З.В. ДОРОГОНЬКО

ОСНОВЫ ДРАМАТУРГИИ И СЦЕНАРНОГО МАСТЕРСТВА

АДМИНИСТРАЦИЯ СМОЛЕНСКОЙ ОБЛАСТИ
ДЕПАРТАМЕНТ СМОЛЕНСКОЙ ОБЛАСТИ ПО КУЛЬТУРЕ
ОБЛАСТНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«СМОЛЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ»

УТВЕРЖДАЮ:

Проректор по учебной и воспитательной работе _____ Е.В. Горбылева

«_____» _____ 20____г.

ДОКУМЕНТ ПОДПИСАН
ЭЛЕКТРОННОЙ ПОДПИСЬЮ

Сертификат: 052a556b0039ad5f8c4f749b3ade26ca30
Владелец: Подгузова Елена Евгеньевна
Действителен: с 05.08.2022 по 29.10.2023

Обсуждена на заседании кафедры:
Зав. кафедрой _____ / Н.А. Новикова
Протокол № 6
От «25» июня 2020г.

З.В. ДОРОГОНЬКО

ОСНОВЫ ДРАМАТУРГИИ И СЦЕНАРНОГО МАСТЕРСТВА

рабочая программа дисциплины для обучающихся по направлению 51.03.03 Социально-культурная деятельность, **направленности (профилю) –** Менеджмент социально-культурной деятельности; **форме обучения:** заочной

Год начала подготовки - 2020

Смоленск

2022

1. Цели освоения дисциплины.

Обеспечение теоретической и практической подготовки студентов в области сценарного мастерства, необходимого в процессе организации различных видов театрализованных программ и праздников: овладение студентами системой теоретических знаний по сценарному мастерству; выработка навыков свободного владения документальным и художественным материалом; формирование умения самостоятельного написания сценариев театрализованных программ и праздников.

2. Место дисциплины в структуре ОПОП ВО.

Данная дисциплина относится к обязательной части Блока 1»Дисциплины (модули)» учебного плана.

3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины.

Выпускник должен обладать следующими универсальными компетенциями:

ПК-3 - Готов осуществлять педагогическое управление и программирование развивающих форм социально-культурной деятельности всех возрастных групп населения, организовывать массовые, групповые и индивидуальные формы социально-культурной деятельности в соответствии с культурными потребностями различных групп населения

ПК-3.1. Знать методы педагогического управления и и программирования развивающих форм социально-культурной деятельности; - различные формы всех возрастных групп населения (массовые, групповые и индивидуальные –возрастные особенности разных групп населения как основу для разработки и организации форм социально-культурной деятельности

ПК-3.2. Уметь применять методы педагогического управления и программирования развивающих форм социально-культурной деятельности; - реализовывать развивающую функцию взаимосвязано с другими функциями социально-культурной деятельности в процессе разных форм её организации; - отбирать и разрабатывать разные формы организации социально-культурной деятельности с учётом социально-психологических особенностей групп населения разного возраста; определять задачи и содержание, планировать и реализовывать этапы организации массовых, групповых и индивидуальных форм социально-культурной деятельности; применять целостную методику выявления культурных потребностей различных групп населения

ПК-3.3. Владеть навыками выявления культурных потребностей различных групп населения с целью их дальнейшего развития; - навыками решения развивающих задач социально-культурной деятельности с учётом специфики различных форм её организации для групп населения разного возраста; - навыками проведения массовых, групповых и индивидуальных форм социально-культурной деятельности с учётом возрастных особенностей разных групп населения

ПК-7. Готов к выявлению и изучению культурных потребностей и запросов участников социально-культурной деятельности, определению основных тенденции её развития; осуществлять прикладные научные исследования социально культурной деятельности и делать на этой основе продуктивные прогнозы, принимать правильные управленческие решения.

ПК-7.1. Знать методологию и методику прикладного научного исследования; технологии изучения потребностей и запросов участников социально-культурной деятельности

ПК-7.2. Уметь выявлять основные тенденции социального, культурного и духовного развития общества; изучать культурные потребности участников социально-культурной деятельности с помощью различных методов.

ПК-7.3. Владеть методикой исследования, диагностики и оценки социально-культурной деятельности, основных тенденций социального, культурного и духовного развития общества, выявления изменений на рынке социокультурных услуг для успешного прогнозирования и принятия управленческих решений.

ПК-10 Готовность проявлять высокое профессиональное мастерство и демонстрировать уверенность во владении режиссерско-постановочной технологией при создании различных театрализованных праздничных форм, включая разработку сценарной основы, процессы постановки и продюсирования.

ПК-10.1. Знать: основные положения теории и практики режиссуры, профессиональную терминологию, сложившуюся в современном театральном искусстве; принципы репетиционной работы при подготовке театрализованных представлений и праздников

ПК-10.2. Уметь: осуществлять режиссёрско-постановочную деятельность в общем репетиционном процессе, и в индивидуальной работе при подготовке театрализованных представлений и праздников

ПК-10.3. Владеть навыками работы с творческими коллективами авторов и исполнителей в пределах единого художественного замысла для совместного достижения высоких качественных результатов творческой деятельности

4. Структура и содержание дисциплины

Общая трудоемкость дисциплины составляет 4 зачетные единицы, 144 часа.

№ п/п	Раздел дисциплины	Семестр	Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов и трудоемкость в часах по очной форме обучения					Форма текущего контроля успеваемости (по неделям семестра) форма промежуточной аттестации (по семестрам)
			Лекции	Семинары	Практические	Практическая подготовка	Самостоятельная работа студента	
1	**Раздел 1. Основы драматургии**	1	2	2			10	
		2	2	2			10	Экзамен
		3	2		2		10	Экзамен
2	**Раздел 2. Основы сценарного мастерства**							
		4	4	2			20	Зачет, контрольная работа
		5	3		3		30	Зачет, реферат
		6	3		1	2	34	Экзамен
	Всего: 144		**16**	**6**	**6**	**2**	**114**	

5. Образовательные технологии

При организации учебной деятельности используются как традиционные педагогические технологии, так и образовательные технологии, активизирующие деятельностный подход обучающихся к профессиональному образованию. Среди них проблемное обучение, тематические дискуссии, семинары «Круглый стол», моделирование и анализ конкретных ситуаций, деловые и ролевые игры, создание творческих проектов, встречи со специалистами социально-культурной сферы (руководители сферы культуры и непосредственные организаторы социально-культурной деятельности на местах), а также репродуктивный, реконструктивный и творческий уровни самостоятельной работы.

5.1. Содержание разделов (тем) курса

№ п/п	Раздел (тема) дисциплины	Семестр	Неделя семестра	Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов и трудоемкость (в часах)						Формы текущего контроля успеваемости (по неделям семестра) Форма промежуточной аттестации (по семестрам)
				всего	Лекции	Семинары	Практические	Практическая подготовка	Самостоятельная работа студента	
	Раздел 1. Основы драматургии									
1	Типы и жанры драматургии, их стилистические особенности	1		**7**	1	1			5	
2	Тема и идея в драматургии	1		**7**	1	1			5	
3	Композиция - основа драматургии	2		**7**	1	1			5	
4	Действия (акты) в драме	2		**7**	1	1			5	Экзамен
5	Инсценировка работа над инсценировкой	3		**7**	1		1		5	
6	Инсценировка как особый вид драматургической деятельности	3		**7**	1		1		5	Экзамен
	Раздел 2. Основы сценарного мастерства									
7	Сценарное мастерство	4		**6**	1				5	
8	Основные этапы работы над сценарием	4		**7**	1	1			5	
9	Создание идейно-художественного замысла сценария	4		**7**	1	1			5	
10	Художественный образ в сценарной работе	4		**6**	1				5	Зачет, контрольная работа
11	Характеристика видов художественного и документального материала, художественно-выразительных средств	5		**6**	0,5		0,5		5	
12	Драматургия сценария современных массовых форм	5		**6**	0,5		0,5		5	
13	Сценарные особенности современных популярных форм, видов, жанров праздничной культуры	5		**6**	0,5		0,5		5	

14	Понятие «театрализация»	5		**6**	0,5		0,5		5	
15	Общие и особенные черты драматургии театрализованных представлений	5		**6**	0,5		0,5		5	
16	Сочетание музыки и слова в театрализованных формах	5		**6**	0,5		0,5		5	Зачет, реферат
17	Драматургические функции музыки	6		**6**	0,5		0,5		5	
18	Сценарно-режиссерский ход	6		**6**	0,5		0,5		5	
19	Сюжетный ход	6		**7**	0,5			0,5	6	
20	Символическое содержание зрелища	6		**7**	0,5			0,5	6	
21	Сценарный план, его оформление	6		**7**	0,5			0,5	6	
22	Монтажный лист, его оформление. Дополнительная документация к сценарию	6		**7**	0,5			0,5	6	Экзамен
	ВСЕГО			**144**	**16**	**6**	**6**	**2**	**114**	

Раздел 1. Основы драматургии

Типы и жанры драматургии, их стилистические особенности

К основным жанрам драматургии относятся: трагедия, комедия и драма. В свою очередь, основные жанры драматургии подразделяются на более дробные. Так, например, внутри жанра комедии различаются: комедия лирическая и сатирическая комедия, водевиль, фарс и т.д.

Каждый жанр представляет собой очень живое, мобильное образование, исторически эволюционирующее и меняющееся. Сохраняя свои основные признаки, жанры драматургии приобретают (или утрачивают) дополнительные особенности, откликаясь на развитие общих эстетических принципов, связанных с социокультурными процессами, происходящими в обществе. Идет и постоянный процесс слияния жанров, образования новых или отмирания прежних. Так, например, ушли в прошлое крайне популярные прежде жанры мистерии, моралите, и многие другие. Принципиально новые черты в Серебряном веке приобрел жанр балагана; и т.д.

КОМЕДИЯ — вид драматургического произведения. Отображает все уродливое и нелепое, смешное и несуразное, высмеивает пороки общества. Основываясь на тематике и общественной направленности, комедию подразделяют на -

1.лирическую (построенную на мягком юморе и исполненную симпатии к своим персонажам. В лирической комедии раскрываются интимные чувства героев, в ней синтезируется грустное и веселое. Положительный герой через положительные черты попадает в смешные ситуации) .

2.сатирическую (направленную на уничижительное осмеяние общественных пороков и недостатков. В сатирической комедии нет положительных героев, она развенчивает общественные пороки).

3. В семейно-бытовой комедии раскрываются быт, обычаи, семейные отношения персонажей Этот жанр сформировался в эпоху классицизма.

4. Интермедия (от лат intermedius - то, что находится посередине) - комическая пьеса или сцена, которую выполняли между действиями основной драмы .Эти сценки давали зрителю возможность развлечься, они заполняли время, отводили артистам для отдыха Часто интермедии были инсценировкой народных анекдотов пародировали поверье, бытовые сценки .

Сегодня интермедия живет в цирке и на эстраде, заполняет паузы между номерами программы .Интермедия в наши дни - это пьеса, которую выполняет клоун на манеже цирка, и конферансье на эстраде …

5 .Фарс (франц farse, narfartiio - начиняю, наполняю) - жанр комедии средневековья , лёгкого содержания с чисто внешними комическими приёмами.

Фарс базируется на бытовых ситуациях реального или анекдотического характера. В фарси нет индивидуализированных образов, зато есть персонаж и маски: хитрый слуга, сварливая неверная жена, шарлатан-врач, незадачливый студент В фарсе есть буффонада, эксцентрика, быстрая смена ситуаций, герои спорят, дерутся .

6. Водевиль (франц vaudeville) - одноактная шутливая пьеса комедийного характера, с танцами и песнями -куплетами. Как жанр сформировался в конце XVII - нач XIX в..

7. Трагикомедия - драматическое произведение, в котором трагический сюжет изображён в комическом виде или который представляет беспорядочное нагромождение трагичных и комичных элементов.

Драма, как вид занимает промежуточное место между трагедией и комедией. Это вид драматургии , в котором изображают, как правило, частную жизнь человека и его социальные конфликты. При этом акцент часто делается на общечеловеческих противоречиях, воплощённых в поведении и поступках конкретных персонажей. Трагедия и комедия показывают жизнь несколько односторонне, потому изображают или трагическое, или комическое , а Драма изображает действительность шире, Герои драмы способны на глубокие переживания, мужественные, героические поступки, они действуют в обычных условиях, иногда попадают в комические ситуации, а Безобразное и низкое подается в драме без комедийного обострения. Драма — подобно комедии, воспроизводит преимущественно частную жизнь людей, но ее главная цель — не осмеяние нравов, а изображение личности в ее драматических отношениях с обществом, но всегда с выходом из всех трагических ситуаций.

Траге́дия— жанр драматургии основанный на развитии событий, приводящем к катастрофическому для персонажей исходу, в ней изображена суровая серьёзность, изображается действительность наиболее заостренно, как сгусток внутренних противоречий, вскрывает глубочайшие конфликты реальности в предельно напряжённой и насыщенной форме.

В трагедии изображается действительность как сгусток внутренних противоречий, в ней вскрываются конфликты реальности в предельно напряженной форме. Это драматическое произведение, в основу которого положен непримиримый жизненный конфликт, ведущий к страданиям и гибели героя.

ТРАГЕДИЯ —специфически разрешающий драматическую борьбу неизбежной и необходимой гибелью героя и отличающийся особым характером драматического конфликта. Т. имеет своей основой не всякую борьбу личности с препятствиями, но лишь глубокий идейный конфликт, столкновение мировоззрений.

Мелодрама- жанр драматургии, сюжет которого построен на преувеличении всех чувств и эмоций героев с острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла, моральнонравоучительной тенденцией;.

МИСТЕРИЯ (от греч. mysterion – таинство, тайна), жанр средневекового европейского религиозного театра 14–16 вв.

- это вид драматургии на религиозную тематику, литургической драмы, представлявшей собой инсценировки отдельных евангельских эпизодов и входившей в состав рождественской или пасхальной службы.

Тема и идея в драматургии

Тема – это проблема или круг жизненных проблем, волнующих автора. Условно отвечает на вопрос: о чем?

Подчинена 4 законам:

1. Актуальность (всегда и в данный момент)
2. Конкретность (в репликах героев, например)
3. Злободневность (проблема в данный момент)
4. Объективность (Существует независимо от нас, мы не влияем на ее существование)

Так же тема включает в себя и общие предлагаемые обстоятельства.

Идея – отношение автора к поднятой проблеме. Что я хочу сказать? Главная мысль автора, ради чего. Побудить зрителя к поиску решения.

Если нет идеи – это хуже сифилиса. Островский

Сначала завлечь, потом внедрить идею. Станиславский

С идеями не носятся по сцене, — с идеями уходят из зала. Маяковский

1. Всегда субъективна (личностное отношение)
2. Социально-значимая

Очень важно, чтобы режиссер, получив для постановки пьесу, в которой тема и идея находятся в единстве и гармонии, не превратил ее на сцене в голую абстракцию, лишенную реальной жизненной опоры. А это легко может случиться, если идейное содержание пьесы он оторвет от конкретной темы, от тех жизненных условий, фактов и обстоятельств, которые лежат в основе сделанных автором обобщений. Для того чтобы эти обобщения прозвучали убедительно, необходимо, чтобы тема была реализована во всей ее жизненной конкретности.

Поэтому так важно уже в самом начале работы точно назвать тему пьесы, избегая при этом всякого рода абстрактных определений, таких, как: любовь, смерть, добро, ревность, честь, дружба, долг, человечность, справедливость и т. д.

Начиная работу с абстракцией, мы рискуем лишить будущий спектакль конкретно-жизненного содержания и идейной убедительности. Последовательность должна быть такой: сначала — реальный предмет объективного мира (тема пьесы), потом — суждение автора об этом предмете (идея пьесы и сверхзадача) и только потом — суждение о нем режиссера (идея спектакля).

Некоторые считают, что идея и сверхзадача – это одно и то же. Но это не так. Как минимум она – Шире и Действеннее. Делится как цепь на множество звеньев: СЗ пьесы, артиста, декораций, музыки.

Тезисы, потом доказательство. Сверхзадача: 1) Это всеобъемлющая, основная творческая цель 2) Компас, направляющий творчество артиста 3) Душевная сущность 4) Главная артерия, нерв пъесы, её изюмина 5) Задача всех задач, концентрация всей партитуры роли.

От сверхзадачи родилось произведение писателя, к ней должно быть направлено и творчество актера.К столице, к сердцу пьесы, к основной цели, ради которой поэт создавал свое произведение, а артист творил одну из его ролей. мысли, чувства, жизненные мечты, вечные муки или радости писателя становятся основой пьесы: ради них он берется за перо. Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля.

Достоевский всю жизнь искал в людях бога и черта. Сверхзадача «Братьев Карамазовых» - богоискание Лев Николаевич Толстой. Сверхзадача – достижение самоусовершенствования Антон Павлович Чехов – борьба с пошлостью и мещанством.

Нужна ли нам неверная сверхзадача, не соответствующая творческим замыслам автора пьесы, хотя бы сама по себе и интересная для артиста?

Нет! Такая задача нам не нужна. Мало того - она опасна. Чем увлекательнее неверная сверхзадача, тем сильнее она уводит артиста к себе, тем дальше он отходит от автора, от пьесы и роли

Нужна ли нам эмоциональная сверхзадача, возбуждающая всю нашу природу? Конечно, нужна до последней степени, как воздух и солнце. Нужна ли нам волевая сверхзадача, притягивающая к себе все наше душевное и физическое существо? Нужна чрезвычайно.

Таким образом, оказывается, что нам нужна сверхзадача, аналогичная с замыслами писателя, но непременно возбуждающая отклик в человеческой душе самого творящего артиста. Или, другими словами, сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста.

Сверхзадача вызывает творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артист-роли.

Вот почему первая забота артиста - в том, чтобы не терять из виду сверхзадачи. Забыть о ней - значит порвать линию жизни изображаемой пьесы. Это катастрофа и для роли, и для самого артиста, и для всего спектакля. В этом случае внимание исполнителя мгновенно направляется в неверную сторону, душа роли пустеет, и прекращается ее жизнь. Учитесь на сцене создавать нормально, органически то, что легко и само собой происходит в реальной жизни.

От сверхзадачи родилось произведение писателя, к ней должно быть направлено и творчество артиста. Важно, чтоб отношение к роли артиста не теряло его чувственной индивидуальности и вместе с тем не расходилось с замыслами писателя.

Для артиста - надо уметь сделать каждую сверхзадачу своей собственной.

Стремление к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через всю пьесу и роль. Подлинное, человеческое, действенное стремление ради достижения основной цели

пьесы. Такое непрерывное стремление питает, наподобие главной артерии, весь организм артиста и изображаемого лица, дает жизнь как им, так и всей пьесе.

Такое подлинное, живое стремление возбуждается увлекательностью сверхзадачи.

При гениальной сверхзадаче тяга к ней будет чрезвычайна; при не гениальной - тяга будет слабой.

Сверхзадача – основная, главная, всеобъемлющая цель, притягивающая к себе все без исключения задачи.

Мы говорили также о том, что замена существительного глаголом увеличивает активность и действенность творческого стремления.

Эти условия в еще большей степени проявляются в процессе словесного наименования сверхзадачи.

Одна и та же сверхзадача одной и той же роли, оставаясь обязательной для всех исполнителей, звучит в душе у каждого из них по-разному. «Хочу жить весело».

Поэтому задача режиссёра – правильно сформулировать сверхзадачу для актёра.

"Горе от ума" Грибоедова:

- "Хочу стремиться к Софье". В пьесе много действий, оправдывающих такое наименование. Плохо, что при такой трактовке главная, общественно-обличительная сторона пьесы получает случайное, эпизодическое значение.
- «Хочу стремиться к Отечеству». В этом случае на первый план становится пламенная любовь Чацкого к России, к своей нации, к своему народу. При этом общественно-обличительная сторона пьесы получит большее место в пьесе, и все произведение станет значительнее по своему внутреннему смыслу.
- "Хочу стремиться к свободе!" При таком стремлении героя пьесы его обличение насильников становится суровее, и все произведение получает не личное, частное значение, как в первом случае - при любви к Софье, не узконациональное, как во втором варианте, а широкое, общечеловеческое значение.

Мольер «Мнимый Больной»: «Хочу быть больным» - трагично. «Хочу чтобы меня считали больным» – комичный, высмеивающий окрас.

Композиция - основа драматургии

В эпоху Возрождения упорядочиваются представления о композиции драмы, заложенные в античности.

- основу драмы составляет фабула (нужно тщательно разрабатывать интригу пьесы);
- характеры должны быть типическими;
- пятиактное строение пьес (со ссылкой на Горация – римского поэта и теоретика искусства);

Чрезвычайно важным положением, разработанным в 16 веке и предвосхищающим классицизм, была концепция «трёх единств» в драме – единства действия, места и времени.

Композиция пьесы подчиняется раскрытию конфликта.

Законы композиции:

· Целостность;

· Взаимосвязь и соподчиненность;

· Соразмерность;

· Контрастность;

· Единство содержания и формы;

· Типизация и обобщение;

С развитием драматургии первоначальное деление на середину начало и конец в технике драматургии более усложнилось, и на сегодняшний день эти части драматического произведения имеют следующие названия: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, также выделяем пролог – до и эпилог – после.

Пролог

Пролог в настоящее время выступает как Предисловие – этот элемент не связан непосредственно с сюжетом пьесы. Это место, где автор может выразить свое отношение, это демонстрация идей автора. Так же он может быть ориентацией изложения.

Экспозиция

Экспозиция (от лат. expositio – «изложение», «объяснение») – часть драматургического

произведения, в которой характеризуется обстановка, предшествующая началу действия. В ее задачу входит изложение всех предлагаемых обстоятельств драматургического произведения.

Экспозиция должна быть тесно связана с основным действием. Драматург должен предполагать, что он пишет для людей, которые ровно ничего не знают о его материале, за исключением немногих исторических тем. Драматург должен дать читателям понять:

1) кто его персонажи,

2) где они находятся,

3) когда происходит действие,

4) что именно в настоящих и прошлых взаимоотношениях его персонажей служит завязкой сюжета.

Завязка

Здесь располагаются события, нарушающие исходную ситуацию. Поэтому в этой части композиции находится начало основного конфликта, здесь он приобретает свои видимые очертания и разворачивается как борьба персонажей, как действие. Завязка - очень важный момент в развитии сюжета, это момент, когда принимаются решения (чреватые последствиями), момент пробуждения воли к конфликту, преследующему определенную цель.

Пьесы Шекспира используют конкретный конфликт для установления причин действия. «Макбет» начинается со зловещих заклинаний ведьм, вслед за чем мы узнаем, что Макбет одержал великую победу. «Гамлет» начинается немой картиной – по сцене безмолвно проходит призрак. В обоих случаях объем сообщенных сведений прямо пропорционален силе созданного напряжения.

Развитие действия

Наиболее обширная часть пьесы, ее основное поле действия и развития. Здесь располагается практически полностью весь сюжет пьесы. Эта часть состоит из определенных эпизодов, которые многие авторы разбивают на акты, сцены, явления, действия.

Драма есть борьба; интерес к драме есть, прежде всего, интерес к борьбе, к ее исходу. Кто победит? Соединятся ли влюбленные наперекор тем, кто им мешает? Добьется ли честолюбец успеха? И т.п.

Драматург держит читателя в напряжении, задерживая разрешительный момент сражения, вводя новые осложнения, так называемой «мнимой развязкой» временно успокаивая читателя и снова его разжигая внезапным бурным продолжением борьбы. Нас увлекает драма – прежде всего – как состязание, как картина войны.

В пьесе действие идет по возрастающей линии – это основной закон драматургии. Драматургия требует нарастания действия, отсутствие нарастания в действии мгновенно делает драму скучной. Если между действиями и проходит много времени – драматург изображает нам только моменты столкновений, нарастающих по направлению к катастрофе.

Нарастание действия в драме достигается:

1)Постепенным введением в борьбу все более активных сил со стороны контрдействия – все более влиятельных и опасных для героя персонажей;

2)Постепенным усилением действий каждого из борющихся.

В многих пьесах используется чередование сцен драматических, трагических – сцен, в которых действующее лица борются опасными средствами, со сценами, в которых происходит комическая борьба.

Кульминация

Вершина развития действия пьесы. Это обязательная сцена. В каждой пьесе есть некий рубеж, который знаменует собой решительный поворот в ходе событий, после которого изменяется сам характер борьбы.

Кульминация в драматургии – это основное событие, вызывающее нарастание действия, это непосредственная цель, к которой развивается пьеса.

Кульминация – это тот момент пьесы, в котором действие достигает наивысшего напряжения, наиболее критической стадии развития, после чего наступает развязка.

В пьесе «ГеддаГаблер» кульминацией кажется момент, когда Гедда сжигает рукопись Левборга; это кульминационный пункт всех событий или кризисов ее жизни, показанных в пьесе или происшедших до ее начала, которые интересуют Ибсена. Начиная с этого момента, мы видим только результаты, действие больше ни разу не достигает такого напряжения. Даже смерть Гедды – лишь логическое следствие предыдущих событий.

Кульминация – отнюдь не самый шумный момент в пьесе, это момент наиболее значимый и, следовательно, наиболее напряженный.

Развязка

Традиционно завершается основное (сюжетное) действие пьесы. Основное содержание этой части композиции – разрешение основного конфликта, прекращение побочных конфликтов, иных противоречий, которые составляют и дополняют действие пьесы. Развязка логично сопряжена с завязкой. Расстояние от одной до другой это зона сюжета.

Надо заметить, что катастрофа, за которой в античной трагедии следует развязка, во многих новых драмах, с развязкой совпадает.

В развязке должны быть завершены судьбы всех главных действующих лиц.

Эпилог

(Epilogos) – часть композиции, которая производит смысловое завершение произведения в целом (а не сюжетной линии). Эпилог можно считать неким послесловием, резюме в котором автор подводит смысловые итоги пьесы. В драматургии может выражаться в виде завершающей пьесу сцены, следующей после развязки.

«Поэтика» Аристотеля: понятие мимесиса, различие искусств по предмету, способы и средствам подражания.

«Поэтика» Аристотеля - это первая систематическая теория драмы.

В своём трактате Аристотель рассматривает драму в неразрывной связи с другими искусствами. Все искусства, по Аристотелю, представляют собой подражание (мимесис). Однако это не подражание природе вообще, а подражание человеку: его характеру, страстям и действиям.

Искусства отличаются друг от друга видами подражания. При этом искусство (как мимесис) – не механическое, а творческое воспроизведение действительности, служащее как для познания, так и для удовольствия. От мастерски воспроизведённых вещей мы получаем удовольствие. Художник воспроизводит человеческую жизнь, сосредотачиваясь на общем, а не на случайных частностях, он по законам разума, здравого смысла творчески воссоздаёт действительность, подражая этим самым природе. Из этой мысли исходит положение Аристотеля о том, что «поэзия философичнее и серьёзнее истории». Историк схватывает только действительно происшедшие частности – случайное и мимолётное, поэт, имея возможность творчески пересоздавать реальность, обращается к обобщённому и типическому в человеке.

Итак, все виды искусств различаются предметом, средствами и способом подражания.

Драма как вид словесного творчества. Перипетия и узнавание. Разновидности фабул (сказаний) по Аристотелю.

Специфика драмы в способе подражания: если эпос (такой, как «Илиада») – это подражание посредством рассказа, то драма – это подражание действием. Если эпос рассказывает нам о каком-либо событии, то драма показывает, представляет это событие в действии. Отсюда и название этого вида искусства («драма» по-гречески буквально - действие). Так Аристотель даёт нам классическое определение художественной специфики драмы.

Разновидности драм различаются по предмету подражания: предметы и действия возвышенные и благородные изображаются в трагедии, предметы низкие – в комедии. Однако специфика именно в способе, а не предмете или средстве подражания. Предметы низкие могут быть изображены в пародии, предметы высокие – в эпической поэме. Во всех случаях средство подражания – «украшенная речь» (то есть поэтическая, ритмизованная, с метром и рифмой). Однако трагедия и комедия – это именно действа, подражания действием.

Последовательность событий в драме – фабула. Фабула – это обработка мифа, определённое сочетание событий в драме, это, по Аристотелю, «основа и душа трагедии». Именно выстраивая особым образом действие поэт показывает своё искусство.

При этом Аристотель требует соблюдения принципа единства действия: фабула не может начинаться «откуда попало», она имеет начало середину и конец и является подражанием единому и цельному действию, от которого трагик не должен отвлекаться. Что же такое, по Аристотелю, событие? Это переход от несчастья к счастью и от счастья к несчастью. Последовательность таких переходов от завязки к перелому и развязке и составляет суть трагического действия. Правило единства действия является классическим для драмы и сохраняет свою актуальность до сих пор (в отличие от правил единства времени и места действия).

Действие, по Аристотелю, бывает двух видов – простое и запутанное. Запутанное характеризуется наличием перипетии и узнавания. Что такое перипетия? Это перемена происходящего к своей противоположности: от счастья к несчастью или от несчастья к счастью. Узнавание – это переход от незнания к знанию. Третий элемент трагического действия - страдание

(действие, вызывающее гибель или боль). Именно насыщенность действия перипетиями и узнаваниями делает его напряжённым и производящим трагическое впечатление.

Семиотические теории театра как системы знаков и культурологические теории театра как расхождение позиции актера («означать» и «быть»). Теория зрителя: наблюдение, наслаждение, со-переживание, аналитика, остранениеи критика.Театральная критика: разница между двумя типами субъектов – исследование иоценка. Особая позиция театрального критика, занимающего специфическое место втеатральном процессе. Влияние критика на формирование эстетических приоритетов инравственных ценностей общества. Позиция критика как отражение господствующей системы взглядов.

Концепция бедного театра, разработанная Гротовским, во всех своих принципах опирается на актера. Театр, ограниченный в выразительных средствах, ставит проблему совершенной чистоты, когда для существования спектакля-действа нужны лишь две главные составляющие - актер и зритель. Актер становится сосредоточением всех возможностей воздействия на зрителя. Человек в пустом пространстве сцены способен выразить все многообразие художественной и психологической глубины создаваемых им образов.

Каково содержание понятие «монодрама в концепции Н. Евреинова?

Монодрама — принцип театральной теории Н. Н. Евреинова, развёртывание сценических событий, словно проецируемых через сознание главного героя или одного из действующих лиц. Подразумевает драматическое представление, которое преподносит окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим лицом «в любой момент его сценического бытия», и заставляет каждого из зрителей стать в положение этого лица, «зажить его жизнью».

Усилить элемент зрелища - такова задача Евреинова.

Он тоже хочет "упразднить рампу", но в иных целях и иным способом, чем сторонники метафизического балета.

Он хочет слить героя и зрителя, то есть превратить ту симпатию, которую мы чувствуем к главному действующему лицу, в настоящее сопереживание. Мы должны не только

мыслить и чувствовать, но и слышать, видеть, ощущать, как герой.

"У главного действующего лица закружилась голова и в глазах мелькнули зеленые круги... Эти зеленые круги на сцене увидит и зритель". Предметы тоже должны меняться в

зависимости от отношения к ним героя. Природа тоже. Отсюда и название: "монодрама". Искусство режиссера, технические усовершенствования должны прийти на помощь

автору.

Действия (акты) в драме

Действие в драматургическом произведении - не что иное, как конфликт в развитии. Оно развивается из начальной конфликтной ситуации, возникшей в завязке. Развивается не просто последовательно - одно событие после другого - а путем рождения последующего события из предыдущего, благодаря предыдущему, по законам причинно-следственного ряда. Действие пьесы в каждый данный момент должно быть чревато развитием дальнейшего действия. Теория драматургии в свое время считала необходимым соблюдение в драматургическом произведении трех единств: единства времени, единства места и единства действия. Практика, однако, показала, что драматургия легко обходится без соблюдения единства места и времени, но единство, действия является подлинно необходимым условием существования драматургического произведения, как произведения художественного.

Итак, действие - это завязка, «развертывание» и «разрешение» конфликта.

Объединить, организовать массу зрителей, заинтересовать ее праздником можно только с помощью активного действия, т. е. сконцентрировать ее внимание на основном действии праздника. А. В. Луначарский говорил, что сама по себе праздничная масса не способна создать праздничное действие, ее нужно организовать, а такая организация представляет собой «не действие отдельных актеров, не специально разученную пантомиму, не формальное перемещение разноцветно одетой массы людей, а именно массовое действие, сценарно выстроенное и художественно оформленное».

Драматургия массового театрализованного действия в празднике должна строиться так, чтобы любое действие создавало образное представление о внутренней идейно-тематической сущности праздника и подводило к его главной части — театрализованному представлению.

