смысловую, а чисто ассоциативную связь знака со зрительским восприятием. Так, Гете говорил, что видит в красном цвете благородство и серьезность, в желтом – веселое и нежное возбуждение, в голубом – печаль.

Ассоциация как формирование в человеческом сознании смысловой или эмоциональной параллели происходящему событию или явлению, невольное замещение его уже знакомым синонимом заставляет зрителя домыслить то, о чем только заявлено, обозначено. Так, огонь во все времена символизировал и образ солнца, дающего человеку жизнь, и символ очищения. Символическое прочтение огня представлено в кострах на Масленицу и Купалье, в факелах во время городских шествий и, наконец, в зажженной свече как символе памяти по ушедшим. Кукушка – это и символ скоротечности жизни, и безответственного материнства и т.п. Однако часто повторяющиеся символы, обладая излишней доступностью, могут утратить эмоциональность и превратиться в штамп.

Символ очень тесно связан с не менее важными средствами выразительности в режиссуре, а именно с *метафорой* и *аллегорией*. При этом важно установить и связь между ними, и существенные различия.

Метафора (от греч. *μεταφορά* – перенос, переносное значение) – фигура речи, использующая название объекта одного класса для описания объекта другого класса. Термин «метафора», как и многие другие понятия в драматургических видах искусств, был впервые использован Аристотелем и связан с его пониманием искусства как подражание жизни. Метафора позволяет создать емкий и яркий художественный образ, основанный на ярких, зачастую неожиданных, смелых ассоциациях. Вспомним А.С.Пушкина с его «горит восток зарею новой». Слово «горит», выступая как метафора, рисует яркие краски неба, озаренного лучами восходящего солнца. Эта метафора основана на сходстве цвета зари и огня, в контексте она получает особый символический смысл: перед Полтавской битвой красная заря воспринимается как предзнаменование кровопролитного сражения.

В основу метафоризации может быть положено сходство самых различных признаков предметов: цвета, формы, объема, назначения, положения в пространстве и времени и т.д. Наблюдательный глаз художника находит общие черты почти во всем. Неожиданность таких сопоставлений придает метафоре особую выразительность. Вот некоторые поэтические строчки. «Солнце ниже лучами в отвес» (Афанасий Фет); «...и золотеющая осень... листвою плачет на песок», «Отговорила роща золотая березовым веселым языком» (Сергей Есенин.). А это – очень образная, метафоричная проза Михаила Паустовского: «Ночь металась за окнами, то распахиваясь стремительным белым огнем, то сжимаясь в непроглядную тьму».

Мы видим, что индивидуальные авторские метафоры очень выразительны, возможности создания их неисчерпаемы, как неограниченны возможности выявления сходства различных признаков сопоставляемых предметов, действий, состояний.

Для режиссера культурно-досуговых программ метафора ценна тем, что используется как средство построения сценических образов. «Всего важнее – быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; это – признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры – значит подмечать сходство», – утверждает Аристотель в «Поэтике».

Всякая 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.

Сегодня практика постановки разнообразных форм культурно-досуговых программ представлена следующими видами использования метафоры в языке театрализации.

1. Метафора оформления. Пути создания образа через метафору в сценографии досуговой программы различны. Мысль, идея могут быть выражены через планировку, конструкцию, оформление, детали, свет, через их соотношение и сочетание. Яркие примеры сценографической реализации метафоры можно найти в книге И.Э.Горюновой «Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений». Так, в качестве сценического оформления музыкально-театрализованного представления, посвященного 60-летию Победы в Великой Отечественной войне, в ГЦКЗ «Россия» были использованы четыре широко распахнутые шинели-кулисы как метафорический образ авторской идеи о том, что это была победа простого солдата, по-пластунски пропахавшего тысячи километров фронтовых дорог и защитившего всех своей солдатской шинелью.

2. Пластическая метафора, или метафора пантомимы. Вот классический сюжет гениального французского мима Марселя Марсо «Клетка». Человек, проснувшись, направляется вперед, натывается на препятствие и понимает, что он в клетке. Лихорадочно перебирая руками по всем четырем стенам, герой ищет выхода. Не находя его, он приходит в отчаяние, мечется, натываясь на стены клетки. Наконец отыскивает лазейку. С трудом выбравшись через нее, человек ощущает себя на свободе. Идет вперед. И снова препятствие. Оказывается, клетка находилась в другой клетке, только большего размера.

3. Метафора мизансцены очень подробно представлена в упоминаемой книге И.Э.Горюновой. Подчеркнем лишь, что метафорическая мизансцена требует особо тщательной разработки пластических движений и словесного действия для создания обобщенного художественного образа режиссерской мысли.

4. Метафора в актерской игре. Замечательный писатель Ю.Олеша как-то заметил: «Животные, как ничто другое, дают повод именно для метафор». Хрестоматийным стал пример из режиссерского творчества В.Э. Мейерхольда. Диалог на репетиции в его красноармейской актерской студии.

Вопрос к Мейерхольду: Как играть классовых врагов?

Мейерхольд:

– Гротеск! Только гротеск! Гениальный гротеск!

Мейерхольд попросил просвистеть хором птичьих голосов. Запели пенки, дрозды, жаворонки, соловьи: в комнату «вошли» лес и тишина. На лицах бойцов, давно оторванных от семей, от родных лесов и полей, – поэтическая грусть.

Стон! – Мейерхольд хлопнул в ладоши. – А теперь, пожалуйста, на скотный двор! Кто враги нашей республики? Люди? Нет! Взбесившийся скотный двор!.. Бык, акула.

Мейерхольд увлек актерское воображение, научил бойцов индивидуализировать образы классовых врагов. Вместо вообще «генерал» появился «генерал-бык», «генерал-индюк», «генерал-осел».

Таким образом, сценическая реализация метафоры во всех ее формах позволяет ярче и нагляднее для аудитории выразить суть либо основного события эпизода, либо отношений, складывающихся между персонажами. Аудитория получает возможность быстро и точно определить, сформулировать свою собственную позицию по отношению к происходящему, что, в свою очередь, является первой и необходимой предпосылкой к формированию у аудитории активного отношения к получаемой сценической информации.

Важное место в режиссерском искусстве театрализации принадлежит *аллегории*. Аллегорией (от гр. *allēgoria* – иносказание, из *allos* – иной, *agoreúo* – говорю) называется выражение отвлеченных понятий в конкретных художественных образах. Например, в баснях, сказках глупость, упрямство воплощаются в образе Осла, трусость – в образе Зайца, хитрость – в образе Лисы. Аллегорический смысл могут получать иносказательные выражения: *пришла осень* может означать «наступила старость», *замело снегом дороги* – «к прошлому нет возврата», *пусть всегда будет солнце* – «пусть неизменным будет счастье» и т.д. Такие аллегии носят общезыковогой характер.

В противоположность многозначности символа смысл аллегории характеризуется однозначной постоянной определенностью и раскрывается не непосредственно в художественном образе, а лишь в истолковании содержащихся в образе явных или скрытых намеков и указаний, то есть путем подведения образа под какое-либо понятие.

Аллегория всегда играла заметную роль в режиссуре театрализованных форм досуговых программ, поскольку предполагает двухплановость. Первый план – это художественный образ, второй план всегда иносказательный, определяемый знанием ситуации, исторической обстановки, ассоциативностью.

Как отмечалось выше, символ, подобно аллегории и метафоре, образует свои новые значения на основе того, что мы ощущаем родство, связь между тем предметом и явлением, которые обозначаются каким-то словом, знаком, и другим предметом или явлением, на которое переносим это обозначение.

Однако символ коренным образом отличается и от аллегории, и от метафоры прежде всего тем, что он наделен множеством значений, и все они потенциально присутствуют в каждом символическом образе, как бы «просвечивая» друг сквозь друга.

Формальное отличие символа и метафоры в том, что метафора создается как бы на наших глазах: мы видим, какие именно слова, понятия сопоставлены, и поэтому догадываемся, какие их значения сближаются, чтобы породить третье, новое. Символ может входить и в метафорическое построение, но оно для него не обязательно.

В заключение отметим, что символ, метафора и аллегория могут использоваться в решении каждого эпизода досуговой программы, в кульминации всей программы и, наконец, в ее сценографии (декорационном оформлении).

Вопросы и задания для самопроверки

1. В чем особенность символа как выразительного средства в режиссуре культурно-досуговых программ?

2. Охарактеризуйте метафору как средство построения сценического образа.

3. Какие виды метафор используются в языке театрализации?