В ТП и П различие в характере действия. В наших сценариях используются разные выразительные средства, не через борьбу героев, а через средства других искусств (чтецкий номер, хор, видеоряд) – это и должно воплощать борьбу героев. В сценарии театрализованного

представления и праздника действенность носит синтетический характер и выражается через песню, стих, музыку, а не только через словесное действие. Всё возникает в воображении зрителей. Законы одни и те же, средства другие. Способ развития действия сюжетный. Сюжетное развитие действия не является основным для МП. Конфликт не имеет драматического развития. Развивается одна линия. Во всех эпизодах действие развивается в одном направлении.

Инсценировка работа над инсценировкой

Использование недраматургических художественных произведений в театральной, а позже и в кинематографической практике – активно развивающееся явление современного искусства. Феномен инсценирования в театральной практике существует более двухсот лет, но стройного теоретического осмысления применительно к взаимодействию чужих идей и воплощению их на сцене до сих пор не создано.

Причин такому положению вещей несколько. Первая, на наш взгляд, в том, что на сегодняшний день четкого профессионального закрепления драматургии за определенной профессией театральной сферы нет. Экспериментировать в жанре драматургии могут все – и режиссеры, и актеры, продюсеры или театральные критики, сами драматурги, а иногда и просто любители.[18] Инсценировки могут быть индивидуальными и коллективными, проработанными или спонтанными. Последняя тенденция начала преобладать в современном театре не только в России, но и за рубежом: сценарий не прописывается должным образом, а весь спектакль состоит из спонтанных импровизаций на сцене. В таких спектаклях вся инсценировка рождается прямо во время коллективных репетиций, как, например, в спектаклях Льва Додина. В данном случае понять, кто именно является автором инсценировки, не представляется возможным.

Вторая особенность инсценирования заключается в том, что чужие идеи транслируются сквозь призму так называемого «режиссерского чтения», что может приводить к переработке чужих текстов до полной неузнаваемости даже при сохранении сюжета.

Еще одна причина отсутствия фундаментальной теории инсценирования, на наш взгляд, заключается в том, что инсценирование не имеет четкой референтной группы. Инсценировка создается как на базе целого произведения, так и его отдельных глав или частей. Чужой сюжет может сохраняться или перерабатываться режиссером с целью отражения своего авторского и режиссерского видения реальности. В стремлении к максимальному креативу и поиску новых форм, режиссеры могут инсценировать в одной постановке несколько сюжетов совершенно разных авторов (такие варианты инсценировок можно было найти, например, у Петра Фоменко).

Особенность инсценирования заключается в том, что невозможно однозначно оценить эстетическую составляющую конечного результата, воплощенного в спектакле. Тому виной, конечно, субъективность восприятия, как зрителя, так и постановщика.

Как отмечает Н. Скороход, практика обозначений, принятых в театральной среде, таких как: «инсценировка», «пьеса по мотивам», «пьеса по роману», «переложение для театра», «сценическая редакция», «драматическая версия», «театральная фантазия на тему», «сценический вариант театра», «композиция по главам романа», как правило, также абсолютно произвольна и крайне сложно поддается анализу[19].

Отметим, что сам термин «инсценировка» подвергался постоянной критике в теоретических работах XIX и XX века по театроведению и истории драматургии. В течение долгих лет вплоть до 1920-х инсценировки именовали «переделками» и относили такие произведения к низкопробным: «Переделывать повесть в драму или драму в повесть противно всем понятиям о законах творчества и есть дело посредственности» - писал первый русский критик В.Г. Белинский.[20] Известно и что далеко не все писатели адекватно воспринимали «переделки» и «инсценировки» своих произведений. Например Н.В.Гоголь довольно сильно был возмущен тем, что из его «Мертвых душ» «таскают целыми страницами на театр»[21], Ф.М. Достоевский с иронией относился к намерению «извлечь из романа драму».[22]

Намного позже известный театральный критик Г.Н. Бояджиев предлагал переименовать «инсценировки» в «режиссерские/ сценические композиции»[23], и надо сказать, что в 1970-1980-х годах, во время дискуссии о дальнейшей судьбе русского театра, эта трактовка нашла довольно сильную поддержку, но на более долгий срок в театральной среде не прижилась.

Появляется вопрос: являются ли тексты инсценировок художественно полноценными? Спорная когда-то мысль о том, что «инсценировка только тогда завоюет право на признание в театре, когда станет фактом драматической литературы, когда сможет жить на сцене без своего оригинала»[24] представляется нам верной. Театральная инсценировка сама по себе изначально

предполагает некую «вторичность» по отношению к тексту-первоисточнику и воспринимается зрителем сквозь призму этого первоисточника. Тем не менее, инсценировка не должна стать лишь «серией иллюстраций к отрывку». На минимальном уровне в процессе инсценирования режиссеру необходимо увидеть в прозаическом материале театральный эквивалент (образный, пластический, пространственный), правильно преподнести его зрителю, используя свое неповторимое видение.

Н. Скороход отмечает[25], что все режиссеры трактуют проблемы инсценирования прозаических произведений по-своему: так, режиссер и театральный деятель Товстоногов считал идеальной инсценировкой сокращение текста романа до ключевых частей и переработку этих частей текста в пьесу. Режиссер Свободин считал, что в прозе требуется найти некое драматическое зерно, а далее уже трансформировать его по своему усмотрению.

С нашей точки зрения, феномен инсценирования прошел в своем становлении несколько важных этапов.

Первоначально инсценирование предполагало максимально точное текстуальное и сюжетное соответствие первоисточнику, минимальное проникновение «режиссерского видения» в сюжет и постановку. Для В.И. Немировича-Данченко, например, «инсценировка» означала постановочно-декорационное решение спектакля.[26] Такая традиция имела место в русском репертуарном театре со времен Станиславского, в Малом театре, во МХАТе имени Горького до 1920-х. По словам Н. Скороход, в 1920-годах появляются первые попытки сделать театральные инсценировки более соответствующими новым социальным реалиям[27]. Одним из факторов, приводящих на сцену повести и романы в эти годы, явился театральный «репертуарный голод». Режиссеры предпринимают попытки поставить новую прозу, а в создании инсценировок активное участие принимают сами авторы-писатели (к примеру, «Петербург» А. Белого в инсценировке М. Чехова, «Заговор чувств» - авторская драматическая версия романа «Зависть» Ю. Олеши, «Дни Турбиных» - самоинсценировка М. Булгакова). Первым усилить функционал режиссерского видения пьес предложил В.Э. Мейерхольд. Так, в сборнике статей «О театре» он выдвинул свою трактовку термина: «Под словом “инсценировка” (от нем. Inszenierung) должна подразумеваться именно работа режиссера над воплощением пьесы на сцене»[28]. С того времени образуются театры практикующие новые модерновые тенденции в режессуре – театр им. Вахтангова (1919), театр на Таганке (1946), «Современник»(1956). Однако театр классических традиций драматургии устоял перед натиском модерна. Но в 1970-х годах, когда была переиздана книга Мейерхольда, наплыв модерна фактически переломил тенденцию инсценирования в свою пользу.[29]

Конец 1960-х – начало 70-х полноправно можно признать временем «инсценировочного бума». Оформилось отношение к инсценировке как к самостоятельному художественному произведению, направленному на поиск новых средств выразительности и «союз прозы и сцены».[30] Новая проза активно проникает на сцену, ставить автора-современника оказывается обязательным правилом для каждого советского театра.[31] Множество серьезных рассказов, повестей и романов (В.Бондарева, Ф.Абрамова, Б.Васильева, В.Белова, В.Быкова, К.Симонова, В.Шукшина, В.Тендрякова, Ю.Трифонова, и многих других прозаиков) вскоре после выхода в печати, находили свое воплощение на сцене. Тем не менее, в отличие от предыдущих опытов, сами писатели редко предпринимают попытки инсценировать свои повести и романы. Как правило, инсценировщиками выступают режиссеры, а писатели выполняют лишь роль «консультантов».

Таким образом, новая тип инсценирования предполагал, что над пьесой, ее стилем и сюжетом главную работу проводит именно режиссер (реже приглашенный драматург), внося свое, новое видение в чужие сюжетные линии и трансформируя тексты в новые формы, отражающие современные социальные реалии. «Поиск новых средств выразительности – вот что провоцирует активное внедрение инсценирования» в 1970-е годы.[32] В результате получается то, что называется «режиссерской постановкой». Именно здесь и кроется возможность успеха или провала спектакля – не все режиссеры обладают достаточным талантом для действительно художественной переработки чужих текстов.

Пройдя путь от неприятия до поощрения и узаконивания на театральных подмостках, феномен инценирования потребовал теоретического осмысления. В исследовательских работах 70-х – 80х годов анализируются принципы «перевода» повествовательных форм на язык драматургии: трансформации нарративного источника и проблема выражения авторского голоса, стремление к «эпизации» театральго действия, «перерождение» и расширение ремарок, визуализация внутреннего мира героя.[33]

Несмотря на то, что театр, по мнению Н. Скороход[34], в 1970-х делал акцент на современную прозу, вопрос об обращении к классике и её осмыслении в инсценировании оставался открытым.

Инсценировки по сюжетам классики не исчезли из театрального репертуара, а лишь отошли на второй план. Недолгое затишье в дискуссии о посягательстве на классику вылился в очередной «инсценировочный бум» и обновление театра конца 1980х – начала 90-х годов. Постперестроечное снятие цензур и ограничений позволило режиссерам в содействии с драматургами вольно обращаться с классической прозой. Возобновляется интерес к творчеству Пушкина, повестям Гоголя, рассказам Чехова, наблюдается новая волна инсценировок по романам Толстого и Достоевского. В связи с этим актуализировался вопрос о правомерности использования классики в современном дискурсе отношений «сцена – повествовательный текст». Важнейшим вопросом становится вопрос об интерпретации и её законах. Задачей интерпретации видится «выход за пределы авторского виденья, авторского интонирования», а предметом интерпретации полагается не авторская идея, как можно было бы предположить, а авторский стиль. [35]

В последнее десятилетие, говоря о совершенно бескорыстном стремлении театра к прозе и новом статусе старых текстов, инсценирование связывают с модернистскими и постмодернистскими практиками. Предпринимаются попытки типологизировать инсценировки.

Некоторые критики склонны разделять процесс инсценирования на две формы: интерпретация и экспрессия. Например, в своей статье «Дифференция постановки театрального представления» философ Густав Шпет предлагает разделить профессию постановщика на «режиссера-мозг» и «режиссера-руки».[36] В первом случае предполагается постмодернистский вариант инсценировки, когда режиссер-мозг, режиссер-интерпретатор, идёт путем значительной трансформации текста, устраивая встречу классики с различными контекстами современности. Во втором варианте – классический вид инсценировки, когда так называемый режиссер-руки, режиссер-скриптор, следует букве романа, перенося на сцену неизменный текст и структуру книги, уклоняясь от собственных окончательных формулировок и предоставляя зрителю возможность интерпретации.

Инсценируются, как правило, наиболее популярные и имеющие большой успех у читателей произведения. В огромном количестве появляются пьесы-переработки классических сюжетов. Инсценировка выдерживает форму пьесы с логично построенным действием. Такие интерпретационные процедуры, как выделение сюжетных линий и фабульные достройки, последовательная переработка персонажей в драматических героев, – выходят за рамки чисто режиссерских полномочий, требуют работы драматурга с первоисточником. И самое главное: драматизация прозы часто приводит к появлению принципиально новых трактовок сюжета, что тоже не может быть только в сфере ведения режиссера. Не случайно инсценировщиками классики последние 20-25 лет становятся профессиональные драматурги, что отмечает Н. Скороход[37]. В условиях современного театрального и литературного процесса распространение получают произвольные постмодернистские инсценировки, далёкие от первоисточника, но, тем не менее, апеллирующие и отсылающие к нему. В том случае, когда инсценировка отличается от подлинника значительно, она признается самостоятельным произведением, написанным «по мотивам».

В соответствии с реалиями современного театра можно признать, что термин «инсценирование» предполагает театральную интерпретацию прозы, то есть драматизацию, «перевод» литературного текста для сцены, а понятие «инсценировка» применимо для обозначения записи окончательной литературной переработки недраматического первоисточника.

Таким образом, феномен театрального инсценирования в определенном смысле является частью литературного процесса: предметом и продуктом инсценирования становятся произведения художественной литературы, а значит, законы этого процесса определяются и законами литературного развития. Если в театроведении делается акцент на механизмы инсценирования и воплощение инсценировки на сцене, то сферу литературоведения привлекает сам текст пьесы, полученный при «переводе» эпического произведения.

Такой текст, на наш взгляд, может быть двух планов:

1. Инсценировка, максимально приближенная к исходному тексту оригинала, и, несомненно, сохраняющая атмосферу исходного произведения и общие идеи автора, - так называемый «режиссерский сценарий», адаптирующий прозу для сцены. Такие инсценировки воспринимаются в тесной взаимосвязи с текстом-оригиналом и преимущественно акцентируют постановочные решения режиссера. На сегодняшний день в России инсценированы и поставлены на сцене все самые знаковые произведения классики.

2. «Авторская инсценировка», предполагающая, при опоре на классический сюжет (имея некие точки соприкосновения с произведением-оригиналом), отображение своего собственного мировидения, вступающего в диалог с произведением-оригиналом. На наш взгляд, именно такой

вариант театральной инсценировки способен жить самостоятельно, восприниматься в отрыве от сцены как полноценное драматическое произведение.

И в том и в другом случае пьеса-инсценировка, с точки зрения литературоведения, несомненно, представляет собой «вторичный текст».[38] Обратимся к модели инсценирования, которая не просто переводит прозаическое произведение в другой дискурсивный ряд, а выстраивает определенные отношения между двумя авторами, между двумя текстами. Общая картина развития литературы на сегодняшний день требует выявления особенностей таких инсценировок и определения их места в литературном процессе. Рассмотрим причины обращения к классическому канону («чужим сюжетам») и принципы диалога с этим каноном в современной драматургии.

Инсценировка как особый вид драматургической деятельности

При работе над прозой никак не в меньшей, а может быть даже и в большей степени, чем в работе над драмой, перед режиссером возникает проблема трактовки произведения. Потому, что литературный материал не только должен быть представлен, но и расшифрован на языке театра. Рождение замысла, его формирование и воплощение, исходящее не из собственной фантазии и воображения, а на основе уже готового материала ? вот с чем приходится сталкивается не только студенту, но и профессионалам, каждый раз, когда они берутся за инсценировку. Кажущаяся при этом простота оказывается мнимой, и, взявшись с энтузиазмом за постановку, заканчиваешь ее с ощущением ускользающего смысла. Стиль автора, его манера, «дыхание» ? все это зачастую остается за границей театрального представления. Это основная проблема инсценировки, которая с трудом поддается разрешению. На первой ступени создания литературной инсценировки (точнее было бы сказать «режиссерского сценария») должен исполняться основной закон перевода художественной прозы на язык театра: инсценировка должна быть самостоятельным произведением, а не серией иллюстраций к данной вещи. Нужна не литературная запись будущего отрывка, а попытка, пусть еще достаточно робкая, найти его образный, пластический, пространственный, т.е. театральный эквивалент. Нужно самостоятельное, режиссерское видение материала, хотя бы в самом первом приближении к инсценируемому материалу.

На сегодняшний день инсценированы практически все известные литературные произведения. Этот процесс имеет ряд объективных причин. Во-первых, мало современных пьес большого художественного значения. Во-вторых, желанием «поставить» на сцене имеющиеся литературные шедевры. Но это осложняется тем, что вместо драматизации прозы происходит «прозаизация» театра. Это можно объяснить лишь незнанием законов инсценировки. В основе их лежит принцип перевода с языка художественной прозы на язык театра, из одной художественной системы в другую. Эти системы в чем-то пресекаются и поэтому их кажущаяся общность является мнимой.

Именно поэтому мы говорим «перевод», а не «перенос». Но для того, чтобы выяснить законы и принципы инсценировки, нам кажется необходимым рассмотреть историю развития этого вида драматургической деятельности.

Первыми опытами в инсценировании литературных произведений относятся к эпохе Средневековья. На Западе церковная служба при открытом алтаре и при неустойчивости текста служебника, допускала драматический элемент, в гораздо большей степени, чем православная служба. Первоначально религиозные представления и назывались службами (officia). Они состояли из слов Св. Писания и церковных гимнов, разыгрывались исключительно церковнослужителями (officiales), исключительно в церкви и на латинском языке. Постепенно они секуляризуются: текст Св. Писания перелагается в стихи и сообщается вставками. Далее стали допускаться припевы на народном языке, который впоследствии вытесняет латынь. Параллельно с этим к клирикам примешиваются светские актеры, вначале для изображения лиц низких и нечестивых, затем и всех других. Развившаяся таким образом литургическая драма (IX в.) выходит на паперть, затем на церковный двор, на городскую площадь и становиться полулитургической (XII в).

Расцвет мистериального театра, развившегося от полулитургической драмы, приходится на XV - XVI вв. Авторами этих представлений являлись богословы, юристы, врачи. Мистериальная драматургия разделялась на три цикла: Ветхозаветный; Новозаветный; Апостольский;

Из Священного Писания, авторами мистерий брались определенные эпизоды и инсценировались. Объем этих эпизодов был различен и зависел прежде всего, от самого Библейского материала. На основе таких эпизодов были написаны мистерии «Сотворение мира», «Восстание Люцифера», «Грехопадение человека», «Библейские чудеса», «Изгнание из рая». Наиболее яркими

примерами могут служить «Мистерия Ветхого завета» содержавшая 50.000 слов, 38 эпизодов, 242 действующих лица и «Действо об Адаме».

Так во время мистериальных постановок выделяются некоторые принципы инсценировки:

- - За основу берется уже написанный материал.
- - Из него выбираются определенные эпизоды, для инсценирования.
- - Инсценируется в основном действие, т. к. Библейские сюжеты содержат мало прямой речи.
- - Возникающая проблема смысловой и сценической связи отдельных эпизодов решается посредством отдельных мест действия (беседок), за счет механического переноса действия (но это все же театральный прием);

С другой стороны эта проблема не стоит так остро, т.к. предполагается, что сюжет Библейских преданий заранее известен зрителю. Отсюда все внимание зрителя концентрируется на самом представлении (representation), а не на дискурсе постановки.

Мистериальные представления расширили тематический горизонт средневекового театра, ее опыт был использован позднейшими жанрами театра. Церковь, шокированная постепенной эволюцией мистерий в направлении бурлеска, запретила в 1548 г. подобные представления на религиозные темы, но традиция продолжала существовать и оказала значительное влияние на елизаветинский (Марлоу, Шекспир) и испанский (Кальдерон) театры.

Новым этапом в развитии искусства инсценирования стал XX век. Репертуарный кризис первого десятилетия XX века побудил многих режиссеров желание инсценировать классические произведения русской литературы XIX века. Первым в этом направлении стал спектакль по «Братьям Карамазовым» Достоевского поставленный МХТ. Премьера состоялась 12-13 октября 1910 г. Следующей инсценировкой на сцене МХТ был спектакль «Николай Ставрогин» (премьера - 23 октября 1913 г.).

Но это не были первые опыты по перенесению литературы на сцену. Еще в 1891 г. в помещении Немецкого клуба в Москве, состоялся спектакль «Фома», поставленный К.С. Станиславским по повести Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели». Спектакль прошел 3 раза. Станиславский решил приспособить это произведение к сцене «тем более, что вдова покойного писателя рассказала мне о том, что ее муж вначале готовил не повесть, а пьесу, но отказался от этого намерения потому, что хлопоты по проведению пьесы на сцену и получению цензурного разрешения для публичных спектаклей трудны, а Федор Михайлович нуждался в деньгах»[15]. Так что этот спектакль не являлся инсценировкой литературного произведения, в чистом смысле этого слова, а попыткой воспроизвести первоначальный замысел автора. Возможно, это и послужило поводом для решения поставить на сцене это произведение.

Революции в области режиссуры не произошло. Для Станиславского, нам думается, и для зрителей этот спектакль имел успех с точки зрения актерской игры и попытки показать психологическую глубину персонажей Достоевского. «В спектакле «Село Степанчиково» ? писал Станиславский, - я сподобился познать истинные радости подлинного творца-артиста»[15]. Постановку же «Братьев Карамазовых» Станиславский относит к высшим достижениям В.И. Немировича-Данченко в области режиссуры.

В предреволюционную эпоху всеобщего кризиса в области искусств существовал и кризис репертуара. Не было пьес, подобных по своей актуальности произведениям Чехова, Горького, Андреева. Это привело Немировича-Данченко к мысли инсценировать «Братьев Карамазовых» Достоевского. Сама идея «инсценировки» великих произведений литературы к тому времени давно звучала в театральных кругах. Это тоже подталкивало Данченко, как одного из основателей самого передового театра - МХТ - к постановке (чтобы не опередили). Он писал: «толкает меня на «Карамазовых» еще то обстоятельство, что… постановку романов на сцене могут легко перехватить: вон Кугель уже рекомендовал это в своей статье». Сам же Данченко считал, что «разумеется, в общем сцена не может дать тонких впечатлений как чтение. А в частности может усилить их. Надо прежде всего отказаться от мысли сохранить фабулу романа, самый сюжет и предположить, что это все известно. И остается дать образы в самых ярких сценах, точно бы проиллюстрировав роман».

Этот спектакль репетировался 2 месяца и было проведено около 150-180 репетиций.

Лужский придумал прием инсценировки. Было решено ввести чтеца, который: - повествовал о ходе событий; - осуществлял связки между сценами;

- комментировал действие по ходу сцены, усиливая общее эмоциональное впечатление.

Новым этапом в развитии инсценировки стала послереволюционная эпоха в России. Применение принципов инсценирования к явлениям общественной жизни позволило по-новому

посмотреть на сущность принципа перенесения на сцену какого-либо материала, т.е. инсценировки (от фр. «en scene»). По этому поводу Всеволодский-Гернгросс писал: «демонстрация служит лишь одной из арен использования этой самодеятельной театральной формы».

Первый опыт использования инсценировки, как выражения идеи коллективизма, был сделан в Театрально-Драматической мастерской Красной Армии (рук. Н.Г. Виноградов) в Ленинграде в феврале 1919 г. Это была постановка ко дню свержения самодержавия. Организаторы, не имеющие опыта работы в этом направлении, пошли путем импровизации. Были собраны участники событий 1905 и 1917 гг. На основе их воспоминаний и была составлена инсценировка «Свержение самодержавия». Планировка и сценография зависели от тех условий, что имелись. За отсутствием материалов и времени собрали весь случайный скарб. Из-за отсутствия сцены использовали 2 площадки и проход в зале.

Такое интенсивное развитие подобных представлений привело к выработке определенных приемов и традиций в постановке.

В отношении стилистики - подобные постановки характеризуются соединением натурализма, реализма и символизма, художественным зерном которых являются: натурализм - митинг или военный парад (все подлинное: воинские части, орудия, холостые выстрелы); реализм - сражения, атаки, аресты и т.д.; символизм - огромные пространства, не позволяющие вводить «тонкий» диалог, создают необходимость схематизации и условных элементов;

Разработка действия - инсценировка строится на действии масс. Толпа переходит в хор. Масса (хор) не монолитная, она становится антифонной, т.е. разделяется на два полухория: «красные» - «белые»; «рабочие» - «буржуазия»; «пролетарии» - «Антанта»;

Текст и роль - элементарные, чтобы их смогли исполнить любой красноармеец или рабочий. Стремление осложнить разработку роли, приводит к необходимости приглашать профессиональных актеров.

Пространственные решения - случайная площадка (зал, сцена, улица, площадь, Зимний дворец и т.д.). Разбивка мест действия на несколько площадок, последовательное и симультанное ведение действия на них

Оформление - живописные декорации на природе смотрятся вычурно, поэтому используются различные плакаты, лозунги, конструкции.

Разработка сценария. Весь процесс работы над сценарием состоит из нескольких этапов: - режиссерская группа устанавливает общий каркас предстоящего представления.

- - разработка деталей текста и действия.
- - сведение воедино.
- - написание сценария.

Клубные инсценировки той эпохи ничем не отличались от вышеназванных, но ставились преимущественно в небольших клубных залах и располагали скромным количеством участников. Но клубная инсценировка являлась не наспех сколоченным представлением, но методологически планово подготавливаемым мероприятием. Она могла являться воспроизведением реальных действий, слов и демонстрированием подлинных трудовых процессов, либо игровым воспроизведением, либо сочетать в себе и то, и другое. Процесс работы над инсценировкой в данном случае состоял из:

- - составление сценария;
- - изучение территории действия
- - организация исполнителей;
- - оформление постановки;

Театральная практика 20-30-х гг., широко обращаясь к инсценированию литературных произведений, в свою очередь породила ряд театральных приемов. Эти приемы некоторые режиссеры использовали и в постановке пьес классического репертуара. Так например в 1928 г. Мейерхольдом был поставлен спектакль «Горе уму». В афише было написано: «автор спектакля - Мейерхольд». В этом спектакле Мейерхольд довольно смело подошел к использованию авторского текста и композиции пьесы, создав тем самым самостоятельное сценическое произведение. На обсуждении этого спектакля в театральной секции ГАХН текстолог Писканов подверг критике композицию и все неточности в постановке, в ответ Мейерхольд покинул зал. В этом спектакле Мейерхольд показал, что соотношение театрального и драматургического текстов может быть совершенно различным и это не «неточности в воспроизведении авторского текста», но совершенно новая модель театрального представления, имеющая под собой оригинальную авторскую концепцию. Революционным и

неожиданным оказалось то, что эта концепция не замыкается в рамках режиссерской интерпретации пьесы, но распространяется на весь текст и само действие пьесы.

Мейерхольд являлся автором еще одного спектакля и пьесы. В 1926 г. он поставил «Ревизора» Гоголя. Текст был составлен из 6 редакций пьесы с добавлением кусков из «Игроков», «Невского проспекта» и «Мертвых душ». Представление состояло из 10 эпизодов со своим названием (так например последний эпизод назывался «Лобзай меня»). В «Пиковой даме» 1935 г. в либретто В. Стенича отсутствовала графиня. Звучал лишь ее голос за сценой, а в сцене передачи записки использовалась пантомима, которую разыгрывали маски дель арте.

Едва ли можно предложить готовый рецепт создания инсценировки. Методов работы над ней довольно много. Каждый автор, каждый режиссер ищет свой путь, свой творческий метод переноса литературного материала или каких-то событий на сцену. Но если подходить к этой проблеме с методологических позиций, то всю работу над инсценировкой можно разделить на три этапа:

- - «Перевод» событий из литературы в драму;
- - «Перевод» драматургического материала в сценический;
- - Создание композиции (этот пункт не является обязательным);

Исходя из этих положений, мы можем разработать метод работы над инсценировкой. Он заключается в следующем:

1. Выбор материала.

Он зависит от личной темы. На этом этапе необходимо остановиться на вопросе что хочется сделать, пусть не останавливает как, это потом решается.

2. Разбор материала подлежащего инсценированию:
   - - выделение событийного ряда
   - - фабулы
   - - сюжета
3. Создание каркаса инсценировки - (движение от идейно-тематического замысла к фабуле).
4. Написание сюжета (сценария):
   - - разработка едва намеченных тем
   - - усиление частных деталей
   - - дописывание текста к существующим сценам
   - - сокращение текста
5. «Перевод» литературных событий в драматические (действие):
   - - введение повествования (наррация, нарративные инстанции)
   - - перевод описания в действие
   - - перевод внутреннего монолога во внешний текст
   - - применение симультанности действия
   - 6. Перевод драматургического материала в сценический:
   - - использование возможностей сцены (разноплановость, места - действия)
   - - применение театральных средств выражения (сценография, мизансцена, свет, музыка и т.д.)
   - - использование различных жанровых решений (пантомима, вокал, балет, хореография, теневой и кукольный театр и т.д.)
   - - демультипликация и синкретизм персонажей
   - 7. Композиция:
   - - на основе одного произведения
   - - по мотивам произведения
   - - по произведениям автора
   - - коллаж (использование произведений различных авторов)

принципы:

- - подчинение одной идее
- - иллюстрация
- -контраст

Раздел 2. Основы сценарного мастерства

Сценарное мастерство

Замысел в литературоведческом словаре определяется как первая ступень творческого процесса, начальное звено будущего художественного произведения. Замысел – это сложное

социально-психологическое, эмоционально-интеллектуальное и творческое явление. Источником замысла художника является социальная практика человека во всех ее радостных и драматических проявлениях. Отражая мир вещей и явлений, художник накапливает впечатления, наблюдения, идеи, со временем обретающие форму замысла художественного произведения. Писатель К. Паустовский в своем произведении о писательском труде «Золотая роза» так характеризует процесс рождения замысла: «Замысел, так же как молния, возникает в сознании человека, насыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается все это исподволь, медленно, пока не доходит до той степени напряжения, которое требует неизбежного разряда. Тогда весь этот сжатый и еще несколько хаотический мир рождает молнию-замысел»[1].

В рождении и формировании замысла участвуют такие психологические механизмы, как внимание, память, воображение, вдохновение. Внимание, окрашенное художественным чувством, дает возможность из множества объектов избирательно выбрать те, которые достойны художественного воплощения. Память удерживает эмоциональные впечатления, полученные в ходе выбора объектов, позволяет с течением времени воспроизводить их, сохраняя первоначальную эмоционально-смысловую природу. Воображение дает работу ассоциативной природе художественного мышления, образующего связи между новыми объектами и накопленным интеллектуальным опытом художника, в результате чего возникает новая мыслительная художественная комбинация.

Вдохновение – это творческое состояние, характеризующееся «могучим выбросом творческой энергии, накопленного в подсознании жизненного и художественного опыта и непосредственного его включения в творческий процесс, ясность мысли, обостренная виртуозность в чувствовании формы». По суждению К. Паустовского, «вдохновение - это строгое рабочее состояние, но у него есть своя поэтическая окраска, свой поэтический подтекст. … внутренний мир настроен тонко и верно, как некий волшебный инструмент, и отзывается на все, даже самые скрытые, самые незаметные звуки жизни»[3].

Замысел – это неосуществленное решение художественной задачи. Он возникает в сознании художника как творческий набросок, задуманный план действий, как схема будущего художественного произведения, установка на творческий поиск. Формирование замысла проходит стадии – от первоначальной, интуитивно осознаваемой, идеи до целостной, отчетливо проявляющейся концепции художественного произведения. А.С. Пушкин в своем романе «Евгений Онегин» так поэтически характеризовал начальную стадию замысла: «И даль свободного романа я сквозь магический кристалл еще не ясно различал».

Специфика промежуточных творческих поисков заключается в практических «пробах» проверки замысла – в создании отдельных фрагментов художественного произведения, которые могут материализоваться в таких формах, как эскиз, этюд, сценарный набросок, сюжетно-композиционный план, которые, в свою очередь, оказывают обратное воздействие на первоначально возникшую идею – ее корректировку, уточнение или изменение.

В этой связи целостный замысел часто формируется с течением практически осуществляемой творческой деятельности, и здесь замысел как творческое явление не лишен парадоксов. Замысел часто бывает ярче, богаче самой реализации. Л.Н. Толстой отмечал: «Я думал хорошо, а записал плохо». Русский философ Н.А. Бердяев писал в своем «Самопознании»: «Я полон тем для романов, и в моей восприимчивости есть элемент художественный, но я бы не мог написать романа, хотя у меня есть свойства, необходимые беллетристу. Я лишен изобразительного художественного дара. В моей изобразительности есть бедность словесная и бедность образов»[4].

Замысел – это структурное образование. Структурными элементами замысла являются - тема, проблема, идея, цель.

Тема (с гр. – то, что положено в основу) – это совокупность жизненных явлений, процессов, связанных с определенным историческим временем и кругом действующих лиц, отобранных для освещения в сценарии. Тема выступает как предметный аспект содержания сценария, реализуемый в процессе художественного размышления или рассуждения. Тема сценария возникает на основе объективной социальной деятельности, общественной практики и духовной жизни людей, и в этой связи, тема, как правило, содержит в себе скрыто или явно проблему, которую необходимо разрешить в процессе мероприятия.

Проблемный характер темы часто обозначен в названии мероприятия («Ужель та самая Татьяна?», «Эхо прошедшей войны», «Красная книга Руси»).

Тематика мероприятий в широком значении охватывает весь спектр жизненных явлений, но при этом на первый план выдвигается тема в узком значении – конкретная мысль автора-сценариста,

положенная в основу мероприятия. В узком значении тема – понятие авторское. Каждый художник, создавая произведение в рамках «вечных тем», высказывает свою точку зрения, видит свой ракурс решения проблем, тем самым заявляя о себе как неповторимая индивидуальность в том, или ином направлении художественного творчества.