4. В чем сходство и различие метафоры и аллегории как выразительных средств в режиссуре культурно-досуговых программ?

Литература

1. Верниковский, Э.В. Режиссура клубных массовых представлений / Э.В.Верниковский. – Л.: Искусство, 1977. – 165 с.

2. Горюнова, И.Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений / И.Э.Горюнова. – СПб.: Композитор, 2009. – 204 с.

3. Мейерхольд, В.Э. Статьи, письма, речи, беседы / В.Э.Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – Ч. 2. – 286 с.

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

3.5. Организационно-творческие основы деятельности режиссера культурно-досуговых программ

Работа режиссера по постановке разнообразных форм культурно-досуговых программ, как отмечалось выше, начинается с разработки режиссерского замысла и продолжается его воплощением в режиссерском сценарии, который содержит в себе *режиссерское решение*, конкретные художественные *приемы* постановки самого процесса действия и использования *выразительных средств*, в реализации сценарного и режиссерского замысла.

Однако воплощение драматургического действия в сценическое зрелище – результат творческих усилий творческого коллектива режиссера, так называемой *постановочной группы*, в которую в зависимости от формы культурно-досуговой программы входят:

ассистент режиссера – первый помощник режиссера, руководитель-координатор постановочной группы, через которого организационно-творческие вопросы, возникающие у коллективов или отдельных исполнителей, доводятся до главного режиссера. Непосредственно творческая работа ассистента режиссера начинается с включения в процесс обсуждения сценарно-режиссерского замысла, общего сценар-

ного плана и литературного сценария, монтажного листа. По необходимости или по заданию режиссера его ассистент самостоятельно проводит репетиции с коллективами или отдельными исполнителями, а также ведущими.

В организационную работу ассистента режиссера входят информирование участников программы и технических служб ее обеспечения о графике репетиций, а также их непосредственная организация.

Будучи правой рукой режиссера, ассистент выполняет все его творческие и организационные задания;

художник-постановщик – соавтор художественно-образного решения культурно-досуговой программы, организатор сценического пространства, своеобразный переводчик режиссерского замысла культурно-досуговой программы на язык зрелища. Художник совместно с режиссером превращают пространство сцены, площади, парка, актового зала школы в пространство театра, зрелища.

Сценография и декорационное оформление должны в образно-символической, метафорической форме отражать авторскую идею во всей полноте эмоционального и интеллектуального содержания, а также создавать атмосферу культурно-досуговой программы.

И.Г.Шароев справедливо отмечал, что работа режиссера с художником над пространственным решением сценического действия начинается не с планировок и опорных точек, а с выработки единой творческой позиции, единого смысла и сверхзадачи будущего представления. Только после этого можно приступить к пространственному решению спектакля, нахождению его образного строя;

художник по свету – соавтор световой драматургии программы, автор детально проработанной световой партитуры. Каждое изменение света, его “переброска”, каждый световой эффект должны не демонстрировать весь диапазон возможностей световой “начинки” конкретной сценической площадки, а создавать художественный образ номера, раскрывать режиссерский замысел.

В руках опытного художника по свету это выразительное средство становится дополнительным элементом мизансцены. “Живопись света” (по определению кинорежиссера С.Юткевича) – это непрерывное движение авторской мысли,

динамика программы, единое целое с ней. Режиссеры правомочно говорят о *цветосветовой драматургии* сценического действия, поскольку не только свет, но и цвет имеют свою эмоционально-выразительную силу. Не зря в живописи присутствуют такие определения, как холодный цвет, теплые тона и т.п.

При постановке массовых театрализованных форм культурно-досуговых программ художник по свету возглавляет группу операторов световой техники, а также проекционной аппаратуры (видео, слайды, мультимедийные презентации);

звукорежиссер в своей профессиональной деятельности создает не просто звуковое оформление программы, а ее художественный образ. Точно найденный совместно с режиссером характер музыкально-звукового ряда досуговой программы является важным компонентом в нахождении нужного темпоритма.

В музыке заключена огромная эмоциональная сила, и умелое владение ею помогает выстроить стройную драматургическую композицию программы.

Звукорежиссура – самостоятельная область творческой деятельности, имеющая свои законы и грани, а звукорежиссер с помощью монтажа музыки, звука, шумовых эффектов выделяет главные смысловые куски, акцентирует их, а второстепенные уводит на второй план, как бы затушевывая. Это сродни крупным и общим планам в кинематографе. Звукорежиссер регулирует не силу звука, а смысловую и эмоциональную жизнь программы.

На основе пространственного и мизансценического решения, особенностей сценической площадки звукорежиссер также определяет систему озвучивания и ее объем. Реализуя режиссерский замысел, он осуществляет ее музыкальное, звуковое и шумовое решение, определяя также хронометраж каждого номера. Помощником звукорежиссера является звукооператор;

помощник режиссера – обеспечивает порядок выхода исполнителей на сцену, а также дисциплину за кулисами; следит за скоординированной работой рабочих сцены. Существуют воспоминания о том, что когда-то в Московском Художественном театре существовал обычай – перед началом спектакля помощнику режиссера, который «вел» спектакль, отда-

вали ключи от театра. Этим подчеркивалось то, что на это время он становится единственным хозяином сцены.

Состав творческой постановочной группы массовых театрализованных форм культурно-досуговых программ (театрализованный концерт, театрализованное представление, праздник, фестиваль и др.) дополняют *музыкальный руководитель, главный балетмейстер, художник-гример*.

Важным этапом предварительной постановочной работы является разработка четко продуманного репетиционного плана, без которого невозможно представить полноценную работу творческого коллектива. Репетиционный план предусматривает два периода: сначала в репетиционных залах, а затем и на сценической площадке, где непосредственно будет проходить культурно-досуговая программа. Срывы или нечетко организованные репетиции всегда ставят под сомнение успех культурно-досуговой программы.

Репетиция (от лат. *repetitio* – повторение) – основная форма подготовки (под руководством режиссера) театральных, эстрадных, цирковых представлений, культурно-досуговых программ, а также отдельного номера и эпизода путем многократных повторений (целиком или частями). Несмотря на то, что семантика слова содержит в себе смысл механической работы, на самом деле каждая из репетиций, начиная с застойной и заканчивая генеральной, – живой, творческий процесс. Как выразился известный театральный режиссер Питер Брук: «Репетировать – это думать вслух».

В первый, *застойный период* репетиций режиссер собирает свою художественно-постановочную группу с целью ее знакомства с замыслом программы, ее сверхзадачей, а также составлением постановочного плана. В ходе застойных репетиций могут проходить читка литературного сценария, определение сквозного действия всей программы и отдельных исполнителей.

И.Г.Шароев дает совет не вдаваться на этом этапе в подробности, тем более технические, поскольку это может увести творческий коллектив от главного. Задача режиссера на первой встрече – дать магистральное направление творческой фантазии каждого из группы через ясность и точность донесения режиссерского замысла.

Следующий репетиционный этап – *просмотр номеров*, включенных в сценарий культурно-досуговой программы. Задача просмотровых репетиций – отбор номеров из уже имеющегося репертуара коллектива или исполнителя или оценка художественного уровня специально подготовленного номера. Желательно, чтобы в просмотре и отборе номеров принимали участие все члены постановочной группы.

Далее проходят *индивидуальные репетиции* номеров или отдельных эпизодов, в которых наряду с творческой группой участвуют и технические службы, задействованные согласно режиссерской партитуре (монтажному листу). Индивидуальные репетиции по заданию режиссера-постановщика могут проводить ассистенты режиссера.

Монтировочные (монтажные) репетиции – это сборка и отработка взаимодействия сценического оформления, художественных и технических средств культурно-досуговой программы. На сцене в соответствии с утвержденными режиссером эскизами декораций устанавливаются все элементы оформления, разрабатываются, по необходимости, способы и средства для быстрой его смены, проверяется техническая часть, предназначенная для получения сценических эффектов, и т.д.

Эти репетиции проводятся также с целью построения общей мизансценической композиции, отработки монтажных стыков между номерами и эпизодами. Именно мизансценическая связка, продуманная и реализованная режиссером на этих репетициях, объединяет номера в целостный тематический эпизод. Монтировочные репетиции призваны также отрегулировать все вопросы, связанные с техническим обеспечением номеров и эпизодов перед (сводной) прогонной репетициями.