Идея (с гр. – представление) является зерном замысла. Это та главная мысль, ради которой сценарист берется за перо, которая заполняет все интеллектуальное пространство его сознания, подводит эмоциональное состояние близкое к экспрессии и страсти, активизирует все его сущностные творческие силы и энергию. Мысль «любить идею своего будущего художественного произведения» неоднократно высказывалась великими художниками (Л.Н. Толстой), поскольку это чувство поддерживает и сопровождает весь творческий процесс создания художественного произведения, в том числе и культурно-досуговой программы.

Оригинальная идея мероприятия – это творческое достижение сценариста. Сформулировать главную мысль, выделить ее из общей тематической направленности мероприятия – это значит отразить социально-мировоззренческий аспект темы, придать ей ценностно-идеологический характер. В этой связи идея мероприятия всегда социально значима и, как правило, тенденциозна, поскольку выражает субъективный взгляд сценариста на мир вещей и явлений, отражаемых в программе.

Идея – художественный элемент содержания мероприятия. Она пронизывает и передается реципиенту всей ее целостной структурой, обретая конкретно-чувственную форму выражения в эпизодах, фрагментах, номерах, высказываниях и суждениях ведущих, в монтажном их соединении и композиционном построении.

Взаимосвязь темы, проблемы, идеи рождает цель – сверхзадачу сценария, преследующую формирование тех эмоциональных откликов и интеллектуальных восприятий, на которые изначально ориентировано мероприятие. Положительная реакция зрительской аудитории свидетельствует о соответствии мероприятия социальному заказу каким на данный момент является данная аудитория, ее интересы и потребности.

Четкое осознание функций и содержания этих составных частей замысла рождает концепцию – целостное полное и ясное представление образа будущего мероприятия – его формы и содержания, основных событийных акцентов. Замысел приобретает свою полную, окончательную форму, если сценарист может внятно изложить фабулу своего будущего сценария, его пунктирную сюжетную линию.

Факторов – источников, рождающих замысел сценария, бесчисленное множество. Это события – исторические и современные, социально-культурная проблематика, личные судьбы и биографии значимых людей, их творческая и профессиональная деятельность. Источником замысла, как предвосхищением художественного образа будущего сценария, может стать поэтическая или песенная строка, крылатая фраза, афоризм, аббревиатура, образная строка в газетном очерке, пословицы и поговорки. Так известно, что многие драматические произведения А.Н. Островского носят названия пословиц и поговорок - «Не в свои сани не садись», «На всякого мудреца довольно простоты», «Правда - хорошо, а счастье лучше», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», ставшие источником создания неповторимого и самобытного образа русского провинциального человека.

В технологическом процессе формирования замысла будущего сценария следует учитывать фактор профессиональной необходимости, который предусматривает в некотором роде «рутинную» работу, обусловленную идущим потоком организации мероприятий. В этом случае специалисту не следует рассчитывать на «приходящее» особое вдохновение, длительное «вынашивание» замысла. Создание сценария – текущая профессиональная задача, и решение ее требует наличия таких качеств, как способность специалиста к предельной концентрации внимания на решении поставленной задачи, быстрой мобилизации своих творческих сил, но в то же время фактор профессиональной необходимости не исключает оригинального решения творческой задачи и осуществления всех видов деятельности, сопутствующих художественно-творческому процессу создания сценария.

Сценарий – это подробная литературная разработка содержания, где конкретно указывается, что говорят и как поступают действующие лица, какие художественные произведения исполняют, в какой обстановке происходит действие и т.д.

Основные этапы работы над сценарием

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 свое 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 сценарный план представляет собой следующую конструкцию:

1. Название досуговой программы
2. Форма программы
3. Характеристика аудитории
4. Место и время проведения
5. Композиционное построение сценария

I.Экспозиция (краткое описание)

II.Завязка. Эпизод 1. (название эпизода, отражающее его тему)

1.1. Название номера

1.2. Название номера

1.3. Название номера

III.Основное действие (состоит, как правило, из 3-4 эпизодов)

Эпизод 2(название эпизода, отражающее его тему).

2.1. Номер

2.2. Номер

2.3.Номер

Эпизод 3(название эпизода)

3.1. Номер

3.2. Номер

3.3.Номер

И далее по количеству эпизодов

IV.Кульминация. Номер

V.Финал. Номер.

В качестве примеров сценарных планов представлены зачетные и экзаменационные работы студентов кафедры менеджмента СКД, а также слушателей института повышения квалификации и переподготовки кадров. (см. приложение 2.). Подробно характеристика композиционных элементов сценария изложена в следующем разделе пособия.

Нетрудно сделать вывод, что сценарный план – не что иное, как обобщенное выражение композиционной структуры досуговой программы, в котором отчетливо проступает конструктивная мысль автора. Дальнейшие этапы творческого процесса призваны обеспечить непрерывность развития драматургического действия. Отметим также, что при последующих этапах сценарной работы закономерно наличие существенных корректив, связанных, в первую очередь, с литературным оформлением материала.

Следующий этап – написание литературного сценария.

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

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

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

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

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

1. Номер по порядку. Нумерация необходима при проведении монтировочных репетиций, когда все службы постановочной части в общении между собой пользуются цифровыми обозначениями
2. Эпизод. Его название должно точно соответствовать названию в литературном сценарии.
3. Занавес.
4. Номер и исполнитель (ли).
5. Содержание текстов, звучащих со сцены или за сценой (тексты ведущих).
6. Микрофоны.
7. Музыкальное и звуковое сопровождение
8. Свет.
9. Видеоряд (кино-, видеоматериалы, мультимедийные презентации и т.п.).
10. Сценография номера.
11. Бутафория и реквизит.
12. Хронометраж номера.
13. Примечания.

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

Создание идейно-художественного замысла сценария

Известно, что возникновению художественного замысла любого произведения искусства предшествует огромный труд и богатый жизненный и практический опыт творческой личности. Началом, стартовой позицией в процессе создания театрализованного действа, как и любого произведения искусства, является сама реальная, действительная жизнь. А это значит, что возникновению замысла предшествует процесс познания и творческой переработки впечатлений и знаний действительности. Автору театрализованных представлений и праздников ’’приходится ’’пропускать через себя’’ огромное количество материала, найденного при изучении литературных источников, музейных экспозиций и архивных документов, извлечённого из рассказов очевидцев, просмотров кинофильмов и видеозаписей, анализа опыта прежних постановок по соответствующим темам’’, поясняет известный режиссёр театрализованных представлений и праздников А.Д. Силин.

’’Самое главное и в драматургии и в режиссуре, — обращает наше внимание В.А. Саруханов, - процесс срабатывания триединого механизма ’’факт - замысел - решение’’. Принцип его действия таков: накопление фактов (напитка) — взрыв творческой интуиции (замысел) - реализация замысла. Различны только исходные данные, характеристики замысла и выразительные средства’’. Таким образом, работу по созданию театрализованного действа, как разновидности сценических искусств, следует начинать с изучения и анализа окружающей действительности, с поиска и изучения того фактического материала, который поможет нам прийти не только к созданию сценарно-режиссерского замысла предстоящего театрализованного действа, но и к его образному решению. Интересное сравнение приводит К.Г. Паустовский в рассказе ’’Золотая роза’’, где он показывает, как, подобно его герою, который, убирая ювелирную мастерскую, собирает пылинки золота, чтобы выплавить из них розу, и писатель собирает пылинки, крупицы правды, рассеянные по жизни, чтобы выплавить из них в художественном произведении правду жизни. Так и сценарист, подобно этому герою, по крупицам собирает жизненные факты, чтобы познать и понять окружающую действительность, выявить и прочувствовать жизненные проблемы и в результате создать театрализованное действо, которое в яркой образной форме поможет ему создать правду жизни, выразить своё отношение к поднимаемым жизненным проблемам и будет интересно аудитории. Н.С.Лесков называл художественную правду жизни сшивной, так как она собирается и сшивается из множества жизненных фактов, событий, из различных человеческих характеров, которые, будучи соединёнными, раскрывают суть отображаемого куда полнее, чем каждый из них отдельно.

Здесь нам хочется вспомнить напутствие известных классиков. ’’Учиться понимать жизнь.... Это, пожалуй, никогда не устареет’’, - писал Георгий Товстоногов, напоминая нам при этом прекрасные слова М. Горького о А.П. Чехове: ’’Россия ... долго не забудет его, долго будет учиться понимать жизнь по его описаниям, освещенным грустной улыбкой любящего сердца...’’. В этих мудрых мыслях хранится ключ к рождению художественного замысла. Без понимания предмета своего исследования, без понимания проблем, волнующих сегодня людей, для которых мы создаём наш сценарий, без личностного отношения к изучаемому материалу действительности вряд ли может родиться что-то значительное, неординарное, вызывающее интерес аудитории, интерес современников. В связи с этим, приступив к изучению жизненного материала, крайне важно как можно глубже вникать в суть явлений действительности, а не ограничиваться поверхностной информацией, стараться не упустить ни малейшей детали, стремиться понять и почувствовать каждый факт, каждую жизненную историю, каждый человеческий характер.

Только при таких условиях работы с жизненным материалом может родиться оригинальный, точный замысел. ’’Зарождение замысла в одних случаях происходит очень быстро и безболезненно: он как бы сам собой вытекает из изученного материала.

В других случаях, что бывает гораздо чаще, - мучительно долго. Автор перерабатывает десятки различных вариантов решений, которые каждый раз чем-то его не устраивают. И вдруг происходит чудо (чудо, потому что оно необъяснимо): автору сразу, в один Момент, становится ясным и понятным, что нужно делать. Иногда появлению этого чуда способствует, казалось бы, мелочь: кем-то высказанная мысль, прочитанная фраза, даже сказанное отдельное слово, а должна быть, увиденный предмет или его необычная форма и т.п. Очевидно, это происходит потому, что автор долгое время существует в материале постановки, буквально живёт ею. Мозг всё время перерабатывает материал в поисках решения. И, наконец, наступает такой момент, когда необходим лишь малый, но очень точный толчок мысли, чтобы всё выстроилось так, как долгое время, оказывается, хотел и искал автор’’, - делится своим богатым творческим опытом народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии СССР, профессор Санкт-Петербургского Государственного университета культуры, заведующий кафедрой режиссуры театрализованных представлений и празднеств, выдающийся режиссёр спортивно-художественных праздников Борис Николаевич Петров.

’’Иногда, - замечает другой лауреат Государственной премии СССР, доцент Всесоюзного института повышения квалификации работников культуры, режиссёр, сценарист, критик Анатолий Дмитриевич Силин, - раньше вс□его режиссёр внутренним взором видит образную мизансцену, она ему подсказывает ход вс□его представления, а лишь затем из этого зерна вырастает сценарий’’ (58, 16).

Важно не забывать, что мы создаём сценарий театрализованного действа для определённого круга людей, для конкретной аудитории. Ею бывают взрослые или дети, студенты или рабочие, ветераны или подростки, руководители учреждений или сельские труженики, жители микрорайона или большого города. В каждом отдельном случае это будет конкретный адресат, на которого мы должны ориентироваться при работе над созданием сценария праздничного действа. В связи с этим крайне важно определить значимость предстоящего события для предполагаемой аудитории, выявить круг волнующих её проблем, которые бывают подняты в рамках празднуемого события, а значит, в сценарии разрабатываемого нами предстоящего театрализованного действа.

Важно также знать масштаб праздничного мероприятия, которое нам предстоит художественно организовать. Будет это какое-то камерное действо или зрелищная программа для двух-трёх десятков зрител□ей, или аудитория будет насчитывать несколько сотен, а то и тысячи собравшихся людей? Какова сценическая площадка предстоящего праздничного мероприятия?

Театрализованное действо будет проходить на сценической площадке театра или дома культуры, на улице города или на стадионе, на берегу реки или в детском парке, в кафе или на пароходе, на территории музейной усадьбы или мемориала, а возможно, одновременно на вс□ех площадях и улицах большого города или отдельного региона.

Чаще вс□его площадка задаётся заказчиком, а иногда её выбирает и предлагает сценарист-режиссёр исходя из своего сценарно-режиссёрского замысла. Опыт подготовки и проведения различных программ показывает, что выбор площадки зависит от множества факторов. Прежде вс□его:

- от масштабности и значимости празднуемого события;
- от сложившихся историко-культурных традиций празднования данного события в конкретном регионе, городе, коллективе;
- от географических, временных и погодных условий;

- от желаемого типа реального действия участников праздничного действа;

- от финансовых возможностей заказчика праздничного мероприятия, которые сегодня чаще всего определяют и творческие силы, на которые может опираться и рассчитывать режиссёр театрализованного действа как в процессе работы над сценарием, так и в процессе его режиссёрского воплощения и т.д.

Условия предполагаемой сценической площадки влияют на сценарно-режиссёрский замысел будущего сценария, а зачастую историческая или культурная значимость места проведения праздничного действа, его природный ландшафт, архитектурное окружение помогают рождению оригинального решения праздничной программы.

Следует предупредить начинающих режиссёров о том, что уже На этапе создания сценария крайне важно подумать и о материальных затратах на предстоящее театрализованное действо. К сожалению, часто бывает так, что, сделав заказ и пообещав профинансировать предстоящее мероприятие, заказчик вдруг оказывается без средств, так как вс□е деньги уплачены за банкет, без которого не обходится ни один праздник. Тогда режиссёру приходится перекраивать весь сценарий и забыть о творческих замыслах, о сценарно-режиссёрском решении, о создании художественного образапраздничного действа или просто отказываться от работы, в которую вложено столько труда и эмоциональных сил. По этой причине, чтобы сценарно-режиссёрский замысел был воплощён в полном объёме не только в литературно-режиссёрский сценарий, но и в конкретном праздничном действе, крайне важно заранее определить финансовую сторону предстоящего действа. Предварительный объём расходов заказчик оговаривает во время заказа. Окончательно финансовая смета утверждается заказчиком после принятия сценарной заявки, в которой излагается сценарно-режиссёрский замысел праздничной программы, предложено декоративно-художественное оформление сценических площадок, указаны творческие силы, необходимые для его воплощения и объём необходимых предстоящих расходов.

Таким образом, на первом этапе творческого процесса создания сценария предстоящего театрализованного действа, крайне важно :

-изучить аудиторию, для которой разрабатывается сценарий, выявить её демографические, социальные, возрастные, интеллектуальные и другие социально-психологические особенности, а также круг её интересов и проблем, которые волнуют в связи с данным событием;

- определить место проведения будущей программы, условия и возможности ’’сценической’’ площадки;

- определить время проведения мероприятия, как по длительности, так и сезонное, и суточное;

- выявить финансовые и творческие возможности, на которые может рассчитывать сценарист-режиссёр;

При этом и это ещё далеко не всё. Сценарно-режиссёрский замысел театрализованного представления и праздника,как и любого другого вида искусства, не может возникнуть вне определ□ения его содержания, основными составляющими которого являются тема, проблема и идея предстоящего праздничного действа. Эти три уровня художественного содержания любого художественного произведения различны по своим функциям, но тесно взаимосвязаны между собой. ’’Первый — предметно-тематическое наполнение произведения - составляет его строительный материал; второй - проблематика - упорядочивает данный во многом ещё ’’сырой’’ материал в единую эстетическую конструкцию целого; третий - идейно-эстетическая концепция — завершает это художественно-организованное единство системой авторских выводов и оценок мировоззренческого характера’’ (79, 336). Таким образом, идейно-тематическая направленность является основой театрализованного действа, а значит, и его сценарно-режиссёрского замысла. Режиссеру массового представления ’’важно овладеть темой не в меньшей, а быть может, и в большей степени, нежели его литературному собрату’’ (63, 12), замечает известный режиссёр театрализованных концертов и массовых праздников И.М. Туманов. И это не случайно, так как чаще вс□его ’’толчком к возникновению у режиссера ’’задумки’’ являются конкретные предлагаемые обстоятельства данного представления: его тема, идея и сверхзадача, место проведения, наличие творческих сил и материальных средств, документы и легенды, обряды и обычаи, связанные с данным событием и местом’’ (58, 10). Следовательно, создать сценарно-режиссёрский замысел театрализованного представления или праздника - значит, прежде вс□его, выявить его идейно-тематическую, педагогическую и эстетическую направленность. Вместе с тем, определить тему будущего сценария, выявить проблему в рамках празднуемого события, волнующую не только сценариста, но и будущих участников создаваемого праздничного действа, - задача не из лёгких.

Прежде всего необходимо выявить, собрать, изучить, проанализировать документальный, местный, публицистический материал вокруг праздничного события, которое мы призваны художественно организовать. Именно в связи с этим автор театрализованных представлений и праздников неизбежно на время станет исследователем. Работа по накоплению и изучению фактического и документального материала предполагает знакомство с конкретными людьми, трудовыми коллективами, их биографиями, изучение различных сторон их жизни и трудовой деятельности. На данном этапе сценаристу предстоит ознакомление с различными документами, письмами, архивными материалами, касающимися жизни и деятельности людей. Непосредственно или косвенно причастных к предстоящему праздничному событию. При этом, чтобы накопленный жизненный материал лёг в основу сценарно-режиссёрского замысла предстоящего театрализованного действа, сценарист должен пропустить его через своё сердце, согреть своим теплом, понять и выразить своё отношение к изучаемому материалу, к тем жизненным проблемам, которые волнуют сегодня конкретную аудиторию. Сегодня, как и всегда, для сценаристов актуален призыв В. Маяковского: ''Воспалённой губой припади и попей из реки по имени факт''.

Параллельно на данном этапе творческого процесса сценаристу крайне важно также вести работу по накоплению художественного материала, впрямую или косвенно затрагивающего проблемы в рамках изучаемого события. В качестве художественного материала могут выступать все виды и жанры литературы и искусств: поэзия, художественная проза, драматургия, изобразительное искусство, фрагменты художественных фильмов, художественное фото, музыка, хореография, пластика, цирковое и эстрадное искусство и др. Важно научиться изначально так подбирать художественный материал, чтобы он работал на основную мысль, служил созданию художественного образа театрализованного действа, а не выполнял лишь функцию иллюстрации документального материала. Необходимо отметить, что от объёма и качества накопленного материала зависит дальнейший процесс работы над сценарием, так как изучая и анализируя подобранный материал, сценарист, помимо интеллектуального багажа, накапливает в себе эмоциональное отношение к материалу, к его содержанию и тем проблемам, которые в нём поднимаются.

На базе накопленного, изученного и тщательно проанализированного материала О.И. Марков предлагает создать ''смысловой каркас'' сценария, который потребует от сценариста логики рассуждений и конкретных определений содержательной и психолого-педагогической основы сценария. Вместе с тем, путь формирования замысла, утверждает В.А. Саруханов, ''это путь не только и не столько логический, сколько творческий, проходящий через магический кристалл'' фантазии, воображения, художественного вымысла'' (55, 130). Сравнивая эти суждения, остаётся лишь ещё раз напомнить о тайне творчества. Вместе с тем, начинающему сценаристу крайне важно помнить, что тайну творчества невозможно открыть без упорного труда над поиском и изучением жизненного и художественного материала, без глубокого анализа явлений действительности, где без размышлений и логики не обойтись. И кто знает, на каком этапе накопления материала и логических рассуждений по его поводу у сценариста родится замысел и что явится тем толчком, который приведёт в движение его творческую фантазию и воображение, что заставит работать творческий вымысел. При этом всегда нужно уметь расставить точки над ''и'', уметь организовать свои творческие идеи, привести их в соответствующий порядок, которого требует создание любого произведения искусств.

Следовательно, лишь глубоко изучив и проанализировав материал вокруг праздничного события, выявив суть и значимость этого события для данной конкретной аудитории, учитывая особенности характеристики аудитории, сценарист может приступать к разработке идейно-тематического замысла будущего сценария. Общую направленность темы будущей программы, а значит и определённый круг материала, который предстоит исследовать сценаристу, определяет заказчик. В случае если таковой отсутствует, то сценаристу крайне важно самому выбрать тематическое направление, которое может определиться в процессе изучения событийного материала, социально-психологических особенностей предполагаемой аудитории и условий реализации будущего сценария, чтобы не растеряться от обилия материала. А далее, в процессе изучения и анализа подобранного материала по данному тематическому направлению мы сумеем окончательно определиться в предмете исследования и сформулировать тему более конкретно, что поможет сузить круг изучаемого материала.

Таким образом, в процессе изучения и осмысления жизненного и художественного материала вокруг предстоящего праздничного события, прежде всего, крайне важно конкретизировать тему будущего сценария, выявить актуальную для конкретной аудитории проблему

в рамках данной темы, сформулировать педагогическую цель предполагаемого театрализованного действа и определить авторскую позицию в отношении поднимаемой проблемы.

Нам известно, что тема(греч. ’’тема’’ — то, что положено в основу) - это круг жизненных явлений действительности, отобранных и освещенных сценаристом-режиссером в художественно организованном праздничном событии.Тема всегда объективна, она ’’кусок живой действительности’’, так как отражает в себе круг жизненных проблем, рассматриваемых автором, и вбирает в себя те противоречия, которые развиваются в произведении. Тема отвечает на вопрос ’’о чём?’’ Формулировать тему нужно не вообще, а конкретно о каком-то явлении, событии, объекте, о том, что в данный момент вызывает наибольший интерес как у предполагаемой аудитории, так и у сценариста. Определить тему будущего сценария -значит очертить круг явлений действительности, которые будут отражены в сценарии театрализованного массового действа.

Так, к примеру, работая над созданием сценария театрализованного действа, посвященного Международному женскому дню 8-е Марта, мы будем изучать материал, относящийся к данному праздничному событию. Объектом внимания может стать материал, связанный с историей возникновения данного праздника, с традициями празднования этого события в данной местности, регионе, коллективе. Мы будем подбирать и изучать документальный, местный материал, связанный с жизнью и деятельностью женской половины человечества, фиксировать своё внимание на документальном и художественном материале, связанном прямым или косвенным образом с проблемами, которые волнуют сегодня женщин разных возрастов, разного социального положения и т.д. Однако рассказать в одном сценарии обо всём, что связано с женщиной, невозможно. Важно определить тематическую направленность сценария, которая должна быть более узкой, более конкретной, что поможет сценаристу сосредоточиться на определённом материале, на конкретных проблемах, а не растрачивать своё внимание на материале, связанном с данным событием ’’вообще’’. Размышляя над темой конкретного сценария, нужно не забывать, что её выбор зависит от целого ряда обстоятельств:

- задач, поставленных заказчиком;
- характера жизненного события, вызвавшего потребность в его художественном оформлении;
- сложившейся социально-культурной ситуации;
- потребностей и интересов предполагаемой аудитории праздничного действа;
- социально-психологических и возрастных особенностей данной аудитории;
- характера жизненного материала;
- жизненного и творческого опыта сценариста, а также его личных интересов и пристрастий.

Всё это и поможет определиться, в каком тематическом направлении идти в процессе изучения и накопления сценарного материала. Конкретная тематическая направленность точнее очертит круг поиска и изучения крайне важного документального и художественного материала, а в дальнейшем поможет окончательно сформулировать тему сценария предстоящего театрализованного действа.

Подбирая сценарный материал к сценарию театрализованного действа, посвященного Международному женскому дню, мы можем выбрать одно из следующих тематических направлений: ’’О русской женщине’’, ’’О русских женских характерах’’, ’’О женщине-матери’’, ’’О женщинах-героях’’, ’’О женщине-руководителе’’, ’’О женщинах творческих профессий’’, ’’О сложных женских судьбах’’, ’’О женской любви’’, ’’О женской верности’’, ’’О женском счастье’’, ’’О женственности’’ и другие. Только в результате упорной работы по изучению и анализу материала (в русле выбранной тематической направленности) а также с учётом личностного отношения к изученному материалу и проблемам, которые он поднимает, мы сможем окончательно определить тему будущего театрализованного действа.

Определив тему сценария, крайне важно направить свои усилия на поиск проблемы, которая будет интересна аудитории предстоящего театрализованного действа. Проблема тесно связана с темой, так как вытекает из неё в результате её глубокого анализа. ’’Проблема(греч. ’’проблема’’ — задача, задание) - противоречие, (которое в данный момент, при данных обстоятельствах неразрешимо’’.

Поднимаемая проблема должна быть осмыслена автором и Раскрыта им в сценарии доступным для данной аудитории языком, чтобы в процессе развития театрализованного действа зритель сумел рассмотреть её с различных сторон, проникнуться её содержанием и не остался равнодушным, а принял активное участие в разворачиваемых событиях праздничного действа.

Известно, что проблема в художественном произведении играет значительную роль как в организации материала, так и в последующем воздействии на читателя, зрителя, аудиторию. Напри-

мер: ’’Понимание литературного произведения становится более ясным, в случае если его содержание представить как ряд острых жизненных противоречий (проблем), стоящих перед художником и его персонажами и настоятельно требующих своего разрешения в сюжетном действии.

Подобное происходит и при воплощении театрализованного действа. Поставлена проблема - есть интерес аудитории, есть взволнованность, сопереживание, которые в ходе театрализованного действа превращают зрителя в активного участника происходящего. В связи с этим, определив тему будущего сценария, нужно выявить проблему, которая волнует конкретную аудиторию в рамках данной темы, проблему, которая интересна сценаристу, отвечает требованиям времени и будет способствовать раскрытию содержания предстоящего действа.

Выявить проблему, как предлагает О.И. Марков, можно посредством постановки вопроса к данной теме. Так, к примеру, тема, которую мы избрали, формулируется следующим образом: ’’О современной женщине’’. ’’О женских качествах, которые необходимы сегодня женщине, чтобы идти в ногу со временем. Отсюда проблема: какими качествами должна обладать женщина, чтобы быть современной? Легко ли идти в ногу со временем? Данный вопрос может получить противоречивые ответы, а это значит иметь, как минимум, две точки зрения. Они и явятся основанием будущего драматургического конфликта (лат. ’’конфликтус’’ - столкновение’’).

Сформулировав тему и проблему создаваемого сценария, необходимо определить педагогическую цель, которая должна быть тесно связана с темой и направлена на конкретную аудиторию. Так, к примеру, целью сценария на данную тему для молодых девушек-студенток должна быть следующая: вызвать желание девушек совершенствовать себя, заставить каждую задуматься над тем, соответствует ли она требованиям времени, современна ли она, над чем ещё ей нужно поработать, чтобы не отстать от времени? Достаточно ли в ней честолюбия, воли и трудолюбия, чтобы следовать требованиям времени? Определив цель, сценарист должен вернуться к поставленной проблеме, чтобы сформулировать авторскую концепцию, то есть выразить своё личное отношение к поднимаемой проблеме. Для этого крайне важно определить аспекты проблемы - ответы на поставленный вопрос к теме. Итак, какие требования выдвигает сегодня время перед женской половиной человечества? Какой должна быть современная женщина? При ответах на вопрос крайне важно опираться на подобранный сценарный материал и своё авторское отношение к нему. Могут быть сформулированы следующие ответы: 1. Интеллектуально-развитая; 2. Физически здорова и спортивно сложена; 3. Деловая и независимая; 4. Женственная и стильная. Важно не забывать, что все ответы на вопрос проблемы должны быть не только убеждением сценариста, но и иметь подкрепление в подобранном материале. В ином случае от ответа нужно отказываться или продолжать поиск материала, пока сценарист не найдёт подкрепление своей точке зрения в сценарном материале. Нужно не забывать, что именно посредством сценария автор будет выражать свою активную жизненную позицию по отношению к поднимаемой проблеме, однако это будет потом, в результате творческой деятельности сценариста. А на данном этапе работы над сценарием автор формулирует свою позицию на базе ответов на вопрос проблемы. Так, проанализировав все ответы на поставленный вопрос, можно сделать следующий вывод: лишь постоянная работа Чад собой даст возможность женщине находиться в современном ритме и при этом сохранить в себе женское начало. Это и будет авторской концепцией — идеей будущего сценария. Кратко её можно сформулировать следующим образом: быть современной женщиной, идти в ногу со временем — большой труд!

Таким образом, ’’идея - это основной вывод, основная мысль, авторская оценка изображаемых событий’’. В переводе с греческого ’’идея’’—понятие, представление. Идея абстрактна. Она - вывод и обобщение. Идея представляет собой некое нравственное суждение автора о предмете изображения, которое должен понять зритель в ходе восприятия театрализованного действа. Идея отвечает на вопрос: что утверждает автор? В связи с этим идея всегда субъективна, так как в ней находят своё выражение мысли и чувства автора по отношению к изображаемой им жизненной действительности.

В своё время известный русский художник И.Н. Крамской писал: ’’Художник как гражданин и человек, кроме того, что он художник, принадлежа известному времени, непременно что-нибудь любит и что-нибудь ненавидит. Предполагается, что он любит то, что достойно любви, и ненавидит то, что того заслуживает. Любовь и ненависть для него не логические категории, а чувства. Ему остаётся только быть искренним, чтобы быть тенденциозным’’.

Идея - это пафос автора, которым он охвачен, словно пламенем. Так, для любого художника важно помочь людям правильно видеть и понимать жизнь. Заставить их понять, обратить их внимание на то, что они в самой жизни не заметили или не поняли, не обратили внимания или неверно

поняли, не так оценили. По этой причине ''идея должна быть понятием эмоциональным''. По определ□ению В.Г. Белинского, идея художественного произведения - это ''живая страсть, живой пафос''.

Таким образом, художественная идея вс егда образно-эмоциональна. ''Искусство - это, прежде вс□его, мысль, помноженная на чувства''. В связи с этим начинающему сценаристу необходимо понять, что авторскую мысль нельзя взять и отделить от произведения, так как она пронизывает его от начала и до конца, органично вплетаясь в его художественную ткань, заставляя воспринимающих его сопереживать происходящему, вызывая при этом определённые мысли и чувства. Нужно не забывать, что идея произведения не существует как вполне сложившаяся, ''готовая'' мысль, которая в процессе творчества лишь воплощается в материале, обретая конкретно-чувственные формы. Идея произведения формируется по мере его создания. В свою очередь, идея произведения становится понятной лишь в процессе его восприятия. Она выражается в тех мыслях и чувствах, которые возникают у воспринимающих его. В связи с этим автор представления, спектакля, праздника должен так выстроить предполагаемое театрализованное действо, чтобы в ходе его воплощения аудиторию наполняли те мысли и чувства, которые отвечали бы авторской оценке изображаемых им явлений действительности. Любовь, ненависть, восторг, возмущение - обычные человеческие чувства, которые и должен стремиться вызвать у аудитории автор в процессе образного решения и подачи жизненного материала. И только глубоко прочувствовав происходящее, пропустив его через ум и сердце, аудитория понимает авторскую идею представления. Таким образом, художественная идея - в самом произведении, в тех мыслях и чувствах, которые оно рождает в нас в процессе его восприятия.

Идею не нужно путать с идейностью. С точки зрения психологов, идея - это, скорее, мотивация. Согласно Л.А. Дмитриеву, идея - ''это сверхзадача автора. Его влечение. Склонности. Установки. Она идёт от сверх-сверхзадачи жизни, от идеалов, ставших путеводной звездой творчества. В каждом конкретном творческом акте она предшествует замыслу, она зерно художественного образа.

Предпосылкой для создания художественной идеи выступают те социально значимые идеи, которые бытуют в общественном сознании современного общества. При этом в художественном замысле автора они утрачивают свою отвлеченность, претворяясь в первообраз, который несёт в себе как бы свернутое содержание произведения. К примеру, пиковая дама у Пушкина, вишневый сад и чайка у А.П. Чехова, обрыв у И.А. Гончарова, бег у Булгакова. И, несмотря на то, что первообраз отличается неопределенностью, в процессе воплощения замысла он становится регулятивным принципом, определяющим весь дальнейший творческий процесс по созданию произведения. Возможно, именно По этой причине О.И. Марков уже на этапе создания смыслового каркаса сценария предлагает сценаристам найти образное название каждому блоку и эпизоду будущего сценария. В этих образных Названиях и должна быть сокрыта суть данных структурных единиц; эти первые образные ассоциации, вызванные глубоким проникновением в жизнь, и станут первообразом всего сценария и каждой его структурной единицы, тем живым зерном, из которого в дальнейшем творческом процессе вырастет художественный образ создаваемого театрализованного действа.

Таким образом, определив тему, проблему, педагогическую цель и авторскую концепцию (идею) будущего сценария, необходимо, согласно методике О.И. Маркова, на базе выявленных аспектов проблемы определить блоки будущего сценария и дать им образное название. Далее определить педагогическую цель каждого блока исходя из цели всего сценария и дать им смысловые задания. Далее, на базе смысловых заданий блоков, определить эпизоды каждого блока и также, образно назвав каждый эпизод, определить педагогическую цель каждого эпизода исходя из целей блоков и разработать им свои смысловые задания. Затем, на базе педагогических целей намеченных эпизодов, сценаристу крайне важно разработать смысловые задания каждой предполагаемой единице сценической информации будущего сценария с позиции эмоционально-чувственного воздействия на аудиторию. Весь этап работы, начиная от первых шагов к изучению материала, события, аудитории и завершая разработкой смысловых заданий единицам сценической информации, О.И. Марков называет этапом работы по построению смыслового каркаса сценария. И несмотря на то, что выработка смыслового каркаса очень трудоёмкий процесс, в чём мы убедились на собственном опыте, он заставляет скрупулёзно обдумать все позиции, которые нельзя упустить как в процессе создания сценария, так и дальнейшего его режиссёрского воплощения. Работа над смысловым каркасом заставляет сценариста глубже вникать в суть анализируемых явлений, способствует более качественному отбору сценарного материала, помогает более полно раскрыть тему и верно выстроить действие, способствующее развитию авторской мысли. Следуя технологии, предложенной О.И.

Марковым, уже на этапе разработки смыслового каркаса сценария театрализованного действа сценарист продумывает приёмы художественной организаций аудитории, предусматривает и программирует её реакцию, выстраивает цепочку непрерывного воздействия на аудиторию с целью стимулирования её активности исходя из требований организуемой формы празднуемого события. В дальнейшем всё это будет способствовать не только активизации зрительского восприятия, стимулированию его к участию в праздничном действе, но и эффективности воспитательного воздействия на аудиторию. В связи с этим считаем необходимым порекомендовать начинающим сценаристам изучить методику работы над сценарием, предложенную О.И. Марковым в учебном пособии Сценарная культура режиссёров театрализованных представлений и праздников (Краснодар, КГУКИ, 2004).

Итак, выстроив смысловой каркас будущего сценария, можно говорить о том, что всеми своими действиями мы подготовили почву для рождения драматургического замысла. И чем лучше подготовлена эта почва, тем реальнее надежды на появление ожидаемых всходов - рождение сценарно-режиссерского замысла предполагаемого театрализованного действа. Когда я точно знаю, ради чего ставится то или иное произведение сегодня, когда мне ясен его непосредственный посыл, который меня граждански волнует в данный момент, тогда я могу всё образное построение спектакля нацелить на решение конкретных идейно-художественных задач. И в результате спектакль стреляет в ту цель, в которую он был направлен’’, -делится своим творческим опытом Г. А. Товстоногов. Подобно театральному режиссёру, режиссёр театрализованных представлений, определив для себя, чего он хочет добиться своей работой, на какую сторону человеческого сознания или человеческих чувств будет влиять, ради чего создаёт именно это произведение, а не другое, должен создать замысел своего будущего действа. Или, как говорил в своей книге Рождение спектакля Ю. Завадский, сочинить спектакль аналогично тому, как композитор сочиняет музыку, найти средства сценической выразительности, Которые бы высекали искру зрительского восприятия. И хотя эти слова обращены к театральному режиссёру, будущие режиссёры театрализованных представлений и праздников могут Принять их на свой счёт, так как в процессе организации праздничного события им придётся выступать в двоякой роли: сценариста и режиссёра. Сложность, а возможно, и преимущество здесь состоит в том, что режиссёры театрализованных представлений и праздников сами являются авторами своего будущего спектакля. Творить, создавать - это значит, самому искать и находить, пишет известный эстрадный режиссёр А. Рубб. По этой причине именно сейчас, определив идейно-тематическую направленность своего будущего действа, мы должны создать его сценарно-режиссёрский замысел, или, в случае если говорить на музыкальном языке, найти точную тональность, темпоритмический строй предполагаемого действа.

Главенствующая роль в создании сценарно-режиссёрского замысла любого художественного произведения отводится авторской мысли в отношении изображаемой действительности. Вместе с тем известно, что искусство отражает жизнь по-своему, через особую художественную условность, которая возникает не случайно. Условность художественного произведения подчёркивает его принадлежность к особой форме отражения действительности. Она позволяет в одном произведении передать огромное жизненное содержание. Необходимо помнить, что без этой условной формы отражения жизни нет искусства. При этом у каждого вида искусства своя особая условность, а внутри него — свои у каждого произведения и автора. Так, в случае если представить себе, что художественное произведение.

Художественный образ в сценарной работе

Сценарный ход - это художественный образ произведения, воплощения его главной мысли, материализованная идея сценария и, в то же время, специфическое конструктивное средство, с помощью которого собирается, обрабатывается, монтируется в единое целое весь драматургический материал. Кроме того, он является формой обособленния сверхзадания, аккумулирования многофункциональной метафоры, а характером своего использования он более за все похожий на песенный рефрен или припев, то есть тематический лейтмотив. И потому сценарный ход работает таким образом, что время от времени напоминает читателям или зрителям, зачем, ради чего создано то или другое драматургическое произведение.

Сценарный ход всегда состоит из двух важных компонентов: из самого художественного образа в форме языковой дефиниции и из адекватных форм и средств реализации.

Средства реализации сценарного хода. В драматургии массовых театрализующих мероприятий, как свидетельствует сценарная практика, употребляются три самых главных варианта средств реализации образной структуры сценариев :

а) вариант тематический - в нем используются лишь те средства, которые воспринимаются с помощью слуха, : это слова, музыка, разные шумы;

б) вариант действенен - в этом варианте используются разнообразное сценическое действие, поступок персонажу, сценическое движение, которое повторяется или без изменений, или с какими-то вариантами, появлениями и исчезновение действующих лиц, то, которое происходит на сцене;

в) вариант вещественен - это использования каких-то вещей, которые легко узнаются зрителями и ассоциируются с главной линией сценария.

Функции сценарного хода в драматургической структуре. Разрабатывая сценарный ход драматургического произведения, сценарист должен иметь достаточное представление о том, зачем именно этот сценарный ход ему нужен, какую работу он производит в сценарии и какие у него функции. Если сценарный ход так или иначе найден, но не очень понятно, как именно его использовать, надо вспомнить каким образом функционирует художественный образ в сценарии.

Основными служебными функциями, для использования которых и нужен сценарный ход, являются именно такие :

Функция изобразительная. Ее содержание заключается в том, что сценарный ход в условно-обобщающий форме воплощает самое главное мнение сценария, его обид.

Функция формообразующая. Ее содержание заключается в том, что сценарный ход используется в качестве средство, с помощью которого создается форма драматургического произведения, которое предоставляет ему определенного внешнего вида.

Функция конструктивная. Ее содержание заключается в том, что сценарный ход связывает все отдельные фрагменты, все части и эпизоды сценария в какой-то логической последовательности, исполняя роль своеобразного драматургического каркасу.

Функция соединительная. Ее содержание заключается в том, что сценарный ход, который не должен все время находиться в сфере зрительского внимания, всегда «мигает», то есть появляется и исчезает, представляя из себя не непрерывную линию развития сценарной структуры, а скорее условный «пунктир».

Функция сигнальная. Ее содержание заключается в том, что каждый новое «включение» сценарного хода является условным сигналом, который извещает о конце одного эпизода и начале следующего.

Жанр как отношение автора к материалу.

Структурные единицы драматургического произведения – «сцена» и «эпизод».

Сцена– это, как и кадр, отрывок. Это часть фильма, состоящая из группы кадров (как правило) и отмеченная единством места, времени и действия. От эпизода сцена отличается тем, что эпизод состоит из сцен, а сцена делится на кадры.

Бывают исключения из определения сцены. Например, герои начинают спорить у реки, не прерывая реплик, спорят осенью в храме, а потом спорят зимой в лесу, сохраняя начатый летом разговор: нет единства места и времени, но есть единое действие.

В исключительных случаях можно сказать, что сцена – это только единство действия.

Свойства сцены:

1) Многоточечность (это термин Эйзенштейна) – сцена состоит из нескольких точек зрения на объект (даже когда снято одним кадром) - в отличие от театральной сцены, где одна точка зрения зрителя на сцену. В хорошей прозе точки зрения также меняются. Часто сцены строятся на сопоставлении объективных и субъективных точек зрения. Это надо учитывать и в сценарии!

2) Существование внутри сцены своей драматургии

3) Драматургическая незавершенность киносцены (тоже в отличие от театра)

Виды сцен

Сцены различаются по уровню разработанности.

1) Существует развёрнутая сцена – где мы можем найти почти все компоненты сюжетной композиции (завязка, развитие, кульминация…) В хорошем фильме (и в сценарии!) должно быть несколько развёрнутых сцен, хотя в современных фильмах сцены резко смонтированы, как клипы – ощущение от фильма остается поверхностное)

2) Фрагментарная сцена – в ней нет всех компонентов композиции (напр в «Андрее Рублеве» дерущиеся мужики во дворе.

3) Проходные сцены (напр. Там же идут монахи). Проходные сцены необходимы, т.к. иначе из фильма исчезнет ощущение воздуха, он загонится в павильоны, станет театральным.

4) Сцена–перебивка – когда наблюдаем большую сцену, отвлекаемся на небольшую сцену, а потом возвращаемся обратно.

5) Параллельные сцены – когда две сцены равнозначные, но идут параллельно друг другу.

6) Флэш-бэк и флэш-фьючерс – очень короткое возвращение в прошлое или переход вперед

Сцены также делятся по функциям:

1) сцена экспозиционная

2) сцена информативная – что-то сообщается зрителю

3) ретроспективная сцена – возврат назад

4) сцена поворотная

5) сцена кульминационная

6) сцена финальная.

Сцены различаются ещё и по характеру места действия и съёмки: снимаются в помещении или на натуре.

(В сценарии лучше переходить от сцены в помещении к сцене на натуре, чередовать их.)

Кроме того, сцены подразделяются по жанровому и стилевому решению. Сцена может быть драматической, комедийной, и т.д. Это используется профессиональными авторами для разнообразия.

Способы сопоставления сцен:

1) по контрасту

2) по соответствию

3) по развитию (когда одна сцена сильнее развивает предыдущую)

Способы соединения сцен:

1) Столкновение

2) Сцепление

Технические средства разделения и сцепления сцен:

1) Затемнение

2) Наплывы

2) Шторка

4)Вытеснение

5) Фигурное затемнение

6)Компьютерная графика

Эпизод – это большая часть фильма, состоящая из ряда сцен, внутренне драматургически завершенная и вместе с тем развивающая сюжет и идею фильма.

Свойства эпизода (в отличие от сцены):

1) Эпизод – это группа сцен

2) Это смена мест действия внутри эпизода (как правило)

3) Смена времени

4) Смена действия

5) Драматургическая завершенность (это главное отличие от сцены). Двоякость функции эпизода: с одной стороны – это завершенная часть, с другой – это часть общего сюжета фильма. Здесь очень важно правильно построить финал эпизода так, чтобы в конце эпизода был некий интерес, чтобы было оправдано дальнейшее построение фильма.

6) В профессиональном эпизоде присутствуют все драматургические компоненты, присущие фильму в целом.

Виды эпизодов:

1. Пролог и эпилог.

Пролог:

а) пролог – эпиграф

б) сжатое изложение предшествующих событий

в) начало воспоминаний.

Эпилог:

а) пост-эпиграф

б) завершение воспоминаний

2.экспозиционный

3.эпизод-развитие

4.финальный

В эпизод могут быть включены подэпизоды (подэпизод ослепления в эпизоде «Страшный суд» в фильме «Андрей Рублёв»).

Эпизод может быть поделен на микроэпизоды (подглавки)

Сюжетные повороты бывают:

1)неожиданны для зрителя

2)неожиданны для персонажей

3)неожиданны для зрителей и для персонажей.

Неожиданный для зрителя поворот не должен быть случайным: его надо подготовить.

32.Термин «интрига». Его значение.

Интрига – это сложные и запутанные действия и взаимоотношения персонажей, обеспечивающие развитие сюжета художественного произведения. В зависимости от жанра, это могут быть неожиданные поступки героев и события, необычайные ситуации, пространственно-временные смещения, новые, таинственные персонажи, которые круто меняют судьбы и поведение остальных героев. Интрига всегда придает произведению занимательность, а потому чаще всего применяется писателем в произведениях авантюрного характера, приключенческого жанра, в исторической прозе. Интрига постоянно играла и продолжает играть ведущую роль в драматургии.

Характеристика видов художественного и документального материала, художественно-выразительных средств

Композиция является содержанием движущегося и звучащего изображения и формой сюжета, оно его организует.

Композиция – это деление произведения на части, их сопоставление между собой и соединение.

Виды композиции фильма:

1) Структурная композиция. Деление фильма на кадры, сцены. Эпизоды, их сопоставление и соединение.

2) Сюжетная композиция. Деление на части сюжета: экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка, финал – и их соединение и соотнесение между собой. Но сюжет делится не только на экспозицию, завязку и т.д. В нём существуют ещё и сюжетные линии

3) Сюжетно-линейная композиция. Деление сюжета фильма на сюжетные линии и лейтмотивы, их соотнесение и соединение. Главный герой проходит как правило через весь фильм. Второстепенный появляется в нескольких эпизодах, а эпизодический – в одном.

4) Архитектоника. Деление движения идеи на части. Соотношение основных глубинных смысловых частей фильма. (Пример: в фильме «Андрей Рублёв» Тарковского три части: искушение, покаяние и восхождение).

Элементы структурной композиции

1) кадр

2) сцена

3) эпизод.

Кадр как единица внешней формы фильма. Кадр – это часть фильма от включения до выключения камеры до её выключения. Точнее: это от склейки с предыдущим кадром до склейки с следующим. Кадр неделим, его нельзя разрезать.

Композиция - способ построения драматического произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие.

Композиция (построение художественного произведения) – важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому.

Композиция классического произведения строго регламентирована.

Она следует правилам построения:

(Экспозиция , пролог, завязка, развитие конфликта, кульминация, спад действия, развязка, эпилог).процесс, процесс развивающего конфликта.

Расшифруем эти понятия.

Экспозиция - (ввод в действие, создаёт атмосферу)расстановка и представление сторон, создающих своеобразную "критическую массу", в результате чего начинается реакция, то бишь активное взаимодействие между этими сторонами с выделением психофизической энергии, воздействующей на аудиторию.

Завязка - (1й эпизод, начало развитие конфликта).возникновение и начало взаимодействия сторон, создавших начальную ситуацию, т.е. возникновение и начало развития конфликта.

ЗАВЯЗКА - 1) (в театре) момент обнаружения коллизии, возникновение конфликта, второе (основное) событие в пьесе (см. Событийный ряд), меняющее жизнь персонажей, к-рое впоследствии

приводит неизменно к точке напряжения. 2) (в массовом представлении) момент включения зрителя в игровой образный ход действия. Психологическое назначение З: не только дать некое событие - толчок к развитию действия, но и продолжать развивать у аудитории настроение соучастия, сопереживания, к-рое начинает формироваться уже экспозицией представления, вечера, праздника и т.д.

ПРОЛОГ (гр. Prologos – вступление) – 1) Начало чего-л, вступление к чему-л: к основному изложению литературного произведения, к театральному или музыкальному спектаклю, к концерту, празднику и т.п. (противоположное – эпилог). В П может быть рассказ о событиях, предваряющих и мотивирующих основное действие, или разъяснение художественного замысла, эстетического кредо автора. 2) (в театре, театрализованном представлении) обращение к зрителям, эпиграф, завязка, начальный эпизод, в к-ром сообщается о задачах представления. Цель П – подготовить зрителей к восприятию спектакля, театрализованного действия.

Развитие действия – (череда эпизодов: противостояние, поиск)постепенное обострение и повышение степени конфликта.

РАЗВИТИЕ ДЕЙСТВИЯ – процесс перехода сценического действия от одного качественного состояния к новому качественному состоянию (от простого к сложному, от низшего к высшему, от медленного к более динамичному и наоборот), это также переход от одного события (эпизода, номера) к другому и повышение напряженности действия до его кульминации и финала. РД характеризуется темпо-ритмом. В результате композиционно-цельного РД и активности участников праздника, театрализованного представления создается целостное эмоциональное впечатление о смысле события, создается образ события и образ общения.

Кульминация - (высшая точка).момент наивысшего напряжения в развитии конфликта.

КУЛЬМИНАЦИЯ (<лат.culmen, род. п. Culminis - вершина) - 1) точка высшего напряжения, подъема, развития чего-л. 2) структурный эл-т сюжета художественного произведения, момент наивысшего напряжения и развития сквозного действия спектакля, театрализованного представления, праздника, максимально обостряющий художественный конфликт. К.- эл-т композиции, где происходит переход от начала (от завязки) к концу (к развязке). Это момент высшего внутр. сопряжения жизненного и художественного действия участников театрализованного представления, праздника.

Развязка - (последний эпизод, способ разрешения конфликта).событие, знаменующее собой исчезновение, разрешение конфликта, когда одна из конфликтующих сторон перестает существовать, либо становится адекватной другой стороне.

РАЗВЯЗКА – 1) завершение какого-л сложного, запутанного дела. 2) заключительная часть драматического или литературного произведения, сюжетного хода театрализованного представления, а также вообще конец. 3) разрешение главного противоречия, конфликта. Р. связана с нравственным эффектом, к-рый в большей степени важен для зрителя. В Р. зритель делает для себя какие-л выводы.

Финал или эпилог - (авторское послесловие).итог, позволяющий осмыслить все происшедшее и обобщающий авторскую идею.

ФИНАЛ - 1) завершение, конец, заключительная часть чего либо, например: заключительная встреча в спортивных соревнованиях, выявляющая победителей. 2) (В музыке) заключительная часть цикличных музыкальных произведений, заключительная сцена оперы, оперетты, балета или отдельного акта.

3) Заключительная часть праздника, театрализованного представления, концерта.

ЭПИЛОГ – (греческое) 1) в древнегреческой драме заключительный монолог – обращение к зрителю с поучением, просьбой о снисхождении или с итоговым объяснением содержания. 2) В современной литературе - заключительная часть произведения, в которой кратко сообщается о судьбе героев после изображаемых в нём событий, а порой обсуждаются нравственные, философские аспекты изображаемого или даются дополнительные разъяснения замысла автора (противоположное – пролог). 3) Заключительная часть оперы, кинофильма и др. 4) Конец, развязка чего-либо.

СОБЫТИЙНЫЙ РЯД – последовательно совершаемые события, цепь событий, каждое из которых перетекает в следующее. Режиссеру необходимо определить в постановке обязательных пять событий:

1. исходное(экспозиция номера, спектакля, массового действа), в котором зрителю еще не понятно, в каком направлении будет разворачиваться действие;
2. основное, в котором начинает зарождаться конфликт между героями (завязка);
3. центральное (кульминация действия);
4. финальное (развязка), в котором конфликт разрешается ;

5. главное - оно происходит в душе зрителя как вывод (прочитанная и воспринятая идея), к которому хотел привести режиссер спектакля, массового действа.

Событийный ряд органически связан с его темой, выступает способом ее конкретного развертывания. Каждое предыдущее событие по отношению к следующему за ним становится предлагаемым обстоятельством. (Золотое сечение. Событийный факт. Фабула.).

Событийный ряд.

Конфликтную ситуацию создают острые разногласия сторон. Эти разногласия, по природе своей, настолько противоречивы, конфликтны, что готовы проявиться, вспыхнуть в любой момент. Остаётся поднести спичку – и бочка с порохом взорвётся. Этой спичкой и является событие.

Событие – это происшествие, о котором можно узнать, поставив вопрос.

Что случилось. Событие меняет линию поведения персонажей.

Событие – сумма предлагаемых обстоятельств с одним действием. Событие меняется другим, когда возникает более сильное новое предлагаемое обстоятельство или когда событие исчерпало себя. Событие определяется отглагольным существительным. В событии принимают участие все действующие лица. Оно едино для всех.

Товстоногов считал, что пьеса в своём развитии опирается на 5 событий.

Как правило, любое драматическое произведение начинается с введения зрителя в курс дела. С этим отрезком сценической жизни (с этим куском, частью, этапом, фазой и т. п.) обычно связана экспозиция - погружение в обстоятельства драмы. Из этих обстоятельств как бы исходят все последующие события. В момент начала фильма зритель словно бы застает героев сценария в пути. Каждый из них живет своей жизнью, но вместе с тем уже как будто все предрешено тем, что судьбы этих людей помимо их воли переплетены и соединены в единый узел. Противоречия обнаруживаются все с большей силой. То обстоятельство, которое создало конфликтную или драматическую ситуацию, находится за пределами повествования сценария.

Оно порождено исходным событием.Задача режиссера — на материале этого первого события подготовить зрителя к восприятию и пониманию художественного эксперимента.

Первое событие создает критическую ситуацию. Нервы напряжены до предела, и вдруг... Именно вдруг, и это важно с точки зрения психологии зрителя , происходит взрыв.

Драматург как будто предлагает один из вероятных (или невероятных) вариантов решения создавшегося напряжения: «А что если попробовать в порядке эксперимента ввести в сложившиеся обстоятельства инъекцию, нарушающую привычный и удобный сбалансированный мир обитателей созданного ими мира?»

Момент, когда появляется ведущее обстоятельство, которое в столкновении с исходным обстоятельством начинает борьбу и рождает сквозное действие, является основным событием. Это событие обнаруживает как для зрителя, так и для самих героев их подлинные отношения, которые раньше удавалось скрывать и не придавать им особого значения. В основном событии появляется обстоятельство, вынуждающее каждого страдать, ощутить боль, дискомфорт. Оно порождает сомнения, метания, заставляет пересматривать ценности. Это событие обусловливает ломку стереотипов и приводит к изменению отношений и расколу между действующими лицами.

Процесс достигает напряжения, требующего принятия каждым персонажем какого-то решения. Вынуждает совершать их поступки, так как существующее положение для них неприемлемо. Критической точкой борьбы, связанной с совершением героем единственно возможного для него выбора, является кульминационное или центральное событие развития конфликта.

Драматизм кульминации достигается тем, что, как правило, у героя есть определенный выбор пути. Вместе с ним верное решение пытается найти и фильм, и зритель. После принятия решения и совершения поступка происходит оценка того, к чему пришел герой. Вместе с его участью решается «судьба» ведущего предлагаемого обстоятельства. Завершен творческий эксперимент. Момент разрешения конфликта между ведущим и исходным обстоятельством (развязка) является финальным событием сценария фильма..

Эксперимент закончен, конфликт исчерпан, сквозное действие завершено, герой либо погиб, либо торжествует свою победу. Кажется, можно завершать фильм. Но осталось ещё одно - главное режиссерское событие.

В нем реализуется осмысление и подведение итогов авторского эксперимента, оно формирует отношение ко всему, что произошло. Главным оно называется потому, что именно ради него снимался фильм. Именно здесь режиссёр может высказать свое отношение к тому, что произошло, предположить перспективу возможного развития дальнейших событий.

Главное существо итога фильма - в попытке ответить на вопрос: конфликт фильма - в попытке ответить на вопрос: конфликт исчерпан, а что изменилось?

Ответ на него и раскрывает идею. Становится понятным, ради чего был написан сценарий, и поставлен фильм. В пятом событии наиболее полно осуществляется сверхзадача фильма, которая играет решающую роль в определении жанра фильма.

Ведущее предлагаемое обстоятельство (определяет борьбу по сквозному действию сценария фильма)

Исходное предлагаемое обстоятельство (та среда, в которой сосредоточена проблема сценария фильма, авторская боль; мы постигаем его в процессе развитии сценария фильма.).

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА – все то, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве: фабула пьесы, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, актерское и режиссерское понимание сценария, мизансцены, декорации, костюмы, сценические эффекты и прочее. П О являются предположением, вымыслом воображения. Они продолжают творчество, начатое магическим «если бы». В массовом действе, происходящем в реальной среде, П О становятся конкретные жизненные ситуации, возникающие по ходу действия.

Драматургия сценария современных массовых форм

Сегодня все большую востребованность имеют праздники, основанные на традициях. Театрализация массового действа подразумевает исследование обрядов, осмысление социально-психологических корней праздника. В народном празднике исключены элементы случайности при постановке. Массовый праздник не может быть намечен и проведен по желанию организаторов, он, как правило, подчинен календарному ритму жизни либо проводится тогда, когда в широкой массе людей существует потребность именно в этом, а не в другом праздничном действе, иными словами, когда назрела определённая праздничная ситуация. Народные праздники и обряды являются значимой и неотъемлемой частью многовековой духовной культуры любого народа. Праздники задолго до появления христианства были напрямую связаны с циклами природы: летнее и зимнее солнцестояние, весеннее и осеннее равноденствие, встреча и проводы времен года, сев, сбор урожая, и т. д. Именно в народной традиции реализуются художественная активность человека, его эстетические вкусы. В процессе праздника осуществляется концентрация художественного творчества и культурной жизни. Его проведение охватывает архитектурное и декоративное оформление театрализованных действий, поэзию и прозу, драматургию, музыкальные мероприятия, зрелища, процессии, народные гуляния, конкурсы, состязания и т. д. Иными словами, составляющая праздника очень многообразна. Какие-то детали народных праздников забыты и стерлись из памяти, не сохранившись до наших дней. Многие обычаи даже не стоит реконструировать, потому что они несли совершенно иную смысловую нагрузку, ненужную современным людям. В наше время важно сохранить дух народного празднества, стилизовать обычаи и обряды. Культура народного праздника способствует воспитанию как каждой личности, так и всего коллектива участников, не только расширяет кругозор их, но и создает условия для самовыражения, самореализации людей. Праздник улучшает настроение, способствует творческому проявлению, позитивному эмоциональному всплеску. Народный праздник позволяет раскрыть истинные творческие устремления людей, ведь здесь каждый человек и исполнитель, и творец, и участник, и судья всего увиденного и услышанного. Народный праздник — это определенный отрезок жизни, имеющий свои формы поведения человека в коллективе, которые обусловлены как традициями, обычаями, так и ритуалами, церемониями и обрядами. В старину не было деления на артистов и публику, каждый участник был задействован. Не одобрялось состояние пассивности. Праздник являлся социальным механизмом укрепления национальной сплоченности. Современный массовый праздник — это дополнительный день отдыха, отмеченный в календаре. Он делится на организаторов, ведущих, артистов и зрителей, которые, по сути, сторонние наблюдатели праздничного действа. В современных праздниках сохранилась обрядовая составляющая, но если раньше обряд обладал особым сакральным смыслом, то сегодня он часть народной культуры, вписанный в сценарий праздника. Сценарий — это подробная литературно-режиссерская разработка содержания театрализованного праздничного действия. Сценарий в строгой последовательности и взаимосвязи излагает все, что будет происходить на массовом празднике, раскрывает тему, идею, показывает авторские переходы от одной части действия к другой, вписывает в действие используемый художественный материал, предусматривает средства повышения активности участников, оформление и специальное оборудование всех площадок действия. Таким образом, сценарий массового театрализованного праздника является

комплексным понятием, синтезирующим работу драматурга, режиссера, художника, композитора, организатора.

Существенной составляющей сценарно-драматургической основы массовых зрелищ является игровой характер композиции Наряду с театральной драматургией развивается сценарная драматургия праздника, которая предполагает конструирование действия персонажей по определенной логике, сюжету, отличающемуся определенным конфликтом. Культурный смысл сценарной драматургии возникает через образы и действия, цель которых — духовно-нравственное влияние на зрителя. Разбирая любой праздник, мы должны найти в нем ключевые моменты. В обряде кульминацией является ритуальная часть, ради которой и вершится сам обряд, а в празднике — театрализованное зрелище, которое раскроет его сущность. Основные признаки массового театрализованного праздника: – зрелищность, – синтетичность, – экспрессивность, – идейно-художественная целостность. Способ построения сценария — монтажный. Характер конфликта — взаимодействие и диалогичность побочных тем, мотивов, ведущих к основной авторской мысли. Способ существования исполнителей на сцене — актерский, но не по типу проживания в образе, а по типу представления: актер представляет образ. В массовом театрализованном представлении главное выразительное средство — это калейдоскоп красок, цветов, звуков, то есть всех видов искусств, применение самых разных сценических и технических средств. Само соединение различных явлений в единую монтажную структуру конфликтно по своей сути, обладает определенной возможностью возникновения противоборствующих сил. В результате этой борьбы сплавляется единая монтажная структура, дающая в конечном итоге новое качество драматургию, основой которой является не традиционное действие и контрдействие, приводящее к конфликту, а некая диалогичность различных тем и жанровых разновидностей. Сценарий массового театрализованного праздника представляет собой не литературный монтаж, не набор сценок или куплетов, не чередование стихов, песен и прозы, а построенный по определенным правилам текст. Вся документальная, основанная на фактах, информация представления должна осуществляться в художественной форме, не подчеркиваться в виде поучений, уроков, нотаций. Следует также избегать простого перечисления фактов и событий. В сценарии надо логично объединить разные виды искусств, осуществить «слияние» документального и художественного материала для наиболее эмоционального воздействия на зрителей. Исполнители ролей в представлениях должны обладать универсальными творческими способностями, т. е. уметь петь, танцевать, играть на музыкальных инструментах (по возможности), использовать различные приемы активизации зрителей. Сценарий праздника должен отвечать на два важнейших вопроса: «о чем?» — это тема, и «для чего?» — это идея. Тема — это круг жизненных явлений, отобранный и освященный в сценарии с определённых мировоззренческих позиций. Идея — это не просто главная мысль, это призыв. Идея сценария имеет волевой вектор, направленный на определенное изменение общественной жизни, общественного настроя [2, с. 20]. Тема и идея неразрывно связаны друг с другом и вместе составляют идейно-тематическую основу сценария. Действие массового зрелища, представления лишено прямой последовательности и содержит в себе отступления, остановки, задержки, возвращения событий, переключение словесного материала на пластический, от пластического — к музыке, от музыки — к слову и т. д. Поэтому сюжет излагается в свободной драматургической структуре, где остановки действия приобретают большое значение. Своеобразие сюжетного хода в сценарии массового праздника состоит в том, что он обязательно должен быть образным, зрительным, отвечающем одновременно замыслу сценариста и режиссёра. Поиски такого хода являются специфичными для сценариста и режиссёра массового действия [4, с. 106]. Заданный драматургический ход, двигающий развития сюжета, является основным связывающим моментом при монтаже эпизодов сценария, он как бы показывает всё действие. При этом патетика может чередоваться с комическими моментами, трагическое со светлым, радостным. Это находит выражение в специальном подборе художественного материала. В сценарии друг за другом могут идти песни, танец, отрывок из спектакля, кинофрагмент, они чередуются с публицистическими выступлениями, массовыми действиями участников. В сценарии нужна экспозиция, т. е. ввод в действие короткого рассказа о событиях, предшествующих возникновению конфликта, вызывающих его. Экспозиция в сценарии обычно перерастает в завязку. Экспозиция и завязка должны быть предельно чёткими и лаконичными. Они несут большую психологическую нагрузку. Следующая часть композиций — основное действие, т. е. изображение процесса борьбы и её переплетений, цепи событий столкновений, в которых решается конфликт. Эта часть сценария должна подчинятся следующим основным требованиям: 1) Строгая логичность построения темы. 2) Нарастание действия. 3) Законченность каждого отдельного эпизода. 4) Конкретность построения. Действие обязательно