Прогонная (сводная) репетиция – дальнейший этап работы над постановкой культурно-досуговой программы, который заключается в объединении отдельных эпизодов программы в единое сценическое действие, корректировке общего мизансценического рисунка. Во время прогонной репетиции режиссер не останавливает сценическое действие, чтобы исполнители почувствовали целостность сценического действия, его атмосферу, темпоритм, а лишь записывает, “берет на карандаш” свои замечания и по ее окончании анализирует

достоинства и недостатки увиденного. Эти репетиции обнаруживают ненужные паузы, затянутость сценического действия, ритмические «дыры».

Слаженность хода прогонной репетиции, а тем более всей программы, в большой степени зависит от точности работы ассистента и помощников режиссера, от того, насколько слаженно они взаимодействуют, выполняя возложенные на них обязанности. Собственно, во время прогонных репетиций каждый из них отрабатывает технологический алгоритм своих действий.

Одна из организационных задач прогонных репетиций – придать уверенность не только всем службам обеспечения сценической постановки программы, но и ее ведущему, от профессионализма работы которого зависят не только темпоритм программы, но и непрерывность драматургического действия.

После прогонных репетиций иногда возникает необходимость в дополнительном репетиционном времени для ликвидации просчетов и недоработок. Поэтому в репетиционном плане после первого прогона предусматривается время для репетиций «по назначению».

Генеральная репетиция – завершающий этап работы над воплощением культурно-досуговой программы. Она идет без остановок, так же как будет идти программа. После генеральных репетиций режиссер дает замечания каждому из исполнителей или техническому персоналу. По необходимости на следующий день назначается корректировочная репетиция с учетом предыдущих замечаний и проводится вторая генеральная репетиция.

Итогом организационно-творческой работы режиссера культурно-досуговых программ является ее непосредственный показ, сценическая постановка. Во время программы режиссер обычно находится на сцене рядом со своими помощниками. Однако если он не уверен в действиях той или иной технической службы, если у этой службы сложная партитура, то его место – рядом с ней. Анализ постановки культурно-досуговой программы, ее достоинств и недостатков завершает режиссерскую работу.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Дайте характеристику творческой группе режиссера культурно-досуговых программ.
2. Какие виды репетиций обеспечивают постановку досуговых программ?
3. Обобщите организационно-творческие аспекты деятельности режиссера культурно-досуговых программ.

Литература

1. *Горюнова, И.Э.* Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений / И.Э.Горюнова. – СПб.: Композитор, 2009. – 204 с.
2. *Гуд, П.А.* Тэхналогія стварэння свята: вучэб. дапам. / П.А.Гуд. – 2-е выд., стэрэатып. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2008. – 224 с.
3. *Камінскі, А.Я.* Рэжысура традыцыйнага абраду: вуч.-метада. дапам. / А.Я.Камінскі. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2009. – 112 с.
4. *Мейерхольд, В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы / В.Э.Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – Ч. 2. – 286 с.
5. *Шароев, И.Г.* Режиссура эстрады и массовых представлений: учеб. пособие для вузов культуры и искусств / 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.
7. *Эфрос, А.* Профессия: режиссер / А.Эфрос. – М.: Искусство, 1979. – 132 с.

ЛИТЕРАТУРА

Основная

Аль, Д.Н. Основы драматургии: учеб. пособие / Д.Н.Аль. – СПб.: СПбГУКИ, 2004. – 280 с.

Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: Искусство, 1961. – 220 с.

Волькенштейн, В.М. Драматургия / В.М.Волькенштейн. – М.: Сов. писатель, 1979. – 439 с.

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

Генкин, Д.М. Сценарное мастерство культпросветработника / Д.М.Генкин, А.А.Конович. – М.: Сов. Россия, 1984. – 136 с.

Горюнова, И.Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений / И.Э.Горюнова. – СПб.: Композитор, 2009. – 204 с.

Гуд, П.А. Тэхналогія стварэння свята: вучэб. дапам. / П.А.Гуд. – 2-е выд., стэрэатып. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2008. – 224с.

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

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

Марков, О.И. Сценарная культура режиссера театрализованных представлений и праздников: учеб. пособие / О.И.Марков. – Киев: КГУКИ, 2004. – 408 с.

Марков, О.И. Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба / О.И.Марков. – М.: Просвещение, 1988. – 158 с.

Мейерхольд, В.Э. Статьи, письма, речи, беседы / В.Э.Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – Ч. 2. – 286 с.

Митта, А. Кино между адом и раем / А.Митта. – М.: Эксмо-Пресс, 2002. – 475 с.