должно быть подведено к кульминации, т. е. к наивысшей точки в развитии действия. После кульминационного момента должна следовать развязка, финал действия. Отдельно хочется сказать о месте проведения массового праздника. Если проведение праздника планируется на какой-либо площади или, в каком угодно парке либо сквере, в первую очередь надо прийти на это место. Следует окунуться в атмосферу той местности, прочувствовать ее атмосферу, осмотреть ландшафт, архитектуру зданий, окружающих это место, прочувствовать это место изнутри. Прийти утром, днем и вечером посмотреть, как место освещается солнцем в разное время суток. Любая постройка, каждое дерево, пролетающие птицы, одним словом, все, что находится в этой местности, нужно задействовать в своей постановке, и это все должно играть. Все, что окружает театр, работающий под открытым небом, — земля и водное пространство, воздух и деревья, архитектурные сооружения и зрители — все это обычно «задействуется» в представлении, все играет и живет в представлении в предлагаемых обстоятельствах спектакля [8]. С этой точки зрения массовый праздник на основе обрядов представляется наиболее интересным. Рассмотрим сценарную драматургию праздника, его сюжетно-образную концепцию и историческое развитие от языческих времен до наших дней на примере Масленицы. Этот праздник — своеобразный атрибут русской культуры; не случайно танцевальный номер «Масленица» был включен в церемонию открытия Зимних Олимпийских игр в Сочи в 2014 году. Пожалуй, нет в России человека, который не знал и не любил бы Масленицы. Этот праздник никогда не уходил из жизни народа. Масленица оказалась неподвластна времени, капризной моде, идеологическому прессингу, запретам и пр. [5, с. 638]. Обрядовая часть Масленицы построена по драматическим принципам; прослеживается глубокая конфликтность, действенность [7, с. 340]. И в этом смысле, в разные эпохи праздник выглядел по-разному: в языческой Руси неотъемлемой частью праздника было ряженье — надевали маски, медвежью шкуру как защиту от злых духов. Театрализации в современном понимании у древних славян не было, под театрализацией понималось совершение обряда — действа, в котором светлая и темная стороны вступали в конфликт. Кульминацией обряда было сжигание чучела Зимы-Марены. Опять же, все народные масленичные забавы и гулянья не следовали специальному сценарию, праздник был подчинен обычаям и приметам: катание с гор для хорошего урожая, смотры молодоженов, кулачные бои как демонстрация силы и выплеск энергии, и, конечно же, традиционное изобилие в еде, опять же имеющее под собой сакральную основу — движение пищи: чем больше съешь сегодня, тем больше уродится завтра. Поначалу архаичные обрядовые действа Масленицы, затем — хороводные игрища и скоморошьи забавы содержали элементы, свойственные драматургии как виду искусства: диалогичность, драматизация действия, разыгрывание его в лицах, изображение того или иного персонажа (ряженье). Но, поскольку понятие «драматургия» предполагает авторство и профессионализм, то вышеописанные народные обрядовые действа нельзя считать драматургией. Лишь позднее, уже в XX веке, когда отдельные авторы начали прописывать сценарии, включая в них старые элементы народных обрядов и ритуалов, и внося что-то новое, состоялась сценарная драматургия праздника. На основной сценической площадке разыгрывалось театрализованное представление с участием таких персонажей, как Зима и Весна, теща и зять, Петрушка и городовой, и других известных героев из русских народных сказок. Но первоначальная, языческая, суть праздника была утрачена. В постсоветский период Масленица вновь становится светлым и радостным ежегодным всенародным праздником — по образу и подобию традиционных европейских масленичных карнавалов. На площади города работает веселый «масленичный городок», в котором непрерывно идут концерты, народные увеселения, игрища, состязания с призами, продают блины и прочую масленичную снедь [3, с. 18]. К разработке сценария театрализованной программы и ее режиссуре, в основном, подходят с особым вниманием — сохраняется главный художественный образ праздника, его обряды, традиции, обычаи, ритуалы. Соблюдается его форма и содержание. В настоящее время Масленица — это массовое театрализованное празднество, основанное на фольклорных традициях, сочетающее в себе дух старины и явления новизны. Все это делает праздник историческим и современным одновременно. Говоря о драматургии праздника, мы, конечно, не имеем в виду драму как род литературы, о чём уже говорили выше. В сценарии праздника присутствуют элементы драматургии, в частности, в его основе лежит действие, источником которого является конфликт. Сценарий праздника также подчиняется законам драматургии. Тем не менее, сценарий праздника и театрализованного представления «строится на иных началах, чем пьеса для театра или даже сценарий художественного игрового фильма. Его публицистическая задача обычно предполагает изображение значительных социальных событий не через частный конфликт конкретных героев, а по принципу эпического отражения социального конфликта в его масштабном значении. Это ничуть не противоречит тому,

что носителями крупномасштабных социальных конфликтов в сценариях массовых представлений выступают конкретные исторические герои, конкретные, порой хорошо известные зрителям люди» [1, с. 137]. Когда речь идет о народных праздниках, сценарная драматургия неизбежно содержит в себе традиционную, ритуально-обрядовую основу русской народной праздничной культуры. Сравним три разных сценария Масленицы: в детском саду, на городской площади в российском городе и за пределами России в среде русскоговорящих людей. Цели у всех трех мероприятий разные. Так, проведение детской Масленицы ставит своей целью познакомить детей с русскими народными обычаями. Диалоги, как правило, выстроены в стихах, в доступной форме рассказывается о традициях, обязательно присутствует героиня праздника — румяная барыня-Масленица, в сценарий включены игры, загадки, в конце праздника (который обычно проходит в детском саду или в начальной школе) детей ждет праздничное угощение с блинами. Остро стоит вопрос — сжигать или не сжигать Масленицу. За каждой традицией обычно изначально стоит какое-то символическое значение. Чучело Масленицы представлялось средоточием плодородия и плодовитости, и ритуалы его проводов должны были сообщить это плодородие земле: пепел от чучела, или само растерзанное чучело, раскидывали по полям [6, с. 84]. В настоящее время это действие имеет развлекательное значение, и далеко не во всех семьях детям объясняется суть обряда, который не знают и не все взрослые. Задача сценариста детского праздника, во-первых, рассказать о символическом значении этой традиции, предложить детям участвовать в нем добровольно, спросить, есть ли у них какие-то опасения или вопросы. Ориентируясь на реакцию детей, на то, есть ли у них интерес или больше опасений, можно уже принять решение, проводить ли этот обряд или, может, стоит ограничиться рассказами о том, как праздновали масленицу в древние времена. Главный же акцент праздника надо сделать на неизбежном наступлении весны, главные герои — сказочные существа: Весна, Зима, Леший, Баба-Яга, Скоморохи, которые ведут с детьми активный диалог, вовлекают детей в активные игры. Совсем иное — праздник масленицы в городе. Обычно на площади сооружается сценическая площадка для развлекательной программы. По сторонам сцены установлены «снаряды» для конкурсов: столб для лазания за призами; бревно-бум, на котором будут биться мешками с сеном; колья (свайки) для забивания их в землю специальной битой и др. Рядом с площадью, где проводится Масленица, могут работать торговые «точки»: блинная, квасная, пирожковая, чайная, сувенирная, книжная, кондитерская, кофейная и т. п. Это антураж. Сценарий же городского мероприятия предполагает интерактив. Праздничная программа на сцене должна чередоваться с активными играми: ведущие праздника должны выходить «в народ». Городское празднество, пожалуй, больше всего напоминает масленичные гулянья старины, когда не разбирались в истоках традиции, а праздновали, потому что «так положено». В сценарий надо обязательно включить и масленичный поезд, и хороводы, и катание с горок, и сожжение чучела Масленицы. Городская Масленица длится как положено — целую неделю, либо пик веселья приходится на выходные, поскольку современные люди в будни все-таки ходят на работу. В программу можно включить конкурсы частушек, хоккейные и конькобежные турниры, катание с ледяных гор и на лошадях, состязание силачей, карнавал ряженых, выставки-ярмарки народного ремесла. Наконец, рассмотрим празднование Масленицы за рубежом, в среде русской диаспоры. Для соотечественников этот праздник играет важную роль, так как это не просто повод повеселиться, но и еще одна возможность передать знания подрастающему поколению об истории русского народа, его традициях и обычаях. Разумеется, что в сценарии в виде сценок, игр, песен рассказывается о масленичных традициях. Пожалуй, здесь праздник имеет элементы шоу, ведь соотечественники являются носителями двух культур и иногда о русской культуре знают немного. Справедливо заметить, что порой российская молодежь знает о русской культуре порой еще меньше. Тем не менее, за рубежом в честь праздника проводятся карнавальные шествия с ряжеными и маскарадами. Организуются масленичные городки со сценой, местами продаж еды (конечно, блинов) и сувенирной продукции, аттракционами. Сегодня мы становимся свидетелями процесса возрождения масленичных традиций как в России, так и в общинах российских соотечественников в других странах. Потребность праздновать Масленицу в современном обществе действительно существует, а вот профессионалов в этой сфере, людей, которые могли бы грамотно рассказать, как праздновалась традиционная Масленица сто-двести лет назад — единицы. Тем важно развивать умение писать сценарии массового праздника на основе народных традиций и обрядов.

Сценарные особенности современных популярных форм, видов, жанров праздничной культуры

Вся наша жизнь сопровождается множеством событий личного, коллективного и общественного характера, которые вызывают праздничное настроение, желание встретиться с друзьями, родственниками, сослуживцами или просто оказаться в праздничной толпе знакомых и незнакомых нам людей. В праздничный день нам хочется полюбоваться праздничной фиестой или салютом, послушать выступления известных политиков, писателей, художников, принять участие в шуточных соревнованиях, конкурсах, потанцевать, послушать музыку, посмотреть на заезжих или местных артистов, пообщаться с интересными людьми, спеть хором под гитару, побродить по праздничным улицам.

Хорошо или не очень, но эти праздничные события сегодня художественно организованы. Масштаб праздничного действа, место проведения, форма, жанр и, соответственно, используемые средства выразительности зависят, прежде всего, от значимости отмечаемого события.

Важную роль здесь играют потребности аудитории, для которой организуется праздничное событие, объём имеющихся финансовых средств, количество и уровень исполнительского мастерства творческих коллективов, которые могут быть задействованы в театрализованном представлении, а также талант, нравственные и гражданские позиции устроителей данного праздника. Анализ практики художественной организации праздничных событий выявил, что каждая программа имеет свой набор сценарного материала и разную степень участия в программе зрительской аудитории. В результате выделяем следующую разновидность современных праздничных программ:

- 1.Игровые;
- 2.развлекательно-игровые;
- 3.зрелищно-игровые и зрелищно-развлекательные;
- 4.информационно-развлекательные;
- 5.конкурсные;
- 6.зрелищные;
- 7.художественные и литературно-художественные;
- 8.документально-художественные;
- 9.документально-публицистические;
- 10.церемониально-обрядовые;
- 11.комплексные программы.

Данная разновидность программ предложена исходя из сценарного материала, который преобладает в той или иной программе, а также степени участия в праздничном действе присутствующей аудитории. Остановимся на каждой программе отдельно.

Так, игровые программы создаются на основе различных игровых форм: игр, игр-аттракционов, викторин, загадок, лотерей, конкурсов, аукционов, эстафет и т.д. Наряду с игровыми формами, здесь используется и художественный материал: поэзия, проза, музыка, хореография, пластика и другие виды литературы и искусств, которые органично «вплетаются» в развивающееся действо. Обязательное условие организации таких программ - активизация аудитории. Здесь нет зрителей - все являются участниками программы.

Само название развлекательно-игровых программ говорит о том, что их сценарии создаются на основе различных развлечений и игровых форм. Обычно это танцы, конкурсы, шарады, головоломки, викторины, состязания и многое другое, что позволяет аудитории самовыразиться, испытать и показать себя, выявить и продемонстрировать свои способности и возможности. И, конечно же, здесь также не обойтись без использования имеющегося многообразия художественного материала, который будет способствовать созданию необходимой атмосферы развивающегося действа, непринуждённого общения, самодеятельного творчества и активного отдыха собравшихся людей. Сценарии игровых и развлекательно-игровых программ представляют собой художественно организованную программу действий аудитории.

Несмотря на то, что само действие участников любой программы являет собой зрелище, в отличие от двух предыдущих программ, зрелищно-игровые и зрелищно-развлекательные программы, помимо игровых форм (первая - и развлечений, включая и игровые формы - вторая), имеют в своей основе концертные номера различных жанров. То есть сценарии данных программ представляют собой синтез игрового и художественного материала - в первом случае и синтез различного рода развлечений, игровых форм и художественного материала - во втором случае, в одинаковой степени, в равных пропорциях. Здесь аудитория является не только прямым участником предложенных программой форм действия, но и активным зрителем, сопереживающим происходящему, что способствует удовлетворению и формированию более широкого спектра её потребностей.

Информационно-развлекательные программы выстраиваются на основе документального материала, развлечений и игровых форм. Художественный материал может использоваться как равный среди вышеназванного основного сценарного материала, так и выполняющий вспомогательную функцию для эмоционального воздействия на аудиторию или создания условий для активного отдыха. Информационный материал такого рода программ не должен быть тяжёлым для восприятия и преобладать над развлекательно-игровыми формами. Идеальным является тот вариант, когда в программе игровые и развлекательные формы помогают донесению информации до аудитории и способствуют его осмыслению.

Структуру конкурсных программ составляют самые разнообразные конкурсы, которые отбираются исходя из целесообразности конкурсной программы. Наряду с конкурсами, сценарным материалом, могут быть различные игровые формы, а также художественный материал. Степень использования художественного материала и разнообразия игровых форм определяется принципами организации сценарного материала и разновидностью конкурсной программы. Степень активности аудитории здесь неодинакова. Одни являются прямыми участниками действия, другие -зрителями, активно им сопереживающими.

В основе сценариев зрелищных программ может лежать только художественный материал во всём его многообразии. Сценарии зрелищных программ также могут выстраиваться на основе синтеза художественного и документального материала. И тот, и другой материал может быть использован в равной степени, а может преобладать один из названных видов сценарного материала. Зрелищные программы требуют разделения на зрителей и исполнителей, хотя каждый сценарий данной разновидности программирует в определённой степени активизацию аудитории. Зрелищные программы отличаются разнообразием средств сценарной и режиссёрской выразительности, многожанровостью, неординарностью подачи и лёгкостью восприятия сценарного материала.

Художественные и литературно-художественные программы выстраиваются на основе художественного материала и предполагают деление на зрителей и исполнителей. Вместе с тем, исходя из принципов организации сценариев таких программ степень активизации аудитории может быть разной. Одновременно в одной программе, сценарным материалом художественных программ могут быть все разновидности искусства, и все они могут выступать здесь на равных, или один вид искусства может преобладать над другим. Сценарным материалом художественной программы может выступать и какой-то один вид искусства и ценность её от этого не снизится. Литературно-художественная программа требует в равном соотношении литературного и художественного материала, возможно и преобладание литературного материала. Если мы наблюдаем обратное, то тогда программа будет художественной. Названные программы могут раскрывать различные темы, поднимать проблемы, волнующие современного человека, восприятие таких программ требует подготовленного зрителя, способного воспринимать произведения искусства, умеющего думать, анализировать.

Документально-художественные программы в своей основе содержат документальный материал. Художественный материал является вторичным в процессе работы над созданием данной программы, хотя он может быть в сценарии такой программы в преимуществе, так как документальный, местный материал требует образного решения. Местный материал в отдельных программах такого вида может являться основным, а в других программах не использоваться вообще. Также в документально-художественных программах обстоит дело и с активизацией аудитории. В одних программах она максимальна, в других лишь на уровне сопереживания.

Документально-публицистические программы требуют максимальной активизации аудитории. Сценарным материалом здесь является документальный и местный материал. В центре внимания сценариста в процессе работы над сценарием должен быть реальный герой, какой-то конкретный человек, коллектив, группа или же какой то жизненный факт, общественно значимое событие, которое волнует конкретную аудиторию. Художественный материал здесь несёт вспомогательную функцию, несмотря на то, что иногда преобладает над документальным и местным материалом в структуре сценария исходя из принципов организации сценарного материала.

Сценарии церемониально-обрядовых программ в одном случае в основе своей содержат документальный местный материал. Как и в документально-публицистических программах здесь сценарий выстраивается вокруг конкретных людей, в центре развивающегося действия находятся реальные герои. В другом случае в основе сценариев лежат традиционные церемониально-обрядовые действа конкретной местности, коллектива, семьи. Однако и те и другие программы предусматривают максимальную активность аудитории и проведение различных церемониально-

обрядовых действ. Здесь обязательно использование художественного материала, в одном случае как вспомогательного материала, в другом случае художественный материал может лечь в основу сценарного замысла, когда речь идёт о народных праздниках и обрядах.

Комплексные программы могут вбирать в себя весь вышеназванный сценарный материал: документальный, публицистический, 207 группа местный, художественный, фольклорный. В комплексных формах широко используются церемониально-обрядовые действа, различные игровые формы, конкурсы, развлечения. Комплексные программы представляют собой сложную систему, состоящую из многообразия перечисленных выше программ, которые и являются их составляющими. Так, одна комплексная программа может вбирать в себя документально-художественную программу, зрелищную, конкурсную, церемониально-обрядовую, игровую, развлекательную и др. Выстраивание сценариев комплексных программ основывается на широкой организации деятельности участников праздничного действа и использовании всего многообразия средств идейно-эмоциональной и иносказательной выразительности.

В связи с драматургическими принципами организации сценарного материала каждый вид программы имеет свои внутренние разновидности. Так, программы могут быть: дивертисментными, тематическими, сюжетно-тематическими и театрализованными.

Дивертисментные программы иначе называют сборными. Такие программы включают в себя, согласно своей разновидности, определённый набор сценарного материала: игровых форм, развлечений, конкурсов, концертных номеров на различные темы. Они не требуют от сценарного материала тематического единства. Отбор сценарного материала для дивертисментных программ происходит исходя из воспитательных задач, стоящих перед их организаторами, и существующих принципов отбора сценарного материала, среди которых на первое место здесь выходят: принцип соответствия материала психолого-педагогическим и возрастным особенностям аудитории, принцип соответствия его художественно-эстетическим качествам, соблюдения принципов новизны и достоверности сценарного материала. Организация сценарного материала должна соответствовать особенностям места проведения программы и подчиняться принципам зрительского восприятия.

Тематические программы, помимо соблюдения вышеназванных принципов отбора и организации сценарного материала, требуют строгого подчинения отбираемого сценарного материала заданной или выбранной теме будущего сценария. Организацию сценарного материала в сценарий программы необходимо осуществлять в соответствии с принципами зрительского восприятия.

Сюжетно-тематические программы отличаются наличием в них сюжетного хода, который организует отобранный в соответствии с разновидностью конкретной программы сценарный материал. Отбор материала здесь происходит в соответствии с идейно-тематической направленностью программы, психолого-педагогическими и возрастными особенностями аудитории и особенностями сценической площадки или места проведения программы, в соответствии с художественно-эстетическим качеством материала, его достоверностью и новизной. Выстраивание программы требует соблюдения логики развития сюжета, темы сценария и законов зрительского восприятия.

Театрализованные программы требуют, помимо всех вышеперечисленных принципов отбора сценарного материала, соответствующего определённой разновидности программы соблюдения принципа соответствия отбираемого материала сценарно-режиссёрскому замыслу будущего театрализованного действа. Художественная организация отобранного сценарного материала осуществляется методом театрализации. В свою очередь, метод театрализации требует организации сценарного материала по законам драматургии - создания художественного образа программы и организации деятельности аудитории. 207 группа

Вместе с тем ещё до сегодняшнего дня происходит путаница, даже, к сожалению, среди профессионалов в разграничении метода театрализации и метода иллюстрации в массовых действах. Уместно, на наш взгляд, заметить, что метод иллюстрации, который широко применяется в массовых формах, не менее интересен и значителен, чем метод театрализации. Главное - уметь им грамотно пользоваться. Метод иллюстрации представляет собой внесение элемента художественности (музыки, песни, танца, кинофрагмента, отрывка из спектакля, концертного номера) в праздничную программу (дивертисментную, тематическую) без видоизменения её формы. Использование метода иллюстрации способствует расширению границ информации, сообщаемой аудитории в ходе программы, доступности её восприятия и более прочному её усвоению, делая этот процесс более живым и интересным, так как средства искусства повышают эмоциональное воздействие на аудиторию.

Театрализация, в свою очередь, требует, прежде всего, органичного вплетения используемых средств выразительности в развивающееся действие, их целостного единства с происходящим, а не сводится к костюмированию персонажей или иллюстрированному использованию в праздничном действе отрывка драматургии или любого другого вида искусств. Театрализация представляет собой сложный творческий метод, который может быть использован лишь в особых социально- психологических условиях и представляет собой синтез художественного вымысла и реальной действительности, который рождает новое неповторимое документально-художественное действие. Более того, театрализация требует не только наличия и завершённости развивающегося по законам драматургии действия, но и активизации аудитории, что в корне отличает её от иллюстрации.

Вместе с тем, в процессе создания сценария и при использовании метода иллюстрации, как и метода театрализации, сценаристу необходимо знать, о чём он хочет поведать аудитории, какую мысль и ради чего он будет ее утверждать, где будет проходить предстоящее действо.

Обычно для игровых, развлекательно-игровых, зрелищно-игровых, информационно-развлекательных, конкурсных, зрелищных (концертных) программ больше характерны три первых принципа организации сценарного материала.

Театрализованные программы данных разновидностей в практике встречаются реже. Что касается зрелищных, литературно-художественных, документально-художественных, художественно-публицистических, церемониально-обрядовых и комплексных программ, то они чаще бывают тематическими, сюжетно-тематическими и театрализованными. Комплексная программа может вбирать в себя все разновидности программ: дивертисментные, тематические, сюжетно-тематические и театрализованные.

Каждая из перечисленных разновидностей программ представлена конкретными формами.

Так, к игровым программам можно, прежде всего, отнести игровые программы как таковые, а также утренники, детские конкурсы и т.д.

Развлекательно-игровые - это вечера отдыха, вечера знакомств, посиделки, балы и т.п.

Зрелищно-игровые программы — утренники, детские праздники, конкурсы и т.д.

Зрелищно-развлекательные программы - это «огоньки», посиделки, праздники, карнавалы, конкурсы, ток-шоу и т.д.

Информационно-развлекательными программами можно назвать дискотеки, ток-шоу, конкурсы эрудитов и т.д.

Конкурсные программы представляют собой различные конкурсы: «КВН», «А ну-ка, девушки!», «А ну-ка, бабушки!», конкурсы Красоты, конкурсы допризывников, профессиональные конкурсы и т.п.

К зрелищным программам относятся такие формы, как концерты, гала-концерты, массовые театрализованные представления, светозвукоспектакли, а также цирковые, эстрадные, лазерные, спортивно-бальные, водные и другие шоу, спортивно-художественные представления на стадионах, карнавалы и т.д.

К художественным и литературно-художественным программам можно отнести театрализованные представления, литературно-музыкальные композиции, литературно-художественные вечера, поэтические композиции, музыкальные вечера, литературно-художественные праздники, фестивали Искусств и т.д.

Документально-художественные программы - театрализованные представления, тематические театрализованные вечера, государственные праздники, региональные праздники, мемориально-художественные праздники, праздники профессий, праздники Искусств и т.д.

Документально-публицистическими программами могут быть тематические вечера, марафоны, театрализованные представления, публицистические представления, митинги-концерты, вечера-митинги, вечера-памяти и т.д.

К церемониально-обрядовым программам относятся семейно-бытовые, гражданские и трудовые обряды, народные праздники, презентации, вечера-чествования, вечера-ритуалы, праздники коллективов, личностные праздники и т.д.

Комплексные программы — это массовые праздники, фестивали, декады, дни семейного отдыха и другие формы.

Таким образом, одна и та же программа может быть представлена несколькими формами в зависимости от сценарного материала и степени включённости аудитории в действие. При этом каждая форма требует своей композиционной структуры.

Все театрализованные формы имеют общие структурные признаки: идейно-тематическое единство, композиционная завершённость, наличие сюжетного хода и режиссёрского приёма, создание действенной ситуации, развитие конфликта, использование монтажа как способа организации разнородного сценарного материала, образное развитие мысли и др.

Массовый праздник, как и другие формы комплексных программ, является комплексной формой, так как может вбирать в себя вышеперечисленные программы, представленные всем разнообразием форм. В массовом празднике действие может разворачиваться на нескольких сценических площадках одновременно или поочерёдно, переходя с одной площадки на другую. Например, массовый праздник может состоять из театрализованного шествия, театрализованного представления, конкурсных и игровых программ, концертов, театрализованного церемониально-обрядового действа, водного шоу. Каждый праздник может включать свой перечень имеющихся форм, объединённых идейно-тематически, выстроенных в порядок согласно законам драматургии и создающих атмосферу и образ праздничного события. Отбор праздничных форм и жанров, которые составят программу праздника, зависит от праздничного события, которому он посвящен, от задач и целей, стоящих перед его организаторами, от потребностей аудитории, от финансовых возможностей и множества других условий.

Знание сценарной технологии театрализованных представлений, законов их драматургического построения поможет сценаристам-режиссёрам в работе над созданием различных праздничных программ, при организации любых праздничных событий.

Понятие «театрализация»

Театрализация - художественно — педагогический метод, суть которого состоит в показе, оживлении, художественном осмыслении того или иного факта, документа, события. На сегодняшний день интерес к театрализации очень велик, но еще нет единого понимания сущности театрализации, ее определения и функций, не исследованное место во всех сферах досуга, и ее границы возможности. Наиболее распространенной ошибкой является эмпирический подход к театрализации, к пониманию ее как элемента художественности. В этом случае считают театрализацией привлечение художественного материала (песня, музыка, кинофрагменты, танец, концертный номер) в ту или иную массовую форму досуга. Так они попадают в один ряд с иллюстрацией, представляя по существу лишь более сложную её разновидность. Подобный механический подход к театрализации, понимания ее в качестве универсального метода, присуще всей досугово - массовой работе, приводит к непомерному и необоснованному расширению границ ее использования. Это вторая ошибка, распространенная на практике, приводит к фальши, ложной ситуации, анти художественности, когда та или иная форма массовой работы входит в противоречие с бездумно используемым применительно к ней методом театрализации. Появилась страсть к «театральной» театрализации, стремление театрализовать все подряд. Театрализация такого рода лишает мероприятия его социально — педагогической глубины «где есть чрезмерная громкость», «помпезность», «невозможность активного участия».

Театрализация должна выступать одновременно в качестве метода реальной и игровой деятельности масс, организуя художественно по законам театра, как содержание проводимого мероприятия, так и саму деятельность его участников. Театрализация может быть применима не всегда, не в любых, а только в особых условиях, соотносящих то или иное реально отмечаемое событие, к которому причастна данная аудитория. С создаваемым аудиторией образом этого прошедшего или происходящего события, с его художественной интерпретацией. Такая двойственность функции театрализации, синтезирующей реальную и художественную деятельность, связана с особыми моментами в жизни людей, когда требуется осмыслить необыденное значение того или иного события, выразить и закрепить свои чувства по отношению к нему. В этих условиях особенно сильна тяга к художественному осмыслению, к символической обобщающей образности, к организации деятельности, по законам театра. Театрализация - самый сложный творческий метод, имеющий глубокое социально — психологическое обоснование и наиболее близко стоящей к искусству. Именно театрализация — как специфический творческий метод в силу двойственности функции способствует превращению массового праздника, представления, концерта, в биофункциональную улитарно - художественную. Форму искусства, в котором «первая и основная их функция (т.е. сила, вызывающая к жизни есть функция дидактическая, педагогическая, информационная, пропагандистская, агитационная, художественный смысл и эстетическое наслаждение» прикладываются» здесь... к этой эстетической, жизненно -практической, коммуникативной функции. Благодаря своей социально - педагогической и художественной

биофункциональности театрализации и выступает одновременно как социальная художественная обработка жизненного материала, и особая организация поведения и действия масс людей. Массовое действие всегда тяготеет к театрализации. Образное решение темы - суть театрализации как особой, подобно театру, организации массового праздника. И.М.Туманов указывал, что, обогащая массовый праздник, образностью, театрализация помогает возникновению у каждого его участника ассоциаций, близких к его собственным, его мироощущению и тем самым активизирует, вызывает потребность к действию. Психолого-педагогический аспект театрализации как творческого метода очень важен, режиссер массового действия это всегда психолог и педагог, решающий в первую очередь проблемы активизации его участников, организации не спектакля, а именно массового действия, в котором художественная образность выступает в качестве эффективного побудительного стимула. По своей художественной природе театрализованный сценарий воплощает идею в яркой образной форме. При этом образное решение, является сутью театрализации, и выступающей в качестве образного сценарно-режиссерского хода, превращает сценарий в специфический способ обработки социальной информации.

Ю.П.Любимов совершенно верно замечает, что поиски такого хода являются специфичным для сценариста и режиссера массового действия. Но неверным было бы сводить театрализацию к художественному осмыслению, здесь и таится опасность сведения массовой формы к зрелищу. Эстетическая ценность события стимулирует социальную активность личности и позволяет превратить любую акцию по поводу этого события в организованное проявление самодеятельности его участников. Театрализованные формы -это коммуникативные образования культуры в которых происходило иррадиация, с одной стороны, от художественной активности, с другой — в данном случае, энергии, идущей от художественной, ценностно -ориентационной и коммуникативной деятельности людей. Непосредственная близость того или иного вида деятельности к искусству накладывает отпечаток на все явление в целом, создавая художественность конкретных видов массового действия. Обрядовые действия образуются на линии скрещивания искусства и жизни людей. В.Э.Пропп, исследуя русские народные праздники, показывает, что они представляют собой своеобразное художественное осмысление, продолжение, художественную модель повседневного труда, являются одновременно фактом труда и искусства. В качестве комплексного метода театрализация, предполагает не только особую театрализацию организации. Культурной самодеятельности масс, но и организацию материала. Это две, неразрывно связанные между собой, стороны одного и того же процесса, в котором особая организация материала достигается путем его драматургической обработки, а особая организация масс путем художественного оформления ее реальных действий, а также путем ситуации. Само явление игры чрезмерно сложно и полифункционально. Исторически развиваясь вместе с человеческим обществом, игра приобретена на различных стадиях социальной эволюции различные формы, содержание и структуру и становилась предметом исследования многих наук Г.В.Плеханов «Письма без адреса» - дал глубокое понимание о происхождении игры. А.В.Луначарский, А.С.Макренко психологи, педагоги: Е.Аркин, Л.Выгодский, А.Блонский, Л.Бохгович, А.Запорожец, А.Леонтьев, Элькони Д., А.Усова, Р.Фрадкина, С.Шмаков, Г.Щедровский и другие ученые. Игру рассматривают как — форму моделирования социальных отношений, как одно из важнейших средств овладения различными жизненными ситуациями, как возможный путь обучения типом поведения, к воспитанию структуры эмоций. Так же исследователи рассматривают игру — как один из уровней досуга (Э.В.Соколов), как вид эстетической деятельности (Б.Д.Порыгин, В.А.Разумный, В.И.Устимченко). К.Рейпзотер американский ученый так определяет игру с точки зрения досуга: «Это вид поведения индивидуального или коллективного, включающий любого рода деятельность, доставляющую наслаждение, выполняемую добровольно, без последующего вознаграждения и возможную для личности любого возраста. Игра - это особая деятельность, определяемая в данный момент физическим состоянием и социальной установкой исполнителя, соответствующей жизни групп или группы, членом которой исполнитель является». 1964г. Токио. I Международный конгресс по досугу. Американский учены И.Скарфом игра рассматривалась как часть процесса воспитания и обучения, разговор шел о детской игре, но, тем не менее, дух игры является существенной частью мира взрослого человека. Игра как особая форма организации человеческой жизни, должна нести свое место при разработке театрализации как игровой деятельности шел во взаимодействии с искусством. Природа коллективной театрализованной игру такова, что в процессе ее человек наиболее остро ощущает взаимосвязь между близким ему игровым действием. Театрализация синтезирует эти два компонента. Игровые отношения очень высоки для театрализованного действия, тесно связанного с социальной активностью личности, так как они дают возможность не только сопереживать те или

иные отношения, но и самому деятельно проявить их, «опробовать» себя как личность в разных ролях. Отмечая значительное событие истории, человек как бы вновь переживает его, идентифицируя себя в какой - то степени с героями события, воссоздавая его в своей памяти и в игровом театрализованном действии. Игра дает возможность человеку персонификации, подражая избранным в качестве положительного примера героям, - возникающая игровая ситуация ставит его в положение участника, а не зрителя театрализованного массового действия. Игровое действие, во - первых, должно не иллюстрировать или повторять до мельчайших подробностей реальное действие, а напоминать его, вызывать соответствующие ассоциации, во - вторых эти игровые действия театрализуются, то есть организуются с помощью совершенно других художественных средств и к нему нельзя отнестись как к реальному повторению соответствующих поступков и ситуаций. Театрализация сегодня выступает в качестве ведущего специфического метода организации эмоциональной коллективной жизни, в рамках досуга. Театрализация способствует созданию мажорного тона жизни, быстрейшему усвоению личностью норм и ценностей общества.

Общие и особенные черты драматургии театрализованных представлений

«Драма как род литературы и драматургия - это отнюдь не синонимы. Однако сценарии, не являющиеся драмами, - драматургия, - утверждает О.Марков. - Нельзя считать драматургию театрализованных представлений родом литературы, так как драма составляет сферу творчества не одних писателей, но и деятелей других видов искусства, которые не имеют литературной родословной» (39,98). Вместе с тем, между драмой и драматургией есть много общего.

Поэтому сейчас мы и проследим общие и особенные черты драматургии театральной с драматургией сценариев театрализованных представлений.

Итак, что же роднит эти два вида искусств?

Прежде всего, это то, что театрализованное представление, как и любой другой вид сценического искусства, определяется природой театра.

В словаре по эстетике понятие «сценическое искусство» характеризуется следующим образом: «Любой театральный спектакль, будь то драматическое представление, балет или опера, есть художественное произведение, раскрывающее своё содержание и смысл через сценическое действие, осуществляемое с помощью всех средств театральной выразительности - творчества режиссёра, игры актёров, искусства художника-декоратора, осветителя, костюмера и др.» (81, 337). И далее, в словаре внимание акцентируется на том, что современные сценические искусства сохранили в своём значении «ценностные критерии»: глубину постижения жизненной правды; содержательность; гуманизм; силу образной выразительности; эмоционального накала и т.д.

«Представление - это театральное зрелище, спектакль» - читаем мы в словаре русского языка СИ. Ожегова. Таким образом, можно сделать вывод о том, что театрализованным представлениям и праздникам присущи все черты, характерные для сценических искусств. Здесь, как и в драматургии театральной, идейно-тематическое содержание сценария раскрывается посредством сиюминутно развивающегося действия, выстроенного по законам драматургии. Конфликт, который лежит в основе развивающегося по нарастанию действия, как и в драматургии театральной, достигнув в развитии своей вершины, разрешается. Художественный образ театрализованного представления, как и театрального спектакля, создаётся усилиями творческого коллектива под руководством режиссёра, который использует разнообразную палитру средств выразительности.

Однако, говоря о драматургии театрализованных представлений и праздников, мы должны понимать, что, несмотря на её родство с театральной драматургией, имеем дело с особой, специфичной драматургией.

Каковы же особенности драматургии сценариев театрализованных представлений и праздников?

Один из крупнейших мастеров этого вида искусства народный артист СССР Туманов И.М. утверждал; «Здесь мы имеем дело с особым родом драматургии и особым родом сценического действия».

В драматургии театрализованных представлений и праздников своя система драматического действа, свои, присущие только ей выразительные средства. По характеру они более обобщённые, более условные, нежели в искусстве театра.

«И компоненты спектакля, и его мизансцены, и психологическая мотивация поступков героев, и многие другие элементы здесь должны быть более крупными, широкими, лаконичными, выразительными, то есть должны создаваться как драматургом, так и режиссёром иными методами и приёмами», предупреждает нас И.М. Туманов.

Форма и характер выразительных средств определяются здесь задачами, стоящими перед жанром театрализованного действа.

Раскрывая духовную сущность режиссуры массовых театрализованных представлений и праздников, И. Шароев указывает на то, что в процессе работы по созданию масштабного сценического произведения режиссёр «создаёт особого рода действие из сложнейшего сочетания движений, музыки, слова, света, цвета, особой звуковой структуры, специфически освоенного сценического пространства, на котором действуют громадные массы — тысячи, десятки тысяч исполнителей» .

Представление, по мнению А.Д. Силина, «ближе к искусству плаката и карикатуры, чем к бытовой зарисовке, здесь больше уместен широкий и грубый мазок настенной росписи, нежели филигрань восточной миниатюры» (57,37). И объясняется это тем, что на массовых представлениях и празднествах присутствует большое количество людей, представляющих самые широкие слои населения, поэтому они призваны быть демократичными, понятными и общедоступными. В них должны сочетаться «лаконизм и образность, величественность и зрелищность, символика и ясность» .

А.Д. Жарков даёт следующее определение драматургии театрализованных программ: «Это сюжетно-образная концепция массового действа, где само драматургическое действие создаётся через выстраивание и проигрывание сюжетно-образного решения программы» (34, 257).

Таким образом, драматургия театрализованных представлений и праздников - сложное специфическое явление, которое в корне отличается от драматургии театральной, так как предполагает особую структуру развития действия, только ей присущие средства выразительности и приёмы общения с аудиторией.

Среди характерных особенностей драматургии театрализованных представлений и праздников, прежде всего, необходимо выделить его событийность, на что, в первую очередь, обращают наше внимание Д.М. Генкин, А.А. Конович, О.Л. Орлов и другие видные теоретики и практики режиссуры театрализованных представлений и праздников. Необходимо помнить о том, что в основе драматургии театрализованных действ лежит событие, требующее художественной организации, а значит, глубокого художественного осмысления. Это событие может быть связано с жизнью конкретного человека, коллектива, города, области, страны, а возможно это событие имеет международный характер, но каким бы по значимости и по масштабности оно ни было, празднуемое событие должно волновать аудиторию театрализованного действа. Событие должно вызывать потребность в празднике со стороны аудитории, а также потребность и необходимость в его художественном осмыслении со стороны его организаторов.

Зачастую потребность людей в коллективной эмоциональной жизни стимулирует спонтанную, неорганизованную художественную самодеятельность по поводу данного события, рождает особое художественное действо, не созданное и отрепетированное специально, а являющееся сиюминутной реакцией аудитории на происходящее. Творческая активность аудитории в ходе праздника может вылиться в церемониально-обрядовое действо, карнавальное шествие, митинг, коллективный танец, пантомимическое действие, исполнение песен, частушек и другие формы. Это необходимо предусмотреть организатору будущего праздничного действа ещё на этапе работы над сценарием и, выявив возможную реакцию аудитории на конкретное событие, запрограммировать предполагаемые формы выражения активности аудитории в сценарии, при этом сделать так, чтобы они органично вплетались в общую канву разрабатываемого праздничного действа.

Событийность праздничного действа проявляется в его образном решении, когда праздничное событие ложится в основу сценарно-режиссёрского замысла и сценарно-режиссёрский ход представления рождается на основе данного события. В практике организации и проведения театрализованных программ есть достаточно примеров образного решения события. Так, интересный пример того, как сценаристу удалось объединить информацию и художественные выразительные средства и создать зримый эквивалент событию, дают нам Д.М. Генкин и А.А. Конович (17, 18), когда в основу эпизода «Дня молодого рабочего» (в г. Ленинграде) легло событие, связанное с досрочным выполнением годового плана. И несмотря на то, что празднование данного события происходило осенью, сценарно-режиссёрским ходом эпизода чествования трудового коллектива явилась встреча Нового года со всеми новогодними атрибутами: ёлкой, игрушками, подарками, Дедом Морозом и Снегурочкой, что позволило интересно выстроить действие и придало вечеру особую праздничную атмосферу, торжественность и зрелищность.

Рассмотрим ещё несколько примеров событийной образности в практике режиссуры театрализованных действ в г. Орле, непосредственным организатором которого являлся автор данного пособия. Празднование 5-летнего юбилея Орловского отделения Российского творческого Союза работников культуры было задумано и организовано как День рождения в буквальном смысле.

Здесь были и воздушные шары, и праздничный пирог со свечами, и гости, и поздравления, и подарки. Были и 5-летние воспоминания с криком «новорождённого младенца», детскими колясками, игрушками, детскими нагрудниками, пустышками. Затем появились «названные родители», «няни», «воспитатели», «друзья», «спонсоры» и т.д. Перед аудиторией прошла вся пятилетняя творческая жизнь Орловского отделения творческого союза. На глазах собравшихся «новорожденный» сделал свои «первые шаги», которые остались в памяти города, далее в ходе праздника был оценен каждый «шаг», значимый для членов творческого Союза и работников культуры города и области. Так праздничное событие - 5-летие организации Орловского отделения Российского творческого Союза работников культуры - легло в основу сценарно-режиссёрского замысла юбилейного вечера, который вылился в яркий, весёлый и вместе с тем торжественный и радостный праздник - День рождения. Такое сценарно-режиссёрское решение позволило всем желающим выразить своё отношение к происходящему.

Сочетание музыки и слова в театрализованных формах

Важное значение в спектакле имеет звуковое оформление.

«Музыка в театре начинается в слове, продолжается в ритме, в мелодии речи. Музыка составляет истинную сущность театрального представления. Можно сказать, если спектакль немузыкален, неритмичен, значит, это плохой спектакль. Музыка нас учит услышать то, что в театральном обиходе называется атмосферой спектакля, то, что воспринимается как внутреннее зерно, как несказанный смысл, то, что заражает, что поселяется в душе, что продолжает расти, расцветать в сознании и в сердце». Эти слова Ю. А. Завадского подтверждают то верное положение, что музыка в театре, не теряя принадлежности к музыкальному искусству, в то же время является частью искусства театрального, то есть она подчиняется логике как музыкального развития, так и законам построения драматического спектакля. Отсюда следует, что музыка в спектакле не самоценна, важна ее созвучность с данным драматическим действием. Часто какой-нибудь номер театральной музыки сам по себе не имеет особых музыкальных достоинств, но, написанный для конкретной пьесы, оттеняя игру актеров, производит большое впечатление на зрителя. Музыка к драматическому спектаклю создается композитором в тесном содружестве с режиссером, исполнителями и художником. Но если художник создает зрительные образы, иногда вызывающие в зале аплодисменты, то композитор в драматическом театре дает музыкальные образы, редко вызывающие подобную реакцию. И это естественно -- театральная музыка должна участвовать в создании общей тональности спектакля незаметно, лишь оттеняя. его драматическое и эстетическое звучание. Степень ее воздействия будет тем сильнее и непосредственнее, чем меньше ее будут слушать, не переставая слышать. Иными словами, музыка в драматическом театре неизбежно занимает подчиненное положение. Но, несмотря на это, в спектакле она должна давать самостоятельное толкование происходящих событий, по-своему интерпретировать содержание, тему произведения, помогать развитию сюжетных линий и тем самым активно влиять на восприятие зрителя. Точный и яркий музыкальный образ всегда помогает действию. Даже если музыка -- всего лишь фон, она должна выполнить это свое скромное, но необходимое по отношению ко всем остальным компонентам назначение.

Музыка активно формирует впечатление зрителя, но делает это, как правило, незаметно, ненавязчиво, почти всегда оставаясь вне его конкретного восприятия. Зритель обычно уносит общее впечатление о спектакле, оценивает игру актеров, режиссерское решение, художественное оформление, но почти никогда не задумывается над тем, что именно внесла музыка в это общее впечатление. Как правило, музыкальный отрывок, включаемый в спектакль, должен точно уложиться в отведенное ему время -от конца одной реплики до начала другой. Композитору говорят: «музыка нужна только на эти несколько строк, которые к тому же произносятся шепотом, и чтобы она не длилась ни секунды дольше, иначе пропадет вся сцена». Композитора, понимающего специфику театральной музыки, это не затрудняет. Например, С. С. Прокофьев говорил: «Я люблю, когда мне говорят: «Здесь мне нужна минута с четвертью музыки». Его всегда радовала возможность писать музыку с точностью до десятой доли секунды.

Театральная музыка должна быть лаконична, конкретна и сравнительно проста по форме. Драматическое искусство, как правило, не нуждается в больших инструментальных массах симфонического оркестра -- он своим мощным звучанием подавлял бы сцену, отвлекал внимание зрителя от действия. Как только нарушается равновесие между сценическим действием и музыкой, внимание зрителя раздваивается, и цельность восприятия разрушается. Пример -- музыка Ильи Саца к «Синей птице» М. Метерлинка. Все музыкальные номера представляют собой небольшие, хоть и

яркие, но часто бесформенные музыкальные отрывки. Иногда в них повторяется без конца одна и та же музыкальная фраза, иногда темы следуют, казалось бы, одна за другой безо всякой связи, так, что уловить их форму чрезвычайно трудно, иногда музыка построена почти без мелодии, на звучании одних шумовых инструментов. Но впечатления, которое производит музыка Саца необычайно ярки и незабываемы. Этот пример с достаточной яркостью показывает, что к театральной музыке нельзя подходить со стандартными мерками. Музыка для спектакля может быть написана специально, может быть подобрана из ранее написанных произведений. Однако даже самое лучшее музыкальное произведение, будучи использовано без всякого изменения, может не только не произвести должного впечатления на зрителя, но даже помешать игре актеров и восприятию всего спектакля.

Эдвард Григ, создавая музыкальную поэму «Пер Гюнт», написал совершенно самостоятельное произведение на темы Ибсена. И поэтому когда играют пьесу в сопровождении музыки Грига, как это было в Художественном театре, то зритель испытывает непрерывную раздвоенность, его напряженное внимание то и дело переносится из настроения концерта в театрально-драматическую действительность. Подобранная к спектаклю музыка обычно написана по другому поводу. Введенная в сценическое действие, она связывается режиссером и звукорежиссером с остальными компонентами спектакля, становится частью заново рожденного целого, а значит, и воспринимается уже в ином контексте. Необходимо отметить еще одну существенную особенность театральной музыки: ее воздействие не только на зрителя, но и на творческое состояние актера. Музыка помогает ему сосредоточиться, войти в роль, влияет на творческое воображение. Музыка в драматическом спектакле, безусловно, не может сравниться по сложности с симфоническими произведениями или оперной музыкой. Однако оркестр драматического театра часто бывает поставлен в необычные условия -- по воле режиссера он может рас- полагаться то за кулисами; то под сценой, то непосредственно на сцене, музыканты в этом случае превращаются в актеров, надев парики, костюмы, используя грим. В этих условиях сохранять в себе чувство музыканта-художника, поддерживать необходимое творческое настроение бывает очень трудно.

«Звуковое оформление» спектакля - музыкальное, шумовое и звукотехническое оформление. К музыкальному оформлению относится включение в спектакль вокальных произведений, танцев, инструментальных пьес, фрагментов симфонических произведений, хора -- одним словом, музыки всех жанров и форм. К шумовому оформлению -- включение в сценическое действие театральных шумов, а также таких звуков, как крики животных, колокольный звон и т. п. Общий замысел, план такого оформления называется звуковым решением спектакля.

Хороший режиссер не оформляет спектакль музыкой и шумами как чем - то второстепенным, дополнительным и не просто организует сопровождение, он ищет то единственное, необходимое, органичное соединение сценического действия с музыкой, шумом, звуком, которое вытекает из смысла постановки. Создание по ходу сценического действия с помощью тех или иных средств эха, пролета самолета, прохода поезда, эффекта ревербации и т. п. осуществляется не просто ради эффекта, а для достижения художественной правды спектакля. История развития театрального искусства в России знает немало примеров блестящей организации музыки и шумов в различных спектаклях. Однако только после реформы, проведенной К. С. Станиславским, в драматическом театре утвердились те основные принципы звукорежиссуры спектакля, которыми и сейчас руководствуются режиссеры.

Некоторые театры отказались от оркестра, и сейчас драматический актер все чаще играет под музыкальную фонограмму. Существенно упростилось шумовое оформление, появилась возможность отказаться от громоздких и не всегда совершенных аппаратов для получения сценических шумов. Отпала надобность в бригаде шумовиков, составлявшей до недавнего времени непременную часть театрального организма. Все это существенно расширило творческие возможности режиссера в художественном оформлении спектакля. В театре всегда поиск новых выразительных средств и приемов -- активных, действенных, динамичных, способных по-настоящему захватить эмоциональный мир современного человека. В решении этих задач существенная роль принадлежит театральному звукорежиссеру.

Каждая пьеса имеет свои специфические, жанровые черты, требующие определенного музыкального решения. Некоторые пьесы и спектакли вообще не требуют музыки. И даже в одной и той же пьесе, поставленной в разных театрах, музыка приобретает своеобразные особенности, присущие только данной постановке. Поэтому музыка драматических спектаклей с большим трудом поддается систематизации и классификации.

Музыку в драматическом спектакле подразделяют на несколько типовых видов:

ь увертюра,

ь музыкальные антракты (вступление к действию или картине),

ь музыкальный финал акта или спектакля,

ь музыкальные номера по ходу сценического действия.

Увертюра звучит в начале спектакля при закрытом занавесе и завязывает первый контакт со зрителем. Позднее как увертюру к драматическому спектаклю стали использовать разные оркестровые произведения. В современном спектакле в качестве увертюры нередко звучат народные, лирические, эстрадные песни, танцевальные и джазовые пьесы и даже отдельные музыкальные аккорды. Увертюра обычно вводит зрителя в атмосферу спектакля, подготавливает его эмоционально к восприятию трагедии, комедии, может быть, даже ориентирует зрителя в предстоящем знакомстве с эпохой, социальной средой и т. д. Музыкальные темы, впервые прозвучавшие в увертюре, могут получить продолжение и развитие по ходу действия спектакля. К музыкальному антракту прибегают, когда необходимо время для перестановки декораций или чтобы отделить паузой смену картин.

Музыка в этом случае излагает те события, которые совершаются между действиями. Эти события зритель не видит, он их должен себе вообразить. И тут музыка организует мысль и фантазию зрителя. В то же время музыка антракта -- связующее звено между двумя действиями: она продолжает настроение предыдущего и подготавливает эмоциональное восприятие следующего. Иногда музыка в антракте -- просто лишь увертюра к следующему действию, и тогда содержание ее состоит только из мотивов, характеризующих это действие, то есть в этом случае музыка связана со спектаклем лишь стилистически. Если увертюра и музыкальные антракты вводят зрителя в предстоящее действие, то так называемые «концовки», или музыкальные финалы, могут, наоборот, завершить восприятие, обобщить в музыке уже высказанное в спектакле. Они как бы подводят итог мыслям и чувствам, которые зритель уносит из театра. Музыка в конце спектакля как бы ставит финальную точку, а при наличии увертюры создает симметричное обрамление всего спектакля. Наиболее многогранна роль музыки, включаемой непосредственно по ходу сценического действия. По способу использования музыки в действии ее разделяют на две основные категории. Музыка, проявляющаяся во внешней, то есть видимой стороне действия.

Эту музыку называют сценической, а также реальной, оправданной, мотивированной, «музыкой по ходу действия», «от автора» и т. д. Поскольку такая музыка является частью предлагаемых обстоятельств, то условно договорились такую музыку называть «сюжетной». В качестве сюжетной музыки обычно используют бытовые музыкальные формы -- песни, романсы, частушки, танцевальные пьесы, марши и т. д. Но могут быть использованы и классические произведения сложных академических музыкальных форм, таких, как симфонии, оратории, арии из опер и т. д.

Сюжетная музыка может звучать непосредственно в исполнении героев пьесы или по радио, с магнитофона, доноситься с предполагаемой поблизости концертной площадки, из ресторана и т. д. Примеры подобного включения музыки в действие можно найти почти в любом спектакле.

Обычно сюжетную музыку в пьесе вводит сам драматург, указывая в ремарках на те места пьесы, где она должна звучать. В этом случае от режиссера зависит только точная распланировка в спектакле всех музыкальных моментов и определение способа воспроизведения - то ли с фонограммы, то ли в «живом» исполнении. Однако есть много пьес, в которых автор не дает никаких указаний относительно музыки. Тем не менее идеей пьесы, развитием ее действия, образами действующих лиц, часто считает нужным вводить музыку в действие, предварять ею спектакль, включать музыкальные «антракты» между актами и картинами, в финале. Музыка, вводимая в спектакль режиссером, относится к другой категории, нежели сюжетная, и отличается от нее тем, что звучит не внутри действия, а вне его.

Ее источник физически не находится на сцене и не подразумевается где-то рядом. Ее слышит только зритель, действующие лица о ней «не подозревают». Но и такая музыка теснейшим образом связана с действием и является его активным элементом. Это музыка как бы внутренней, духовной жизни героев. Такую музыку называют психологической, раскрывающей, обобщающей, эмоциональной, иллюстративной, фоновой и т. д. Так как эту музыку в спектакль вводит режиссер, ее называют иногда «музыкой от режиссера». Вместе с тем существует целый ряд спектаклей, где музыку, используемую в сценическом действии, нельзя отнести ни к сюжетной, ни к условной, если руководствоваться лишь названными выше признаками. Обычно это музыка, вводимая режиссером для создания эмоционального настроения какой-либо сцены, она как бы помогает зрителю, активизирует его внимание, заставляет более остро воспринимать сценическое действие, действующие лица реагируют на нее самым активным образом.

Примером тому может служить инсценировка романа А. Фадеева «Разгром» на сцене Театра имени Вл. Маяковского. Великолепная музыка А. Николаева убедительно соединилась с пластическим построением всего спектакля. В одних сценах под условную музыку партизаны танцуют, в других - напевают песни, в третьих музыка организует ритм всего действия. Подобное музыкальное решение можно встретить и во многих других спектаклях. Музыка в этих, случаях не вступает в противоречие со сценическим действием, а, наоборот, помогает поверить в него. Наконец, к этой же условной, театральной музыке можно отнести те песни персонажей спектакля, которые, вырываясь из ткани действия, адресуются непосредственно зрительному залу. Подобный прием типичен для музыкальной комедии, мюзикла, водевиля. Сюжетная музыка, введенная в действие самим драматургом, обязательна для каждой постановки. Условная музыка, привлеченная режиссером ради решения определенных художественных задач, - принадлежность лишь данной постановки данного театра. Следует отметить, что условная музыка, введенная в спектакль режиссером, нередко становится более сильным художественным средством, чем музыка, звучащая по ходу действия.

Однако сюжетная музыка воспринимается более активно, чем условная, так как наличие источника звука уже само по себе активизирует внимание зрителя. В качестве условной музыки используются не только фрагменты из сонатно-симфонических произведений, но и произведения камерного характера, музыкальные пьесы в исполнении небольших, весьма оригинальных по составу ансамблей или даже одного инструмента. Место звучания условной музыки выбирается в зависимости от характера сценического действия - за сценой, в зрительном зале или непосредственно на сцене.

Функции сюжетной музыки. Сюжетная музыка в спектакле в зависимости от условий ее применения может нести самые разнообразные функции.

ь Характеризовать действующих лиц;

ь Указывать на место и время действия;

ь Создавать атмосферу, настроение сценического действия;

ь Рассказывать о действии, невидимом для зрителя.

Перечисленные функции, естественно, не исчерпывают все многообразие приемов использования сюжетной музыки в драматических спектаклях.

Наиболее наглядно роль музыки - характеристики персонажа - проявляется тогда, когда музыкальная пьеса исполняется самим героем. Через музыку герой может выразить не только свое настроение, но и черты характера, склонности, темперамент, уровень культуры. Прием этот в театре распространен весьма широко: любая песня, инструментальная пьеса и даже короткий наигрыш, исполняемый действующим лицом, в той или иной степени неизбежно становится его характеристикой. В пьесе А. Корнейчука «Платон Кречет» в первом действии есть сцена, в которой главный герой - хирург Платон Кречет - играет на скрипке. Лида, девушка, которую он любит, считает его человеком холодным, бездушным, далеким от искусства, не способным на глубокое чувство. И вдруг - скрипка, из которой пальцы хирурга, привыкшего держать в руках скальпель, извлекают чудесные звуки. Взволнованная Лида видит совершенно другого человека. И зритель ощущает резкую перемену в ее отношении к Платону. Не менее широко используется сюжетная музыка для самохарактеристики группы людей: хоровая песня - яркий тому пример. Музыкальная характеристика, как правило, многозначна. Музыка может характеризовать не только героя, но и ситуацию, а так- же и отношения, возникающие между героями.

Сюжетная музыка играет весьма значительную роль и в характеристике места и времени действия. В этом случае музыка становится как бы принадлежностью, атрибутом события, бытовой или исторической обстановки, она позволяет создать определенный колорит той или иной эпохи, характеризовать отдельные группы людей. Сущность таких музыкальных номеров в том, что все они становятся составной, а иногда и неотъемлемой частью того или иного события или ситуации. Так, для русских великосветских балов были характерны полонез, мазурка или вальс; для сельской вечеринки - частушки; для ресторана - джазовая или просто развлекательная музыка; для свадьбы - веселая народная песня или пляска и т. д. и т. п.

Сюжетная музыка, звучащая за сценой, так же как и музыка, звучащая непосредственно на сцене, может создать определенную атмосферу сценического действия. Например, в пьесе К. Тренева «Любовь Яровая» в одной из картин за сценой звучит танцевальная музыка. В ремарке указано, что это играют в кафе, где кутят белые офицеры. Музыкальный фон создает нужную атмосферу действия на сцене.

Функции условной музыки. Ввести условную музыку в спектакль значительно труднее, чем сюжетную. Ее условность может войти в противоречие с реальностью жизни, показываемой на сцене. Поэтому условная музыка всегда требует убедительного внутреннего оправдания. Вместе с тем выразительные возможности такой музыки очень широки, для нее могут быть привлечены разнообразнейшие оркестровые, а также вокально-хоровые средства. Наиболее часто условная музыка применяется для создания атмосферы действия, его эмоционального фона. В спектакле «Маскарад» (Театр имени Моссовета) в сцене отравления Нины в декорациях преобладают зловещие темные тона. Здесь мало света: чуть мерцают свечи в люстрах и бра; откуда-то издалека льются мелодические звуки вальса, эти звуки приближаются, нарастают, и вот они заливают сцену, перекатываются в зрительный зал, создавая атмосферу глубокого трагизма. Так режиссер и композитор передают замысел Лермонтова и помогают раскрытию образов Нины и Арбенина. Наиболее часто условная музыка звучит в лирических сценах разнообразного характера. Прощание сына с матерью перед отъездом в дальнюю экспедицию, встреча влюбленных после разлуки, беседа старых боевых друзей, вспоминающих молодость. В этих эпизодах музыка помогает создать нужное настроение.

В эпизодах с текстом условная музыка может проявлять себя и более активно и «направленно», чем, если бы она создавала только общий эмоциональный фон. Когда идет взволнованная сцена, построенная на диалоге, реплики передают только часть того, о чем думают герои. Музыка же обнажает глубину их переживаний, усиливает внутреннее действие. Условная музыка может раскрыть внутренний монолог героя. Драматургически внутренний монолог возникает обычно после каких то событий, когда герой, оставшись наедине с собой, оценивает их, размышляет, нередко переживает эмоциональный взрыв. Это и позволяет музыке «высказаться» здесь во весь голос, она помогает нам понять то, что трудно, а порой и бестактно было бы выразить словами. В подобных случаях она взаимодействует с соответствующей мизансценой.

Условная музыка, так же как и сюжетная, может характеризовать действующих лиц. Обычно это выражается через музыкальные темы, связанные с персонажами. Через весь спектакль «Отелло» (Театр имени Моссовета) проходят темы музыкальных характеристик главных персонажей. Вот Отелло задумался, его мысли обращены к Дездемоне. И словно в ответ всплывает нежная мелодия - лейтмотив Дездемоны, напоминая о ее безупречной духовной чистоте... Яго обдумывает свои коварные планы. Визгливая, торопливая музыка как бы подхватывает, развивает его мысли...

Условная музыка дает возможность не только заострить характеристики героев, но и найти выразительные решения в комедийных сценах, она выступает как средство сатирического обличения и пародии. Условная музыка в ряде случаев может стать непосредственным и прямым участником действия, важным средством сюжетного развития: может заметно усилить или, наоборот, затормозить развитие действия. В сцене «Буря» («Король Лир», Театр имени Моссовета) музыкальный образ бури раскрывает сущность трагедии Шекспира. Здесь условная музыка - непосредственный участник действия, она созвучна разбушевавшейся стихии и душевному потрясению людей, она вызывает сострадание, боль, возмущение в сердцах зрителей, тем самым эмоционально выделяет эту сцену. Музыку дополняют шумы -- вой ветра, удары грома и в самой музыке слышны «свист» и «завывание» деревянных духовых инструментов. Следует упомянуть еще одну функцию условной музыки - способность подчеркивать, усиливать фантастическое в сценическом действии. Обычно такое случается в детских спектаклях, в сказках. Характерный пример - музыка И. Саца к уже упоминавшемуся спектаклю «Синяя птица». Именно с помощью музыки удалось убедительно показать сказочные образы Огня, Хлеба, Сахара, Воды, Света и т. д. Как правило, в этих случаях используется необычный для оркестра состав музыкальных инструментов или электроинструментов с их необычными, специфическими тембрами.

Таким образом, можно отметить, что условная музыка может:

ь эмоционально усиливать монолог и диалог,

ь характеризовать действующих лиц,

ь подчеркивать конструктивно-композиционное построение спектакля,

ь обострять конфликт,

ь рассказывать о действии за сценой,

ь подчеркивать и усиливать фантастические и сказочные моменты в сценическом действии.

Указанные функции наиболее характерны и, естественно, этот список не исчерпывает всех возможных случаев использования условной музыки в спектакле.

Общие функции театральной музыки

Но чаще всего функции музыки многозначны, то есть любая музыка в спектакле выполняет, как правило, несколько функций одновременно. Выражая, например, переживания героя, музыка может в то же время эмоционально предвосхитить последующий этап действия. Одна и та же музыка может выполнять различные функции в зависимости от жанра спектакля: драма, трагедия, водевиль и т. д. предъявляют к музыке каждая свои требования. Вместе с тем можно наметить некоторые общие функции, которые присущи театральной музыке вообще. Эти общие функции в той или иной степени свойственны как сюжетной, так и условной музыке. Одна из общих функций музыки в спектакле - иллюстративность. Это прямая связь музыки со сценическим действием: персонаж получил радостное известие - напевает веселую песенку или танцует под звуки радиоприемника. Таким образом, иллюстративная музыка при творческом ее решении может помочь зрителю полнее прочувствовать сценическое действие, дополнить и разнообразить впечатление от видимого на сцене. В спектакле может быть не один лейтмотив, а несколько, хотя их количество обычно стараются ограничить, чтобы неоднократные появления и преобразования помогли выделить главные линии действия. В этих преобразованиях лейтмотивы нередко проходят определенное развитие, сплетаются, вырастают в качественно новые образы. Например, в спектакле «Оптимистическая трагедия» (БДТ имени М. Горького) было использовано два основных лейтмотива - «марш полка» и «оптимистическая тема». Они звучат, изменяясь каждый раз в зависимости от поворотов сюжета, все больше и больше драматизируясь к финалу спектакля. Таким образом, лейтмотив не только подчеркивает развитие определенного образа или ситуации, но и раскрывает их более глубокий смысл. Именно лейтмотив позволяет соединить прерывную театральную музыку в единое композиционное целое.

И, наконец, следует сказать, что любая музыка, включенная в спектакль, несомненно выражает авторское отношение (драматурга, режиссера, композитора) к отдельному персонажу, группе персонажей, к сценическому действию, с которым эта музыка связана. В заключение необходимо отметить, что как частные, так и общие функции музыки в спектакле могут наслаиваться, изменяться, сочетаться, переходить из одной в другую, и в каждом конкретном случае это происходит по законам драматургического развития данного спектакля.

Драматургические функции музыки

В театрализованном представлении можно говорить о двух драматургиях. Одна из них — это сценарная драматургия, заложенная в литературном тексте. В нем выстроены так называемый событийный ряд, определенные ситуации, в которых развиваются характеры персонажей. Действующие лица, события, ситуации в театрализованном представлении наделены и музыкальными характеристиками. Некоторые из них, наиболее яркие и повторяющиеся, становятся его лейтмотивом. Музыкальная драматургия образуется как результат столкновения различных музыкальных характеристик и их развития. Как бы ни был занимателен литературный сценарий, если он не найдет яркого воплощения в музыке, представление не станет цельным и убедительным. И наоборот, иногда сценарий, не обладающий занимательностью событий, может благодаря музыке приобрести необычайную выразительность.

Попробуем проследить сущность музыкальной драматургии на примере классической оперы. Ведь принципы оперной драматургии и драматургии театрализованного представления во многом едины. Итак, опера П.И. Чайковского «Пиковая дама». Литературный сценарий ее — это пересказ пушкинской новеллы. На ее сюжетной основе создана одна из наиболее вдохновенных опер, повествующих о любви, о стремлении к счастью двух юных сердец и роковых препятствиях, приведших к гибели Германа и Лизу. Именно благодаря музыке в «Пиковой даме» выражены типичные психологические процессы в жизни русского общества конца прошлого века. В ней прослеживается ясное, контрастное противопоставление музыкальных тем. С одной стороны — мир светлых чувств, страстная, готовая на жертву любовь, стремление к счастью, вера в осуществление добрых надежд, с другой — злые и враждебные предзнаменования, роковая тайна старой графини.

Музыкальные образы, тяготеющие к миру любви, взволнованны, поэтичны. Ведущим началом в них является напевность, ибо красивое, вдохновенное пение всегда связано с наиболее человечными чувствами. Музыкальная тема, символизирующая роковую тайну, имеет характер зловещий и мертвенный. Сравнивая мелодии отдельных персонажей, легко убедиться, что наибольшее обаяние, душевную взволнованность П.И. Чайковский отдает Герману и Лизе. Музыка, выражающая переживания этих главных героев оперы, убеждает нас в их духовной красоте, заставляет полюбить их.

Именно на столкновении двух контрастных тем — любви и рока — и на их развитии основана музыкальная драматургия «Пиковой дамы».