Розовский, М. Режиссура зрелища / М.Розовский. – М.: Сов. Россия, 1973. – 260 с.

Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве / К.С.Станиславский. – М.: Искусство, 1983. – 610 с.

Станиславский, К.С. Собр. соч.: в 6 т. / К.С.Станиславский. – М.: Искусство, 1957. – Т. 4. – 376 с.

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

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

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

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

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

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

Эйзенштейн, С.М. Избр. произв.: в 6 т. / С.М.Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1968. – Т. 5. – 480 с.

Эфрос, А. Профессия: режиссер / А.Эфрос. – М.: Искусство, 1979. – 132 с.

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

Дополнительная

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

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

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

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

- Верниковский, Э.В.* Режиссура клубных массовых представлений / Э.В.Верниковский. – Л.: Искусство, 1977. – 165 с.
- Винничук, Л.В.* Люди, нравы, обычаи Древней Греции и Рима / Л.В.Винничук. – М.: Высшая школа, 1988. – 496 с.
- Дранков, В.Л.* Психология художественного творчества: учеб. пособие / В.Л.Дранков. – Л.: ЛГИК, 1991. – 75 с.
- Ершов, П.М.* Режиссура как практическая психология (взаимодействие людей в жизни и на сцене) / П.М.Ершов. – М.: Искусство, 1972. – 120 с.
- Камінскі, А.Я.* Рэжысура традыцыйнага абраду: вуч.-метадапам. / А.Я.Камінскі. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2009. – 112 с.
- Козинцев, Г.М.* Собр. соч.: в 5 т. / Г.М.Козинцев. – Л.: Искусство, 1986. – Т. 5 – 622 с.
- Костелянец, Б.О.* Лекции по теории драмы. Драма и действие / Б.О.Костелянец. – Л.: Искусство, 1976. – 218 с.
- Мочалов, Ю.* Композиция сценического пространства (поэтика мизансцены): учеб. пособие / Ю.Молчанов. – М.: Просвещение, 1981. – 351 с.
- Немирович-Данченко, В.И.* Рождение театра / В.И.Немирович-Данченко. – М.: Искусство, 1989. – 570 с.
- Основы системы Станиславского: учеб.пособие / сост. Н.В.Киселева, В.А.Фролов.* – Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 512 с.
- Ратнер, Я.В.* Эстетические проблемы зрелищных искусств / Я.В.Ратнер. – М.: Искусство, 1979. – 135 с.
- Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И.Тимофеев, С.В.Тураева.* – М.: Сов. Россия, 1974. – 257 с.
- Товстоногов, Г.А.* Зеркало сцены. Статьи. Записи репетиций / Г.А.Товстоногов. – Л.: Искусство, 1980. – 311 с.
- Хализев, В.Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В.Е.Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
- Хренов, Н.А.* Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики / Н.А.Хренов. – М.: Просвещение, 1981. – 246 с.
- Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ; редкол.: Н.А.Хренов [и др.].* – М.: Наука, 2004. – С. 480–501.

Шангина, Е.В. Сценарий как литературная основа массовых праздников и театрализованных постановок / Е.В.Шангина, С.В.Шубин. – Омск, 2004. – 130 с.

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

Ювченко, Н.А. Музыка в драматическом театре Беларуси: XX – начало XXI века / Н.А.Ювченко. – Мн.: Бел. наука, 2007. – С. 6–39; С. 97–166.

Юдчиц, Г.В. Театральное пространство. Теория и практика / Г.В.Юдчиц. – Мн.: Право и экономика, 2007. – 220 с.

Юткевич, С.И. Поэтика режиссуры / С.И.Юткевич. – М.: Искусство, 1976. – 516 с.

Ярмалінская, В.М. Сцэнаграфія Беларусі XX – пачатку XXI ст. / В.М.Ярмалінская. – Мн.: Бел. наука, 2010. – 224 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Краткий словарь драматургических и режиссерских терминов

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 аллегории 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 как 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 форму. Составляющими драмы (по Аристотелю) являются фабула (сюжет), характер, разумность, структура действия, конфликт, сценическая 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, осво-

бождение 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 завершенного.

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.

Мизансцена (от франц. miseenscene – расположение на сцене) – расположение актеров на сцене по отношению друг к другу и к зрителям в тот или иной момент сценического действия.

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 качественно новому состоянию через номера и эпизоды, который характеризуется повышением напряженности действия до его кульминации и финала.