В театрализованном представлении, как и в опере, музыка — от песни до крупной симфонической формы — также становится часто главным средством выражения конфликта, ведущей идеей. Именно с ее помощью выражается подтекст, внутреннее состояние персонажей, именно она — средство психологического обоснования их поведения.

Вот как использована музыка в театрализованном представлении «Вступление в песню» (автор сценария Ю. Шиков), посвященном героическому подвигу комсомола в Великой Отечественной войне. Основа музыкальной драматургии — контрастное соотношение музыки жизнерадостной, искрящейся весельем и минорной, подчас драматической.

Танцевальный зал. Здесь сегодня проводы в армию. Кружатся пары. Все усиливается музыка вальса. Атмосфера веселья и жизнерадостности.

Постепенно пары в вихре вальса одна за другой скрываются за кулисами. И вместо только что отзвучавшего вальса слышится песня:

Ах, война, что ж ты сделала, подлая!
Стали тихими наши дворы.
Наши мальчики головы подняли,
Повзрослели они до поры.
На дороге едва помаячили
И ушли за солдатом солдат...
До свидания, мальчики! Мальчики,
Постарайтесь вернуться назад!

Далее, перемежаясь с поэтическими и прозаическими текстами, звучат песни то грустные, то веселые и среди них: «На солнечной поляночке», «Давно мы дома не были», «Соловьи», «Дороги» и другие.

В финале представления на сцене вспыхивает Вечный огонь. Доносятся слова песни «На братских могилах»:

На братских могилах не ставят крестов,
И вдовы на них не рыдают.
К ним кто-то приносит букеты цветов,
И Вечный огонь зажигают.
Здесь раньше вставала земля на дыбы,
А нынче гранитные плиты.
Здесь нет ни одной персональной судьбы —
Все судьбы в единую слиты.
Тишина.

На авансцену выходит юноша. Он обращается к участникам представления и зрительному залу: «Память борцов, отдавших жизнь за свободу человечества, почтим минутой молчания».

Зрительный зал встает. Лица участников представления освещены рампой сцены заревом Вечного огня. Звуки солирующей трубы постепенно переходят в военный марш, а он — в песню «День Победы». И вновь на сцене бал призывников. И вновь вихрь вальса.

В этом представлении именно музыка является его движущей силой, драматургической основой. В соотношении музыкальных номеров, смонтированных в определенной последовательности, заключен конфликт.

Решая вопросы музыкального оформления, режиссер возлагает на музыку самые разнообразные драматургические задачи, использует различные ее возможности.

В одних случаях она звучит по ходу действия и сюжетно оправдана, обусловлена предлагаемыми обстоятельствами. В других — она вне каких-либо мотивированных связей с происходящим и выражает внутреннее действие, подтекст.

В режиссерской практике, как в профессиональном драматическом театре, так и в клубной самодеятельности, этим двум видам использования музыки дают различные определения. Например, музыку, так или иначе связанную с действием, называют бытовой. Однако часто это бывают не только песни, танцы, марши, но и сложные симфонические, камерные произведения, в том числе музыкальная классика. Поэтому термин «бытовая» не раскрывает многообразия этого вида музыки.

Иногда вместо «бытовой» употребляют термин «реальная» музыка, то есть реально участвующая в действии в отличие от той, что сюжетно и по смыслу с действием не связана. Но ведь любая музыка независимо от ее функций реальна, поскольку она звучит, воспринимается слухом.

Наконец, эту же музыку называют «конкретной». Этот термин является особенно ошибочным и особенно дезориентирующим, так как «конкретной» музыкой в современном западном искусстве называют одно из формалистических направлений, отвергающих мелодию как основу музыки.

Наиболее подходящим нам кажется определение такой музыки, как сюжетная. Это один вид. Другим видом является условная музыка, сюжетно с действием не связанная. Часто вместо условной употребляют выражение «психологическая музыка».

Обилие и разночитаемость употребляемых терминов вынуждает специально оговаривать их раньше, чем ими начать оперировать. «Определяйте значение слов, и вы избавите свет от половины его заблуждений», — говорил Декарт.

Мы будем придерживаться именно этих определений музыки: сюжетная и условная. Попробуем их расшифровать.

СЮЖЕТНАЯ МУЗЫКА

Это музыка, введение которой всегда оправдано ситуацией: в той или иной сцене, том или ином эпизоде она присутствует, и действующие лица слышат ее и на нее реагируют. Иногда, подобно внутреннему монологу или диалогу, мелодия звучит у них в воображении, воспроизводится ими мысленно. Это также сюжетная музыка, поскольку действующие лица выражают к ней свое отношение, так или иначе общаются с ней.

Сюжетная музыка —это главным образом музыка, звучащая в повседневной жизни персонажей. Являясь органической принадлежностью быта, социальной среды, она существенно помогает воссозданию черт конкретно-исторической обстановки. Это является необходимой основой для возникновения «истины страстей».

Б.И. Ростоцкий, рассматривая режиссерский план постановки «Юлия Цезаря» В.И. Немировича-Данченко, пишет: «Правда чувств никогда не воспринималась Станиславским и Немировичем-Данченко как что-то отвлеченное и вневременное. Напротив, она всегда была для них связана с конкретными историческими условиями, в которых действует тот или иной герой. Стремясь приблизить образы Шекспира к современному зрителю, сделать их до конца понятными, они вместе с тем знали, что это сближение с сегодняшним днем не может быть достигнуто в обход той конкретной исторической правды, которая живет в героях Шекспира».

Чаще всего сюжетная музыка предусмотрена в сценарии театрализованного представления. В нем указаны и произведение, и место, где должна она звучать. Однако во многих случаях режиссер-постановщик вводит ее сам, возлагая на нее те или иные драматургические функции.

Примеры сюжетной музыки, звучащей по ходу действия и выполняющей определенные задачи, мы находим и в театре, и в кино, и в театрализованном представлении.

В пьесе А. Корнейчука «Платон Кречет» есть сцена: хирург Кречет играет на скрипке. Лида — девушка, которую он любит, считает его человеком холодным, рассудочным. И вдруг скрипка, взволнованная лирическая музыка. Слушая Кречета, Лида видит в нем другого человека. Зритель отчетливо ощущает в ней эту перемену.

В фильме «Юность Максима» в самом начале его герой поет песню «Крутится, вертится шар голубой». Именно она рисует в воображении зрителя образ петроградской рабочей окраины, а Максим представляется веселым, жизнелюбивым парнем. Это передано тоже через песню, ибо действие в фильме еще почти не началось.

В другой кинокартине нашего золотого фонда «Чапаев» есть эпизод, в котором главный герой накануне боя поет песню «Черный ворон». Она передает зрителю настроение Чапаева, его психологическое состояние, пожалуй, более емко, чем все остальные средства выражения (пластика, мизансцена и т. д.).

В театрализованном представлении сюжетная музыка, звучащая по ходу действия, может решать разные драматургические задачи, использоваться для воплощения различных образных начал, настроений. Скажем, лирическая, задушевная песня формирует атмосферу сердечности, походная военная песня или шуточная, пародийная музыка — соответствующее настроение и отношение к происходящему.

С помощью сюжетной музыки можно рассказать о действии, подразумеваемом за пределами сценической площадки. Это особенно важно, так как в большинстве случаев сценарии театрализованного представления отличаются краткостью (по сравнению с пьесой), в них нет места для параллельного действия. Таким образом, музыка помогает преодолеть прокрустово ложе времени.

Рассказывая по-своему о действии, происходящем за пределами сцены, она становится как бы внешней приметой события, явления (походный марш, колыбельная, танцевальная музыка, доносящаяся из ресторана и т. д.).

С помощью сюжетной музыки можно очень отчетливо выразить течение времени, исторический ход событий.

Можно привести другой пример того, как музыка делает более ярким и впечатляющим ход действия. В театрализованном представлении «В боях за Отчизну Советов» (автор сценария И. Шароев) именно песни помогают воссоздать картины героической борьбы и побед советского народа в годы Великой Отечественной войны. Вот некоторые эпизоды.

В углу сцены — группа женщин. Они поют: Как пойду я на быструю речку, Сяду я на крутой бережок, Посмотрю на родную сторонку, На зеленый приветный лужок. Вначале песня звучит печально, тихо. Но голоса женщин крепнут, наливаются силой.

Ой, сторонка, сторонка родная,
Нет на свете привольней тебя,
Уж ты нива моя золотая, Да высокие наши хлеба...

Это поют солдатки. Сцена погружается в темноту, затем в луче света возникают воины. Слышатся четыре коротких песенных монолога, в которых воины вспоминают о близких. Комбат.

Темная ночь. Только пули свистят по степи,
Только ветер гудит в проводах, тускло звезды мерцают.
В темную ночь ты, любимая, знаю, не спишь
И у детской кроватки тайком ты слезу утираешь.
Молодой солдат.
Как я люблю глубину твоих ласковых глаз,
Как я хочу к ним прижаться сейчас губами.
Темная ночь разделяет, любимая, нас,
И тревожная черная степь пролегла между нами.
Баянист.
Верю в тебя, в дорогую подругу мою,
Эта вера от пули меня темной ночью хранила...
Радостно мне, я спокоен в смертельном бою:
Знаю, встретишь с любовью меня, что б со мной ни случилось...
Бывалый солдат.
Смерть не страшна.
С ней не раз мы встречались в степи.
Вот и сейчас надо мною она кружится.
Ты меня ждешь и у детской кроватки не спишь,
И поэтому, знаю, со мной ничего не случится!

С окончанием песни на экране возникают кадры, посвященные партизанской войне. Одновременно с этим на сцене начинает звучать песня о народных мстителях:

Шумел сурово Брянский лес,
Спускались синие туманы,
И сосны слышали окрест,
Как шли с победой партизаны!

В кинокадрах мчатся танки. На одном из них группа солдат, которые жизнерадостно запевают:

С боем взяли город Брянск,
Город весь прошли
И последней улицы
Название прочли.
А название такое,
Право слово, боевое: Отряд подхватывает:
Киевская улица по городу идет,—
Значит, нам туда дорога,
Значит, нам туда дорога,
Киевская улица на запад нас ведет.

События бурно развиваются. На экране кинокадры: наши войска форсируют Дунай, Вислу, переправляются через Неман. Как образ, как яркая примета времени (победоносного 44-го года) звучит песня:

...Много верст в походах пройдено
По земле и по воде,
Но Советской нашей Родины
Не забыли мы нигде...

До самого конца представления слышатся песни. Они как бы лаконичная и яркая летопись событий, главный эмоциональный тонус всего представления. В песнях передается душевное состояние, эволюция чувств и переживаний людей.

Приведенный примеры убедительно иллюстрирует возможности сюжетной музыки в театрализованном представлении.

УСЛОВНАЯ МУЗЫКА

В отличие от музыки, звучание которой, так или иначе, подкрепляется, подтверждается сюжетно, музыку, сюжетно не мотивированную, называют, как мы уже сказали, условной. Она не является «зримым» компонентом действия. Актеры на нее не реагируют, как бы ее не слышат. Вместе с тем эта музыка активно воздействует на зрительское восприятие.

Если сюжетную музыку можно сравнить с поверхностным течением, то условную — с глубинным.

Какими же возможностями она обладает?

Прежде всего, само положение музыки, звучащей вне каких-либо сюжетно-мотивированных связей с действием, влияет на ее функциональную роль. Обладая более полной свободой и самостоятельностью, большими возможностями воздействия своими собственными выразительными средствами, своим особым языком, она, таким образом, имеет более широкое поле действия.

Условная музыка (в отличие от сюжетной) не связана с исполнительскими данными действующих лиц. Поэтому она в состоянии использовать весь свой арсенал, все свое мелодическое, полифоническое, гармоническое, ритмическое, фактурное, тембровое богатство.

Драматургические возможности условной музыки широки и разнообразны, хотя введение ее в сценическое действие значительно труднее, чем сюжетной музыки. Она требует убедительного внутреннего оправдания.

Следует заметить, что условная музыка, не связанная сюжетно с действием, не совпадающая впрямую с жизненными обстоятельствами пьесы, пришла в театр, кинематограф, а затем и в театрализованное представление сравнительно недавно, в начале XX века.

Рождение МХАТа, реформаторская деятельность его основоположника К.С. Станиславского резко изменили отношение к музыке, расширили рамки ее использования как театрального выразительного средства. Она зазвучала во многих сценических представлениях, подчиняясь потребности ярче и непосредственнее вскрыть эмоциональную сущность происходящего на сцене.

Умело используемая режиссером условная музыка может быть очень действенным средством выражения конфликта, то есть главной движущей силой представления.

Очень убедителен в этом отношении пример музыкального оформления спектакля «Оптимистическая трагедия» в Ленинградском академическом театре им. А. С. Пушкина (постановка Г.А. Товстоногова). Главные темы в музыке к спектаклю (композитор Кара Караев) — это марш полка, тема партии и тема врага. Подчеркивая, что музыка в «Оптимистической трагедии» — одно из главных средств выражения конфликта, Г.А. Товстоногов пишет: «Марш полка» впервые появляется, как суровая нарастающая музыкальная тема, в сцене ухода моряков на фронт. Затем в финале второго акта он звучит тихо, призывно, мобилизующе, как бы иллюстрируя процесс формирования Первого морского полка. В четких, чистых ритмах возникает «марш полка» снова перед сценой «Ночного караула», как железная поступь бойцов регулярной Красной Армии, «где каждый знает, куда и зачем он идет».

В последней картине спектакля, в сцене «В плену», — «марш полка» звучит, как грохот боя, гимн победы и освобождения пленных товарищей...

«Тема партии» — волевая, собранная музыкальная тема — постепенно, по мере развития сюжета трагедии, превращается в тему героической жизни Комиссара, построенную на том же музыкальном материале...

Нарастают события. Комиссар принял решение начать «бой с Вожаком». Резко, точно, повелительно, направляюще возникает снова «тема партии». Начинается третий акт, и опять звучит

«тема партии» — теперь уже она приобретает характер тревожного, почти трагического ожидания. Предупреждающе звучат сигналы труб.

Предана Сиплым, разбита, окружена и прижата к каменной стене кучка бойцов во главе с Комиссаром. Поднялся во весь рост Алексей, рванул меха гармони, взметнулась над степью мелодия родного матросскому сердцу «Варяга»...

И, как эмоционально-ритмический подхват, снова возникает «тема партии». Она звучит взволнованно, заставляя нас опять пережить картины подлого предательства и неравного боя. Насыщенная большими трагическими чувствами, «тема партии» звучит на этот раз как скорбно-триумфальный марш памяти тех, кто погибает, но не сдается...

В последний раз «тема партии», вылившаяся теперь в «тему Комиссара», звучит в сцене ее смерти как могучий Реквием, посвященный бессмертию революционных бойцов». Наряду с маршем полка и темой партии в спектакле звучит тема врага. Многократно повторяясь, она становится музыкальным образом вражеского лагеря. Г. Товстоногов пишет об этой теме: «Она появляется в начале сцены «Ночной бой», когда в темноте моряки ползут к проволочным заграждениям, сосредоточиваясь для атаки. Появляется как тревожная, коварная. тема...

В сцене «Ночной караул» она звучит тихо и вкрадчиво, подчеркивая «настороженную тишину», напряженную атмосферу перед броском неприятеля.

После предательского убийства Сиплым Вайнонена «тема врага» грозно разрастается. уродливая, тупо-механическая. Ее перекрывает лихорадочный стрекот пулемета — бешено отбивается от наседающего противника прижатая к стене кучка моряков».

Как видно из приведенного примера, в результате эмоционального усиления условной музыкой противоборствующих начал острота конфликта значительно возрастает, развитие действия становится более динамичным.

Сценарно-режиссерский ход

В практике досуговых программ, представлений существует такое понятие, как «ход». Его называют иногда драматургическим, режиссерским, сценарным или авторско-режиссерским. Но поскольку режиссер и драматург при работе над сценарием выступает в одном лице (как правило), то его можно называть сценарно-режиссерским.

Сценарно-режиссерский ход необходимо осознавать, прежде всего, как смысловой ход, в основе которого лежит идейное начало, указывающее направление монтажа, подсказывающее композиционные приемы и образно-пластическое решение. Режиссерское видение сценариста должно доминировать и направлять поиск хода, помогая автору выстраивать конкретно-пластическую форму развития главной мысли сценария. Сценарно-режиссерский ход может быть найден от случайного наблюдения, но его возникновение должно быть всегда опосредовано целевой установкой.

Сценарно-режиссерский ход - это образное движение авторской концепции, направленное на достижение цели художественно педагогического воздействия.

Сценарно-режиссерский ход должен быть найден на этапе разработки замысла, когда у авторов сформулирована проблема, появилась четкая концепция, определены конкретные сценические задания, т.е. когда сделан смысловой каркас сценария. Также, сценарно-режиссерский ход (прием)- это образно-смысловой стержень, который пронизывает весь сценарий, цементирует действие в его логическом развитии: Экспозиция- ввод в действие. Это короткий рассказ о событиях предшествующих конфликту. Экспозиция перерастает в завязку т. е. непосредственное начало действия. Появляется конфликт - столкновение жизненных противоречий, противоположных позиций, идей мировоззрения, идеологий. Основное развитие действия (конфликта) проходит в нескольких эпизодах, нарастая, входит в кульминацию высшую точку представления.

Развязка - как разрешение конфликта, затем - главное событие, где сформулирована основная мысль автора, т. е. идея. Вышеизложенную последовательность событий можно графически представить так:

Развитие конфликтной ситуации, т. е. сквозное действие. (В сценарно – режиссерский ход входит прием организации материала, сценарный ход ищется в материале будущего сценария, сцен. Ход всегда действенен и выводит на режиссерский прием, сцен. Ход- смысловое содержание сценария, когда тема и идея определены необходим единый художественный образ через который будет раскрыта тема и идея представления. Необходимо найти единый прием ведения, стержень, который соединит все эпизоды, этот ход признан, удерживать интерес зрителя. При поиске сцен. Для

этого необходимо выбрать образ, который наиболее ярко раскрывает тему в соответствии со сценическими способностями и при этом сценарный ход выражается в трех видах:1. Декоративно-образный , 2. музыкально-образный, 3. образно-игровой.

Сценарно-режиссерский ход

В практике театрализованных представлений существует такое понятие, как «ход». Его называют иногда драматургическим, режиссерским, сценарным или авторско-режиссерским. Но поскольку режиссер и драматург при работе над сценарием выступает в одном лице (как правило), то его можно называть сценарно-режиссерским.

Сценарно-режиссерский ход необходимо осознавать прежде всего как смысловой ход, в основе которого лежит идейное начало, указывающее направление монтажа, подсказывающее композиционные приемы и образно-пластическое решение. Режиссерское видение сценариста должно доминировать и направлять поиск хода, помогая автору выстраивать конкретно-пластическую форму развития главной мысли сценария. Сценарно-режиссерский ход может быть найден от случайного наблюдения, но его возникновение должно быть всегда опосредовано целевой установкой.

Сценарно-режиссерский ход - это образное движение авторской концепции, направленное на достижение цели художественно-педагогического воздействия.

Сценарно-режиссерский ход должен быть найден ни этапе разработки замысла, когда у авторов сформулирована проблема, появилась четкая концепция, определены конкретные сценические задания, т.е. когда сделан смысловой каркас сценария. Вот почему принципиально неверной являются точки зрения (Маршак М.И., Саруханов В.К., Чечетин А.И., Андрейчук Н.М.), что рождение драматургических приемов и ходов, эпизодов происходит на начальном, ознакомительном этапе.

Практика проката сценарно-режиссерских ходов говорит об отсутствии целевых установок. Такая подмена, к сожалению, еще существует, где «ход», раз и навсегда заданный (летят в самолете, едут в дилижансе, автомобиле или используют телеэкран, различные виды подзорных труб), кочует из одного представления в другое.

Например в сценарии «Ехал поезд...» сценарно-режиссёрский ход не взят напрокат, он органически (логически и ассоциативно) рожден замыслом. Наличие замысла как раз и проверяется ходом; уберите ход - и замысел разрушится. Если же «замысел» не разрушится, можно сомневаться в существовании замысла вообще.

Заимствованный ход, выполняющий функцию искусственного объединения сценарного материала или номеров, является приемом. Уберите прием и замените его другим приемом - и вы убедитесь, что ваш «замысел» не изменился. Кавычки поставлены потому, что взято под сомнениесамосуществованиезамысла,азначитицелипедагогическоговоздействия.

Чтобы понять природу замысла, прежде всего необходимо помнить, что он начинается с выработки логически-чувственного авторского отношения к поднятой проблеме. Ни в какой другой сфере человеческой деятельности фантазия не проявляется так полно, как в искусстве. В нем можно смещение времени, самые неожиданные контрасты и многое другое.

В современной сценической практике выразительными средствами являются не только актеры-исполнители, реальные герои, пространство, пластика, речь и т.д., но и неодушевленные предметы. Так, например, обыкновенные лестницы могут служить и решеткой, и дыбой, и помостом, сложенные лестницы поперек - уже мельница. Качественному изменению предмета в структуре театрализованного представления должно быть уделено особое внимание режиссеров-сценаристов, так как поиск выразительных решений, поиск замысла, сценарно-режиссерского хода является одной из основ оформления представления в целом, хождения для него сценической метафоры.

Широкое использование метафоры в структуре театрализованного представления становится одним из признаков зрелищное. С одной стороны, благодаря свойству делать видимыми скрытые отношения и сочетать, казалось бы, несочетаемые явления, метафора открывает для театрализованных представлений новые возможности визуального воздействия на зрителя. С другой стороны, ее применение в театрализованном представлении свидетельствует о предварительном рациональном процессе в сценарной работе. Выводя нас за рамки обычного восприятия, раздвигая границы физической реальности, метафора воздействует и на наши представления, и на наши ассоциации. Иными словами, метафора в представлении служит не изображению, а выражению. Любопытное высказывание по поводу метафоры делает известный представитель современной аналитической философии Г. Гудман. «Метафора», - пишет он, - это обучение старого слова новым «трюкам»: применение старого слова по-новому» (243, 69).

Такие современные зарубежные исследователи теории метафоры как Ф. Уилрайт и М. Блэк, видят в процессе метафоризации основную силу языка. Для Уилрайта метафора есть «психическая глубина», на которую действительность или фантазия переплавляются в холодном тигле воображения. Этому процессу Уилрайт дает название «семантического движения», идентифицируя таким образом процесс метафоризации с процессом воображения (244, 71).

Различие между денотацией (простым означением и коннотацией, обозначением или комплексом ассоциаций и чувств, окружающих слово) позволило М. Блэку назвать последнюю «системой ассоциируемых банальностей» (245, 40). Это означает, что, хотя каждый индивид может иметь свой собственный выбор коннотаций того или иного слова, которые отражают его личный опыт, большинство слои, как правило, имеют «ядро коннотаций», остающееся относительно стабильным в определенный период времени и для членов какого-то одного сообщества. Поэтому коннотации, как «системы ассоциируемых банальностей», понятны всем. Блэк разработал также теорию «фильтра», состоящую в утверждении, что одно какое-то слово в метафоре «фильтрует» те качества, которые хотел выделить для нас автор.

Слабость блэковских теорий «фильтра» и «взаимодействия» состоит в том, что в действительности мы имеем дело в случае метафоризации не с «фильтром», не с «взаимодействием», а с перспективой отражения действительности в метафорическом высказывании.

Отразить действительность в образах помогает творческое воображение. Уровень воображения бывает первичным и вторичным. Первичное воображение - это восприятие и подготовка к созданию ассоциативных связей. Вторичное воображение является как бы эхом первичного, оно активизируется при помощи конкретной цели и воли, расширяя и усиливая продукт первичного воображения.

Приведем пример студенческой работы по методике ассоциативного исследования, формирующей творческое воображение. Группе был дан «факт жизни» из газеты: «Налоговая полиция вскрыла факты недобросовестного отношения...и т.д.». Каждый студент в письменном виде должен ассоциативно исследовать «факт жизни», исходя из целевой установки - «обучить старые слова новым трюкам», но не ради игры слов, а ради постижения их внутреннего смысла через творческое воображение.

Студент К.: «Из газеты «Вольная Кубань» мне был дан «факт жизни», который я должен повергнуть ассоциативному исследованию. Я читаю «факт жизни» и понимаю и нем все как нужно - «налоговая полиция вскрыла...». И вдруг я наталкиваюсь на слово «вскрыли». Его я мог бы и проскочить и понять машинально, но вот почему-то я на нем «застрял». И сразу же от этого слова «поползли» картины: вскрытие, обнаружение болезни, заглядывание внутрь, постановка диагноза, операция и т.д. Итак, вскрыть недостатки - значит обнаружить «болезнь», а поставить диагноз и сделать «операцию» - значит убрать недостатки. Мне могут сказать: «Зачем специально выискивать в этом слове такого рода слова! Нормальным людям и в голову не придут такого рода ассоциации!». Но если мы под такими словами нарисуем, скажем, карикатуру, то думается, что все примут это как должное, ибо она будет построена на буквальном понимании слова «вскрывает», то есть на возвращении слову его материально-телесной сферы. И как только я понял одно слово «вскрывает», немедленно происходит подобное и с другими словами. Скажем, слово «недостаток»: мало ли до чего можно не доставать, не дотягиваться!»

Ассоциативность мышления характеризует способность личности отражать и устанавливать в сознании новые связи между компонентами драматургической задачи.

Критериями оценки ассоциативного мышления студентов являются: число ассоциаций в единицу времени, их оригинальность, новизна, смысловая связь и драматургическая логика постижения смысла.

В цепи ассоциативного исследования слова не только расширяют свой объем, но и видоизменяют смысловое значение, обладая удивительной способностью перевоплощаться в словесном потоке.

По своей природе слово, найденное в цепи ассоциативного исследования - есть уже обобщение, объединение предметов или явлений по их общим признакам и свойствам.

Замысел и все его компоненты не могут существовать в отрыве от философских раздумий художника, от богатства его внутреннего мира. Замыслы обычно не описывают, так как какие бы ни были прекрасные мысли, но, выраженные вслух, они бледнеют. Тем более, что от замысла до осуществления - большой, полный препятствий и противодействия путь. Вопрос: «Каким вы видите свой замысел?» - требует не абстрактной декларации, а определения его образной сущности, пусть даже очень краткой и лаконичной.

Сюжетный ход

Несколько лет изучая различные вопросы по теме режиссуры массовых праздников, становится заметным, что множество вопросов методологии режиссуры и сценарного мастерства в области театрализованных представлений и праздников являются недостаточно изученными. Именно поэтому стоит обратиться к одной из таких недостаточно изученных тем, а именно к понятию " сюжета" в сценариях театрализованных представлений и праздников.

Для того, чтобы разобраться в понятии "сюжет" в театрализованном представлении и праздника, стоит обратиться к понятиям “сюжета” в классической драматургии. Почему же нам интересна классическая драматургия?

Формирование определенных методологических и теоретических основ режиссуры театрализованных представлений и праздников невозможно без понимания методологии классической режиссуры. Так как именно в этих классических режиссерских системах были заложены те основы, которые впоследствии стали основами режиссуры театрализованных представлений и праздников. Это позволяет “… говорить не вообще о режиссуре, а об ее особом направлении, реализуемом в праздничной культуре общества”. [1] Так , например, Г.А. Товстоногов в своей работе “Зеркало Сцены” говорит о том, что “классика потому и классика, что аккумулирует в себе размышления о многих сторонах человеческого бытия и духа. Со временем некие его стороны уходят на второй план, а то, что вчера было не главным, сегодня становится основным”. [2]

И в первую очередь стоит нам определить разницу между понятиями «сюжета» и «фабулы» в классической драматургии.

Фабул в мировой драматургии существует не так много , но при этом каждая драма отличается от другой. Отличительной чертой в данном случае является сюжет. Таким образом, стоит дать определение каждому из этих понятий, для более четкого понимание различии.

Фа́була — фактическая сторона повествования, те события, случаи, действия, состояния в их причинно-следственной, хронологической последовательности, которые компонуются и оформляются автором в сюжете на основе закономерностей, усматриваемых автором в развитии изображаемых явлений.

Таким образом, фабулой является хронологический ряд событий, происходящих в пьесе. То есть расположение основных событий в том хронологическом порядке , в которой они действительно происходили. Что же такое сюжет? В чем же принципиальное отличие, ведь можно сказать, что сюжет – это также в ряд событий.

Сюжет (от фр. sujet — «предмет») — в драматургии, театре, кино и играх — ряд событий (последовательность сцен, актов), происходящих в художественном произведении (на сцене театра) и выстроенных для читателяпо определённым правилам демонстрации. Сюжет — основа формы произведения.В предельно общем виде сюжет — это своего рода базовая схема произведения, в которую входит последовательность происходящих в произведении действий и совокупность существующих в нём отношений персонажей.

То есть можно сказать, что сюжет – это последовательность событий , в которую ее поставил сам драматург для вскрытия той или иной идеи. Также сюжет помогает в решении ряда других проблем, о которых я расскажу далее.

Итак, для простоты понимания разницы между двумя понятиями "фабула" и "сюжет" найдем схематичное отображение этих понятий. Схематичный эквивалент будет выглядеть следующим образом.

Если АБВГДЕ - события , происходящие в пьесе, то:

Фабула - АБВГДЕ

Сюжет - ВБАДЕГ

Вопрос о сюжете в классической драматургии подробно рассматривал Э.Бентли в работе «Жизнь Драмы». Понимание сюжете по Бентли собственно отвечает и вопросам сюжетики в театрализованном представлении и празднике.

Например, он рассматривал вопрос о том, что является "исходным материалом" для сюжета. Материалом для сюжета становится сама жизнь и события происходящие в жизни. Сами по себе события еще лишены драматичности. Они обретают драматичность, только будучи увидены глазами зрителя. Увидеть в чем-то драматизм — значит, во-первых, воспринять элементы конфликта и, во-вторых, эмоционально откликнуться на эти элементы конфликта. Эмоциональный отклик состоит в том, что конфликт вас волнует, поражает, потрясает. Конфликт, взятый сам по себе, тоже лишен драматизма. Погибни все мы в пламени ядерной войны, конфликты останутся — в

мире физики и химии. Эти конфликты представляют собой не драматическое столкновение, а простой процесс. Если драма есть нечто такое, что можно воспринять, то должен быть и некто, воспринимающий ее. Драма целиком принадлежит миру человека. Следовательно можно сказать, что с помощью сюжета мы и строим драматичность события.

Также Бентли доказал, что "напряженное ожидание" является основой любого сюжета. Именно оно является соединительным звеном, связывающее жизнь и сюжет. Это рассказ, история. Зная известное количество случаев, можно легко составить из них историю — для этого достаточно соединить их при помощи союза «и». Психология историй проста до примитивности. Она рассчитана на наш интерес к тем самым насильственным действиям, о коих столь пренебрежительно отзывается Мюир. Ведь если вас интересуют сплетни, скандалы, несчастные случаи и катастрофы, то стоит мне рассказать эпизод А, и вы захотите узнать эпизод Б. От эпизода к эпизоду ваш интерес будет все возрастать, и вы не дадите мне прервать повествование. Бывает, человек и орехи-то не любит, а щелкает их один за другим и никак не может остановиться. Нечто похожее происходит и тут. Как раз в этом и состоит секрет Шехерезады из «Тысячи и одной ночи». Ей удалось так заинтересовать халифа, происшествиями А и Б, что он откладывает ее казнь, чтобы услышать эпизоды В и Г. Халиф этот напоминает «внутреннее сопротивление» каждого читателя, а Шехерезада — любого рассказчика и драматурга.

Что создает напряженное ожидание? Не одно только наше неведение относительно дальнейших событий, но и активное желание узнать, что же произойдет дальше, заблаговременно подогретое автором. Первая из страстей человеческих, по словам Декарта, — это изумление (admiratio). Эпизод А должен изумить нас — только тогда мы захотим узнать эпизод Б. При этом с самого начала уместно использование динамичного и грубого жизненного материала, о котором я уже говорил, ибо на наш интерес к нему смело можно рассчитывать. Ведь в этом случае для перехода от первого эпизода к следующему повествователю бывает достаточно приложить минимум художественных средств.

Таковы два основных компонента, порождающих в повествовании эффект напряженного ожидания

Таким образом, мы кратко рассмотрели вопрос понимания “сюжета” в классической драматургии. Теперь стоит разобрать понятие сюжета в театрализованном представлении и празднике.

Нам предстоит разобраться, что же является аналогом сюжета в театрализованном представлении и празднике и существует ли он вообще.