Ракурс (от фр. rаssоurсі – сокращение). Употребляется в нескольких значениях: 1) в живописи, графике – изображение фигуры или предмета в перспективе, с сильным сокращением удаленных от зрителя частей; 2) в кино съемке – 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.

Режиссерская группа – члены постановочной творческой группы культурно-досуговой программы группы (ассистенты и помощники режиссера, звукорежиссер, режиссер по свету, режиссер по видео и др.).

Режиссерский акцент – момент особого напряжения драматургического действия, где режиссер концентрирует средства художественной выразительности для раскрытия авторского замысла и художественного образа программы решения, а также активизации аудитории. Режиссерский акцент продумывается, начиная со сценарного плана, и заключается в отборе событий, обострении конфликта, контрастов монтажных стыков.

Режиссерский прием – способ взаимосвязи средств художественной выразительности в воплощении режиссерской художественной мысли, образный перевод режиссерского замысла в сценическое решение.

Режиссура – вид профессиональной художественно-творческой деятельности, направленной на пространственно-пластическое, художественно-образное воплощение идейно-

тематического замысла произведения зрелищного искусства с помощью только ему присущих выразительных средств. Различают театральную режиссуру, режиссуру оперы, балета, циркового или эстрадного представления, театрализованных представлений и массовых праздников, других форм культурно-досуговых программ. Понятие «режиссура» можно определить как художественный процесс создания композиции гармонического целого из произведений различных видов искусства («факты жизни») и явлений реальной жизни («факты жизни»).

Режиссура культурно-досуговой программы – организация ее зрелищной стороны путем специального, продуманного использования средств художественной выразительности, направленного на раскрытие авторского замысла, а также на активное, идейно-эмоциональное воздействие на аудиторию.

Реквизит (от лат. *requisitum* – необходимое) – совокупность предметов, вещей (подлинных и бутафорских), используемых при постановке различных видов драматургических произведений (пьеса, киносценарий, сценарий культурно-досуговой программы и т.п.). К реквизиту относятся все предметы, которые находятся на сценической площадке.

Репетиция (от лат. *repetitio* – повторение) – основная форма подготовки (под руководством режиссера) театральной постановки, а также различных театрализованных форм культурно-досуговых программ, отдельных номеров и эпизодов. Различают застольные, монтировочные, прогонные и генеральные репетиции.

Ритм (греч. *rhythmos* – стройность, соразмерность) – 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.

Сверхзадача – главная всеобъемлющая цель, притягивающая задачи всех действующих лиц на сценической площадке. В системе К.С.Станиславского сверхзадача – это, в первую очередь, то, ради чего режиссер ставит пьесу.

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.

Сценография – создание изобразительно-пластического образа в сценическом пространстве посредством декораций.

Театрализация – творческий метод постановки культурно-досуговых программ, который заключается в создании сценического художественного образа посредством выразительных средств театрального искусства. Театрализация предполагает оригинальное режиссерское решение сценического действия.

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 обеспечат 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.

Примеры написания сценарных планов

Сценарный план программы «Праздник магии и волшебства»

(Автор С.В.Андреев)

Название программы: Праздник магии и волшебства.

Форма программы: театрализованное представление.

Аудитория: молодежь 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, одетые в черные фраки, черные мантии, черные цилиндры и белые перчатки. Они приглашают всех пройти в холл и демонстрируют фокусы с исчезновением пригласительных билетов в ладошке, 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 возвещает о начале магического вечера.

1.2. В исполнении ребенка звучит песня о детском мире волшебства. Она будет звучать 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 с участием факиров.

Кульминация

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

Финал

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

Сценарный план презентации книги Л.Петрушевской «Жизнь – это театр»

(Автор И.С.Малашкевич)

Название: Жизнь – это театр.

Форма: презентация книги.

Аудитория: студенты филологического факультета БрГУ им. Пушкина, преподаватели.

Место и время проведения: УК «Областная библиотека им. М.Горького г. Бреста, актовый зал, 17.00.

Тема: новая книга Л.Петрушевской – о многообразии жизненных ситуаций и человеческих поступков.

Идея: нас много и все мы разные, каждый проживает *свою* жизнь... Но никогда не знаешь, что с тобой случится через пару минут. Порой импровизация решает все. Жизнь – это театр, а люди в нем актеры.

Композиционное построение сценария

Экспозиция

В холле библиотеки расположена фотовыставка, на которой представлены сцены из спектаклей по пьесам Л.Петрушевской. Зрителей встречают актеры «Свободного театра» (г. Брест), переодетые в яркие костюмы (пышные платья, маски, фраки, шляпы и т.п.). Они улыбаются, молча прогуливаясь среди зрителей.

Завязка

Эпизод 1 «Все о жизни ... и творчестве».

1.1. Вступительное слово ведущих о непредсказуемости жизненных ситуаций.

1.2. Слайд-шоу – биография Л.Петрушевской.

1.3. Представление книжной выставки о творчестве Л.Петрушевской.

Основное действие

Эпизод 2 «В моей книге есть каждый ...»

2.1. Рассказ автора о своей новой книге «Жизнь – это театр».

2.2. Разговор Л.Петрушевской с читателями-зрителями.

Эпизод 3. Театрализованные сюжеты из книги «Жизнь – это театр» в исполнении актеров «Свободного театра».

Кульминация

Актеры выходят к зрителям и дарят каждому билет в театр на спектакль, действующим лицом и режиссером которого является каждый из присутствующих.

Финал

Автограф-сессия с Л.Петрушевской.

Вопросы к экзамену

1. Понятие «драма» и ее специфические черты.
2. Драматургия в широком и узком смысле слова. Краткая характеристика драматургических видов искусства.
3. Основные положения «Поэтики» Аристотеля.
4. Сюжет и фабула в драматургическом произведении.
5. Характеристика основных форм культурно-досуговых программ.
6. Общие и специфические черты сценария культурно-досуговой программы и других видов драматургических искусств.
7. Характеристика понятия «сценарий культурно-досуговой программы».
8. Сценарный замысел и его составляющие элементы.
9. Основные этапы работы над сценарием культурно-досуговых программ.
10. Монтажный лист как режиссерская партитура. Характеристика граф монтажного листа.
11. Архитектоника сценария культурно-досуговой программы.
12. Номер и эпизод как единица сценической информации в культурно-досуговой программе.
13. Композиционные элементы сценария культурно-досуговой программы.
14. Характеристика законов композиционного построения сценария.
15. Основные функции монтажа в сценарии культурно-досуговой программы.
16. Характеристика приемов монтажа в сценарии культурно-досуговой программы.
17. Особенности профессиональной деятельности режиссера в театре.
18. В.И.Немирович-Данченко о режиссерском искусстве.
19. Основные элементы системы К.С.Станиславского.
20. Режиссерский замысел и его компоненты.
21. Принципы режиссуры культурно-досуговых программ.

22. Основные приемы в режиссуре культурно-досуговых программ.
23. Особенности режиссерской организации темпоритма культурно-досуговой программы.
24. Характеристика средств художественной выразительности.
25. Особенности мизансценирования в постановке культурно-досуговой программы.
26. Характеристика основных типов метафор в режиссуре культурно-досуговых программ.
27. Особенности использования символа и аллегории в реализации сценарно-режиссерского замысла.
28. Особенности драматургии и режиссуры театрализованных форм культурно-досуговых программ.
29. Специфика драматургии и режиссуры театрализованного концерта.
30. Организационно-творческие аспекты профессиональной деятельности режиссера культурно-досуговых программ.
31. Характеристика творческого коллектива режиссера-постановщика культурно-досуговых программ.
32. Особенности организации репетиционного процесса.
33. Ведущий как внесюжетный персонаж в культурно-досуговой программе. Основные типы ведущих.
34. Коммуникативные средства выразительности ведущего разнообразных форм культурно-досуговых программ.
35. Виды импровизаций и приемы импровизационной техники.
36. Характеристика невербальных средств общения ведущего с аудиторией.

Учебное издание

Мойсейчук Светлана Борисовна

РЕЖИССУРА КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ

Учебно-методическое пособие

Редактор И.В.Смеян

Технический редактор А.В.Гицкая

Подписано в печать 13.03.2012. Формат 60x84 ¹/₁₆.

Бумага писчая № 2. Ризография.

Усл. печ. л. 5,79. Уч.-изд. л. 4,38. Тираж 200 экз. Заказ 48.

Издатель и полиграфическое исполнение:

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

ЛИ № 02330/0131818 от 2.06.2006 г.

Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.