В самом начале мы сделали вывод о том, что этот вопрос в малой степени изучен: данной теме не посвящена ни одна из работ специальной литературы. Поэтому перед нами стоит задача разобраться в этом понятии. Для этого обратимся к специфической литературе: литературе по режиссуре массовых праздников, а миенно И.М. Туманова, Д.М. Генкина, А.Н. Чечетина, с конкретной задачей найти упоминание о сюжете в этих работах.

Вначале разберем работу И.М. Туманова «Режиссура массового праздника и театрализованного концерта». В главе о драматургии массового праздника, есть несколько упоминаний о сюжете. Но, конкретного, определения или методологии его построения не имеется. Я хотела бы озвучить эти упоминания:

1. «Подготовив, таким образом, участников праздника, режиссер и сценарист должны повести их по намеченному сюжету за своей основной мыслью, раскрытию которой должны служить и исполнительские, актерские силы, и те приемы, которыми будет достигаться их приближение к зрителю, и многое другое, зависящее от развития авторской и режиссерской фантазии.»

2. “Поэтому, развивая сюжет массового представления, надо определить кульминацию, которая обобщит тему праздника и вовлечет всех зрителей в орбиту своего влияния. Надо добиваться того, чтобы в ходе представления, праздника возникла новая, активно действующая сила, способная стереть грани между исполнителями и зрителями, превратить зрителей в участников массового действия.»

Более понятие “сюжет” в данной работе не встречается даже в контексте. Но можно, исходя из общего текста данной главы, сделать определенные выводы из работы Туманова, о том, что же такое сюжет в празднике. Туманов тщательно разбирает драматургию массового праздника, разбирая элементы композиции, а также такие моменты, как работа с артистами и зрителями. В следствии информации из этой главы, можно сказать , что сюжет является основой логического развития представления, построения образного его ряда от пролога через развитие и кульминацию к

финалу. «Специфика массового праздника предопределяет в его сценарии и режиссуре особое значение логики развития действия, логики сцепления образного строя, логики композиции.»[3] Таким образом, можно сказать, что сюжет и является этой логикой. Итак, выведем первое понятие "сюжет":

Сюжет - это логика развития действия, логика сцепления обращного строя, логика композиции в сценарии театрализованного представления и праздника.

Далее обратимся к работе Д.М. Генкина «Массовые праздники». В этой работе также существует такая глава, как «О драматургии и режиссуре массовых праздниках». И в одной из частей этой главы, также есть несколько упоминаний сюжета.

В параграфе , под названием « О сценарии массовых праздников» Д.М. Генкин упомянул о специфике сюжета в массовом празднике. В отличии от И.М. Туманова Д.М. Генкин раскрывает понятие сюжета, как неотъемлемую часть написания сценария. Генкин пишет о том, что подчас для массового праздника мало определить только тему и идею. Так как получается, что в постановке не будет конкретики, а будет разговор «Вообще» о войне, «вообще» о женщинах, что мы зачастую и видим в наших праздниках. Также стоит добавить , что неконкретный разговор вряд ли затронет эмоционально зрителя.

Поэтому в сценариях массового праздника подчас не хватает «…конкретного сюжета, т.е. основного, развивающегося по ходу действия события или цепи событий, расположенных в пространственно-временной связи.»[4]

Избрав сюжет, нужно организовать художественный и публицистический материал сценария так, чтобы он отвечал теме и идее, выступающим в качестве основного критерия подбора. Говоря словами, А.П. Довженко, режиссер и сценарист должны научиться «извлекать кубические корни из материала, соответственно теме» [5]. Сюжет должен быть воплощен от события к событию. Это может быть хронологический переход, то есть последовательный переход от события к событию.Либо ретроспективный способ – когда естественная хронология событий нарушена драматургом для достижения определенной мысли.

И все же в массовом празднике, мы вряд ли можем сказать, что любой из выстроенных сюжетов, является сюжетом в полной мере. Поэтому для большей точности назовем логику сцепления событий – сюжетной линией или сюжетным действием. Но сюжетным действием оно может называться действием только в том случае, когда оно встречает контрдействие и развивается в виде драматического конфликта. Иначе речи ни о сюжете, ни о сюжетной линии быть просто не может. Ведь без конфликта не существует драматургии. Конфликт, как гласит теория драмы, есть основа любого драматургического произведения, определяющая и сюжетное построение, и композицию. Иначе, если нет основного конфликта, сюжет не сможет воплотить нужное действие, сделать ярким образы его героев. Другое дело, что конфликт, особенно в драматургии массового праздника, - это не всегда столкновение агностических сил, он может выражаться в преодолении трудностей, препятствий при осуществлении тех или иных положительных целей, столкновения человека с окружающей средой. То есть может быть использован надличный конфликт.

Таким образом, удачно найденный и разработанный конфликт помогает выстроить сюжет. Движимое конфликтом сюжетное построение действие должно иметь также сюжетный ход, красной нитью проходящей через все эпизоды. То есть сюжетны ход – это прием , это способ закрепление логики действия. Своеобразие сюжетного хода для массовых праздников состоит в том, что он обязательно должен быть образным, зрительным, отвечающим одновременно замыслу сценариста и режиссера. Заданный сюжетный ход, двигающий развитие сюжета, является основным связывающим моментом при монтаже эпизодов сценария, он как бы нанизывает все действие. Что касается синтеза документов и искусства, а также разнообразных выразительных средств, то на основе творческого монтажа этих компонентов, на основе единой авторской мысли, единой сюжетной линии создается произведение совершенно нового комплексного жанра.

Итак сделаем определенные выводы.

1. Сюжетная линия в массовом празднике – это основное, развивающееся по ходу действия событие или цепь событий, расположенных в пространственно-временной связи. Это логика представление, логическая цепь перехода от одного события к другому, от одного эпизода к другому. Если в классической драматургии эти переходы обусловлены причинно-следственной связью, то в массовом празднике может присутствовать и другая причина. Также стоит уточнить, что сюжет является также составным элементом композиции сценарии, в следствии этого, рассматривать сюжет возможно только лишь в неразрывной связи с другими элементами композиционного построения массового праздника и театрализованного представления.

Развитие основной темы. Сюжетом или сюжетной линией является логичный переход одного эпизода в другой в том, случаем если каждый эпизод отражает заданную тему и идею, при этом каждый эпизод раскрывает тему с новой стороны.

Пример. Открытие Азиатских Игр в Гуан Чжоу 2010. Несколько эпизодов были развитием основной темы: темы воды.

Так как город Гуан Чжоу находится на юге, а на юге Китая очень много воды, Вода – становится основным символом, основной темой всего мероприятия. Можно сказать,что вода- это символ юга Китая. Именно вода дала югу и его народам особенный характер и особенности, которые сильно отличают их от северянин. Поэтому вода очень важна и почитаема югом Китая .Кроме этого вода в самом мероприятии , по словам создателей, символизирует четыре источника:источник жизни, источник человечества, источник культуры, источник этого города. И что важно, этот смысл не только произнесен режиссерами в какой-либо статье об Открытии, а действительно был выражен на сценической площадке. Всё открытие начинается с капли воды, которая потом превращается в море.Одна маленькая лодка потом превращается в гигантский парусник. Эта трансформация несла в себе глубокий смысл Китайской философии: всё великое состоит из маленького дела и каждому надо ценить даже каплю воды.

Теперь я бы хотела проанализировать несколько самых ярких эпизодов данного спортивного мероприятия. Хочется выделить сразу, что именно тема воды связывало драматургически все эпизоды, тем самым можно сказать, что весь праздник обретал некое единство и целостность. Вода становилась основной темой каждого эпизода, также водой была покрыта вся сценическая площадка.

Первый эпизод знакомит нас с традиционным Китаем, на воде которого вырастают различные растения. Второй эпизод называется « Плавание». И что бы мне хотелось отметить в этом эпизоде, так это то, что он является в отличие от первого эпизода драматургически простроенным, то есть в нем есть и экспозиция, и развитие действия, и кульминация, и финал. Также массовые герои здесь были не просто «носителями» выразительных средств, а олицетворением главных действующих героев, что является правильным использованием в празднике массового героя.

3. Есть несколько способов построения сюжета в массовом театрализованном действие:

- хронологический способ
- ретроспективный способ

4. Конфликт является стержнем развития сюжета. Так как если не будет конфликта не будет повода для развития сюжета. Сюжетное действие называется действием только в том, случае если ему противопоставлено контрдействие.

5. Образным и зримым воплощением сюжета является сюжетный ход. Сюжетный ход – это способ воплощения сюжета, некий прием связки и объединения эпизодов. Если объяснять на простом примере, то ярким примером может послужить детский праздник. Сюжетом в «Дне защиты детей» или «Дне матери» может являться поиски мамонтенка своей мамы с встречающимися на его пути препятствиями, а сюжетным ходом является – его путешествие на льдине, в следствии путешествия он наталкивается на разные континенты, где перед нами открываются истории матерей и детей различных стран.

Пример. «Гроза 12го года». Театрализованное представление , посвященное юбилею 2012 году. Петергоф. Сценарным Ходом являлось перемещение на Машине времени из 2012 в эпоху 1812 года, дабы очутиться вна поле боя и воочию увидеть происходящее.

Далее обратимся к работе А.И. Чечетина “Основы драматургии театрализованных представлений”. Данная работа разделена на две части: историческую и теоретическую. В теоретической части и говорится в одной из глав о сюжете, в данной случае он будет описываться в контексте особенностях сценария театрализованного представления и праздника. “Одним из существенных проявлением конфликта в драме, как известно, является сюжет – скак система событий, имеющих причинно-следственные связи” [6] В сюжете и через сюжет драматурги в подавляющем большинстве случаев выявляют связи и противоречия между людьми и целыми социальными группами, многосторонне раскрывают изображаемые характеры и обстоятельства.

Сюжет в таком качестве в сценарии театрализованного представления почти не имеет места, но если и встерчается (чаще всего в представлениях обозренческого характера или в отдельных номерах), то здесь он разряжен, раскован, специфичен. Определенеие сюжета театрализованного представления, разработка его структуры – одна из важнейших и пока не решенных теоретических проблем.

Художественное воплощение определенных мыслей, чувств, фактов и обстоятельств текучей и противоречивой действительности осуществляется в сценарии театрализованного

представленияглавным образом с помощью не сюжета, а ряда других выразительных средств. Публицистичность и документальность как специфические особенности сценария театрализованного представления, необходимость воплощения идейно-художественного замысла обращаться то к речи живых действующих лиц, то к лирическим высказываниям, то к документальным материалам выдвигают на первый план композицию. Копозиция становится одним из главных средств при помощи которой и создается конфликтная ситуация – чаще всего как внутренняя контрастность тем, как определенное сочетание номеров и эпизодов.

Итак. Теперь же в развитии своей мысли А.И. Чечетин подходит к основному вывводу – выводу отличия роли сюжета в театрализованном представлении и празднике : “Если в драме композиция является моментов, определяющим структуру действенно развивающегося сюжета, моментом чрезвычайно важным, но обусловленными элементами формы. То в сценарии театрализованного представления, в виду ослабления функции сюжета композиция берет на себя роль главного организатора художественно-документального материала, его роль становится определяющей.”[7] Именно поэтому в процессе создания литературного сценария важнейшим моентом творчества становится монтаж материала, композиционное решение.

Таким образом, vы можем сделать вывод о том, что никакой деформации понятия сюжет в театрализованном представлении не существует. Только лишь из-за специфики театрализованных представлений и праздников, из специфики построения конфликта и методики написания сценария, сам сюжет как таковой, как определенная история с подробным описанием коллизий и перепетий, уходит на второй план. На первый план выходит композиция, как принципиальная монтажная структура представления. Также зачастую сюжет в прямом его проявлении и вовсе осутствует на предсталении или празднике. Что же в таком случае является его заменой? Вся таже композиция соответствующая линии развития темы. Взять, например, спортивно-массовый праздник или площадной праздник, или праздничный концерт, не всегда в этих мероприятиях присутствует сюжет в прямом его смысле. Можно ли в таком случае обойтись вовсе без такого соединяющего звена, коим мог бы быть сюжет? Конечно, невозможно, иначе праздник перестанет быть целостным произвеением искусства. Таким образом, линия развития темы в празднике дает толчок для создания четкой композиции мероприятия. Ярким проявлением достижения единства праздника, за счет развития темы является Открытие Азиатских Игр в ГуанЧжоу-2010.

Обратившись же к работе Д.Н. Аля “Основы драматургии”, к сожалению, не нашла обращения к понятию сюжета. Описывая как классическую драматургию, так и драматургию театрализованных представлений акцентирует отдельное внимание на понятии “Композиция”. Выделяя ее, как основополагающее понятие в создании целостности произведения.

Символическое содержание зрелища

Как в античности, так и в средневековье, в структуре народной культуры возникает и приобретает устойчивое значение зрелища в игровых и культовых формах, что может быть предметом особого интереса. Попробуем проследить связь зрелища как театрализованного представления в куль туре, культ в структуре зрелища и культуры как культа духовности.

Вопрос о природе, содержании и значении зрелища как особой формы культуры и способа удовлетворения духовных потребностей людей представляет собой очень сложную проблему, сложность которой обусловлена широтой самого явления и многообразием его функций: от социально-нравственной, дидактической, до гедонистической, развлекательной и т. п. Сложность заключается и в поисках происхождения самого термина, значение которого мы можем найти лишь в словаре В.И. Даля, который толкует зрелище как случай, событие, происшествие, видимое глазами, все, что рассматриваем, на что глядим, а также театральное представление, театр. Да еще в двух дореволюционных изданиях, где мы можем прочесть: «Зрелища — в глубокой древности находились в тесной связи с богослужением, которое было обыкновенно драматическим выражением религиозного чувства»; «Зрелище — при помощи оного хотели наглядно представить празднующими подвиги или события — или тайные или публичные и исполнялись жрецами или целыми общинами».

Итак, в русском слове «зрелище» очевиден корень, роднящий его со старославянским «зритъ», что обозначает — смотреть, видеть.

В этом, вероятно, и состоит главное назначение зрелища. «Зрелище — всегда то, на чем сосредоточено внимание людей, что вызывает их активный интерес, выраженный в устойчивом созерцании происходящего».

Значение зрелища как многогранного общественного явления, отражающего жизнь человека и общества, трудно переоценить. Зрелища можно назвать ценностями, способствующими

формированию личности, духовному развитию человека и человечества. Именно зрелище в значимой степени синтезирует все ценное, что накоплено в мировой культуре.

Со зрелищем как фазой культурной жизни связаны культурные явления, в принципе не имеющие места вне праздника. Здесь имеется в виду необычайно широкий круг поступков, вещей, обычаев, знаков, символов, целых комплексов, составляющих ритуал или праздничную церемонию.

Зрелище фиксирует и кризисные явления в культуре данной группы. Они выражаются в отходе от давних ценностей или их отбрасывании, когда зрелище превращается лишь в собрание устарелых, архаичных обычаев, пустых условностей, никому не нужных ритуалов. В период кризиса центр тяжести зрелища сдвигается в сторону развлекательных, художественных и других элементов, заполняющих досуг, которые начинают трактоваться как автономная культурная ценность.

В 60-е гг. XX столетия М. Маклюэн, автор известных теорий «mass media», усмотрел в средствах массовой коммуникации решающий механизм расширения человеческой чувственности и превращения земного шара в «глобальную деревню». Истоки глобализации восходят к теории и практике так называемой массовой культуры, которая создается и распространяется профессионалами «в расчете на потребление на коммерческой основе широкими массами людей вне зависимости от социального положения, пола, возраста, национальности и т.д.». Массовая культура, создаваемая профессионалами для широких масс, отличается от народной культуры, создаваемой самими массами для собственного потребления. В отличие от классической культуры, функционировавшей исключительно в пределах образованных и обеспеченных слоев общества и основанной на установках просветительства, массовая культура опирается на компенсаторно-развлекательные функции культуры.

Привлекательность зрелища, его яркость и красочность, внешняя эффективность делают его весьма важным орудием в борьбе за массовое сознание.

Суггестивность определяет однонаправленность восприятия, которое, опираясь на эмоциональные «подсказки», на подбор эмоционально действующих факторов, создает особый контекст, в котором художественный объект становится идеологической схемой, рационально рассчитанной на санкционирующее влияние. Именно такое беззастенчивое использование суггестивных возможностей зрелища при отсутствии глубокого социального содержания берется на вооружение массовой культурой

При помощи эффективного зрелища делается попытка привить стереотипные убеждения, сформировать определенный тип потребления духовных ценностей. «Демократизация» средств массовой коммуникации «порождает иллюзию «массового соучастия в зрелище», когда может создаться впечатление, что в игре участвует весь народ, как бы на уровне родового сознания.

М. Маклюэн под «соучастием в зрелище» имеет в виду имитацию контакта, иллюзию игрового общения рассредоточенной аудитории. Усиление такой иллюзии и есть манипулирование сознанием человека, при котором происходит своеобразная установка на развлекательность и сюжетную занимательность .

Естественная демократичность зрелища превращается в примитивное «омассовление», что, естественно, ничего общего не имеет с подлинным коллективизмом. «Принудительная внушаемость такого зрелища определяется двумя началами -опрощением образа и максимализм «строгой Игровой ситуации».

Игра — это катарсис, а массовая культура только маскируется под игру, у нее другие мотивы. Ее цель — рынок. «Безусловно, здесь имеет место творческая игра, но без художнической страсти»

Какие же качества характеризуют и отличают зрелище от других форм культуры? Прежде всего, вероятно, его театральность. Театральность предполагает живую актуальную игру, переодевание (маска, костюм и т. д.), набор выразительных средств театра (свет, музыка, шумы, декорации) и обязательную сценарно-драматургическую основу действия, срежиссированную зачастую самим народом.

Функции вербальной, пластической, художественно-декоративной, музыкальной сторон зрелищного действия существуют в едином контексте и состоят в том, чтобы настроить зрителя на тональность действия, создать то эмоциональное русло, по которому организуется восприятие.

«В самом деле, речь, слово в зрелищных искусствах — моторная функция в ее динамическом аспекте; жест, костюм — выразители смыслового содержания, указания, локализирующие внимание. В этом смысле вопрос о природе зрелищной формы — вопрос не технологии, а зрелищного воздействия» .

Театрализация жизни помогает расшифровать игровой смысл культуры, который понятен лишь в соотнесенности с утопией, мифом, судьбой, аморальным поведением и с типом культуры, в котором утопия и миф, судьба и поведение могут получать различный статус. В понимании театрализации многое определяет также этап в истории культуры. Бывают эпохи, когда традиционные формы игрового самовыражения личности, вроде театральных направлений и профессиональных систем, разрушаются и игра предстает в непосредственных, то есть социальных формах. Она начинает функционировать не в каких-то отдельных сферах (художественных, театральных), а пронизывать социальные процессы бытия.

Итальянский исследователь А. Банфи в статье «Природа зрелища» выдвигает два характеристических признака зрелища — действенность и коллективность. Он разделяет многообразие зрелищных явлений на три основных типа. Во-первых, это зрелища «социальные сами по себе», к которым Банфи относит празднества, спортивные соревнования, уличные события — все те явления, в которых нет ролевого разделения на актеров и зрителей; во-вторых, лишь обособленные зрелищные явления, имеющие своих исполнителей и зрителей, но с явно выраженным участием зрителей в представлении — обряды, ритуалы, церемонии; и, наконец, в-третьих, зрелище как самостоятельное явление, имеющее художественно организованную форму — театр в самом широком смысле.

Таким образом, итальянский исследователь оценивает зрелище в основном с точки зрения соотношения в нем действительности и коллективности.

Если исходить из того, что всякое зрелище есть форма эмоционально-эстетического, идейно-эмоционального общения, то эффект соучастия, сопереживание и сотворчество зрителя становятся важнейшими характеристиками зрелищного искусства. Поэтому при анализе зрелищных искусств следует учитывать по меньшей мере два обстоятельства: во-первых, очевидную зависимость от визуальной способности зрителя; во-вторых, фактор публичности, массовость как существенные признаки зрелища. Каждый компонент зрелищного действия обращен к зрителю, подчинен организации его внимания, его впечатлений (речь, пластика, вещественная среда, различные эффекты и т. д.).

«Развернутость на зрителя» позволяет прояснить понятие «зрелище», «зрелищность». «Развитие зрелищных форм самого широкого плана дает возможность под понятием «зрелищность» иметь в виду систему экспрессивно-динамических эффектов и приемов вовлечения зрителя в действие с заранее рассчитанным результатом».

Таким образом, художественно-организованное зрелище существует и как игровое действо. Действо является системой операций и одновременно- символическим ритуальным актом, т. е. действием.

Игровое действие — организованный определенными правилами тип зрелищного, драматиичееки развиваюпргоеа действиягще игрок либо дареф-няет другого игрока, либо отражает действие противоположной роли. «Всякая игра амбивалентна, присущие ей элементы дополнительности и взаимности несут в себе возможность превращения игровой ситуации в зрелище. Коллективная эмоция выплескивается за «рампу». Возникает возможность вовлечения зрителя, предвосхищения результата, сближающая игру со зрелищем». Художественно-организованное зрелище существует в формах спектакля, представления и как игровое действо. По мысли И. Канта, игра независима от конечной цели, она проявляется как свобода выбора и действия, тогда как в искусстве невозможно избавиться от принуждения.

Игра — предпосылка эстетической деятельности. Она входит в зрелище генетически и структурно. Как самостоятельное явление зрелище возникло из ритуального игрового действа: выделялась игровая площадка, где кулисами служили кусты, откуда появлялись и куда уходили «актеры»; «режиссер», готовивший «актеров», хорошо знал воздействие того или иного «приема»; наконец, разыгрывался «спектакль» как система определенным образом направленных действий; «актеры», перевоплощаясь, исполняли свои «роли». Это был ритуал со своими кодифицированными действиями, исключавшими импровизацию. В спектакль ритуал превращало наличие зрителя и преображение актера, «маска» как условие вовлечение зрителя.

Преображение исполнителя, система вовлекающих указаний, организованных соответствующим образом, наличие зрителя — все это характеристики художественного зрелища как игрового действия: «И ритуальное зрелище, и выросшую из него драму объединяет общая категория, равно отраженная в них, — игра. Игровым началом заряжены и ритуал, и драма. Схема ритуала такого типа была подчинена логике игры... Игровая версия ритуала имела в своем распоряжении и те способы подмены, подстановки, отождествления, без которых немыслимы ни игра, ни театр».

Определенный интерес представляет тот факт, что практически во всех губерниях России обрядовые действа было принято называть игрищами.

Таким образом, игра для своего существования нуждается в ритуале. Равно как и ритуал неизбежно подвергается воздействию игры.

СОДЕРЖАНИЕ ЗРЕЛИЩА

Как говорилось выше, термин «культ» также служит основой понятия «культура». Духовная культура оказывает влияние на материальную материальная жизнь — на преобразование среды, на человека.

Исторически в условиях господства религиозно-мифологического миропонимания понятия «культ» и «культура» были нераздельны. Латинское cultus (почитать, поклоняться) со временем трансформировалось в культ. Но для того, чтобы уяснить реальное соотношение данных понятий, следует установить, что же такое культ, тем более что некоторые исследователи (П. Флоренский) связывают происхождение культуры именно с религиозным культом.

Под культом понимается религиозное служение божеству и связанные с этим религиозные обряды; поклонение кому-либо, чему-либо. Культ — внешние признаки почитания, поклонения человеческому божеству, основанные на религиозно-историческом развитии понятий о высшем существе; совокупность форм этого почитания: жертвоприношения, молитвы, священные символы и обряды.

Главный признак всякой религии — вера в сверхъестественное, вера в существование таких свойств, сил, отношений и существ, которые не подчиняются законам материального мира и управляют им.

При этом всякая религия предполагает не только веру в реальное существование сверхъестественного (богов, духов и т. п.), не только религиозные чувства и переживания, но и веру в особые отношения между религиозным человеком и сверхъестественным. Именно поклонение лежит в основе всякого религиозного культа. «Религиозный культ — особая система символических действий, с помощью которых верующий пытается повлиять на сверхъестественное». Плеханов писал: «Религия не существует без культа, без обрядов. Там, где отсутствует религиозный культ, мы имеем дело не с религией, а с иными формами человеческого сознания».

Между религиозным человеком и объектом его веры (богом, духом и т. п.) возникают особые отношения, которые можно назвать иллюзорно-практическими. Эти отношения не просто существуют в сознании верующего, а практически реализуются в его действиях, то есть в религиозном культе.

Сценарный план, его оформление

Суть сценария и заключается в конкретизации общей темы сценария, нахождении, отборе и ярком освещении в теме автором проблемного аспекта.

Создавая замысел, тему сценария мы определяем проблему дня. В центре всегда находится человек или группа людей являющихся коллективом, общественно значимым героем, связанным с интересами аудитории намечаемого мероприятия.

Определение темы и осмысление ее как проблемы помогает правильно сформулировать идею – основную мысль, главный вывод содержания замысла, оценку отображаемых событий, явлений. Если тема сценария понимается как проблема, то идея – это пути ее решения. Не случайно идея очень часто становится названием мероприятия. Верная идея дает точную реализацию цели мероприятия.

Идея – это вывод, а к выводу надо органично подвести всем содержанием замысла сценария.

Обосновывая замысел, сценарист должен учитывать, что мероприятие рассчитано на конкретную аудиторию, поэтому рекомендуется учитывать социальные, профессиональные, образовательные и возрастные особенности аудитории. Это облегчит конкретизацию идеи сценария с учетом интересов и целей участников, а значит, и подбор реального материала, являющегося основой содержания сценария, разнообразные приемы активизации (зная психологию аудитории, легче выбрать наиболее действенный прием) и выбор удачной формы мероприятия.

Форма мероприятия – это его структура, образуемая на основе организации материала и аудитории. Выбор формы, а затем жанра в первую очередь соотносится с замыслом и целью мероприятия.

Замысел сценария определяет схему будущего мероприятия, который включает основные блоки – эпизоды и сюжетную линию, связывающую их. Поиск интересного сюжета – неотъемлемая часть работы над сценарием. На практике многие организаторы массовых мероприятий игнорируют

разработку сюжета, тем самым обедняя сценарий, превращая его в план выступлений участников тех или иных событий, перемежаемых концертными номерами.

В сюжете мероприятия должны быть отражены характерные, интересные для конкретной аудитории жизненные события, связанные между собой и последовательно развивающиеся, полностью выстроить сюжет – это значит найти все события: и большие и малые, главные и второстепенные, в которых раскрываются обусловленные конфликтом, авторской идеей «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей – истории роста и организации того или иного характера, типа».

Важное требование: развитие сюжета в сценарии невозможно без точного определения конфликта и дальнейшей его разработки в замысле.

Бесконфликтный сценарий не может ярко раскрыть идеи сценариста, интересно показать реальных героев. Как правило, конфликт в художественно - массовых мероприятиях выражен не так четко, как в пьесе или киносценарии. Зачастую конфликт в тематическом вечере, театрализованном концерте, обряде, ритуале, массовом празднике разрешается на уровне борьбы идей, столкновений идеологий, образов жизни.

Но разрешение конфликтов еще не обусловливает развитие самого действия, ибо каждый сценарий имеет композиционное решение. Четкое композиционное построение позволяет его упорядочить, логично изложить события, расположить основные части сценария.

Композиция – это основное средство художественной организации сценарного материала. Она включает в себя следующие элементы: экспозицию пролог, завязку действия, само основное действие, развязку, финал.

Экспозиция – вступительная часть сценария, дающая необходимый эмоциональный настрой аудитории, сведения о предстоящем действии, его героях и обстоятельствах. Экспозиция может быть не связана непосредственно с основным сюжетом и не влиять на ход последующих событий, но вводить в тему она должна обязательно. В качестве экспозиции могут быть использованы художественные выразительные средства, документы, тексты, читаемые ведущими, а также действие в фойе. Обычно в сценариях художественно-массовых мероприятий экспозиция совпадает с прологом, изображающим события, жизненную обстановку, предшествующую основному действию, и психологически подготавливающим аудиторию к его восприятию.

Экспозиция должна органично переходить в завязку-событие, с которого начинается действие в сценарии, дающее толчок для развития всех последующих эпизодов. Экспозиция и завязка должны быть очень четкими и лаконичными, концентрировать в себе идею всего предстоящего мероприятия, ибо они сосредотачивают внимание аудитории, дают импульс в реализации потребности действовать.

Далее следует основное действие, каждый из эпизодов которого имеет свою внутреннюю композицию, законченное драматургическое построение, проходящее через замысел сценария.

Логика развития основного действия не требует обязательной хронологии в последовательности эпизодов; в нем возможны «наплывы», но вот постепенность нарастания основного действия обязательна. Нельзя строить заданное в завязке действие от эмоционально более сильных эпизодов к слабым. Оно должно развиваться по нарастающей линии от пролога через цепь эпизодов к кульминации и финалу.

Помочь в этом должен сценарный ход, цементирующий действие в его логическом развитии, определяющий степень эмоционального воздействия каждого эпизода. Идеальным является использование в сценарии одного хода, связывающего все эпизоды действия.

Высшей эмоциональной точкой в развитии основного действия является кульминация, выражающая идею всего мероприятия, заостряющая поставленную проблему. Обычно это самый сильный по своему воздействию художественный фрагмент, документальный материал, наконец, яркое церемониальное действие, например, обращение с призывом.

Кульминация в массовых формах работы часто перерастает в финал, который несет особую смысловую нагрузку, ибо подает идею в концентрированном виде, подчеркивая живую связь времен. Финал поэтому должен превращаться в общее коллективное действие, окончательно разрушающее деление аудитории на зрителей и участников. Финалом, заключительным мощным аккордом, может стать хоровое исполнение песен, шествие.

Внесение элемента художественности в сценарий массового мероприятия, основанное на методике иллюстрирования, позволяет создать такую сценическую композицию, в которой, по словам выдающегося советского режиссера и педагога И.М.Туманова, «…документы, документальные кадры, фотографии в соединении с художественными образами: поэтическими, хореографическими, музыкальными – достигают эмоционального эффекта огромной силы». Суть

иллюстрирования как метода художественно-массовой работы состоит в том, чтобы усиливать звучание основной темы вечера и эмоционально воздействовать на участников мероприятия.

Иллюстрирование – внесение элементов искусства в ту или иную форму массовой работы – не видоизменяет эту форму, а усиливает ее эмоциональное воздействие.

К элементам художественности относятся различные эмоционально-художественные выразительные средства: инсценировки, песни, кино, стихи, фотографии, фрагменты кинохроники, отрывки из пьес.

Требования к оформлению

Титульный лист отражает:

полное название учреждения;

название программы;

форма программы (игровая, театральное представление и т.д.);

адресность (для…);

фамилия, имя, отчество автора, должность (полностью);

город, год создания.

Пояснительная записка:

Актуальность выбранной темы (кратко);

Идея (основная мысль автора);

Цели и задачи.

Особенности реализации программы (место проведения, временные рамки, количество участников); подготовительные мероприятия (задания для участников программы); необходимое оборудование; особенности художественного, музыкального оформления (реквизит, костюмы и т.д.).

Литературный сценарий включает:

Название программы;

Действующие лица;

Полный текст ведущих, описание игр, конкурсов, песен и т.д. (вопросы и ответы викторин могут быть внесены в приложение);

Ремарки в тексте раскрывают особенности характеров героев, происходящее действие, музыкальное оформление, художественные номера.

Имена персонажей печатаются в левой части текста, выделяются и не сливаются с основным текстом.

Приложение:

Дидактические материалы;

Вопросы и ответы;

Схемы, таблицы и т.д.;

Список используемой литературы;

Все страницы, кроме титульного листа должны быть пронумерованы;

Каждая структурная часть начинается с новой страницы.

Рекомендации по написанию и оформлению сценария мероприятия

Сценарий мероприятия – самый распространенный вид прикладной методической продукции. Сценарий – конспективная, подробная запись мероприятия: праздника, линейки, любого дела.

Сценарий снабжается методическими советами, ремарками. В нем дословно приводятся слова ведущих, чтецов, актеров, тексты песен. В ремарках даются сценические указания:

- художественное оформление;
- звуковая (световая) партитура;
- движение участников праздника на сцене и т. д.

Читателю (педагогу) предоставляется возможность использовать сценарий не буква в букву, а разрабатывать собственные варианты, не повторяя ошибок.

Сценарий может содержать устойчивые элементы, являющиеся основой формы праздничного действия, например:

- церемониал – торжественная церемония, яркий праздник (открытие, закрытие, награждение, вручение дипломов, грамот, призов участникам). Организаторам праздников необходимо четко соблюдать правила и условности, на которых строится церемония: подбор и распределение музыки, общий стиль формирования (расстановка участников, как элемент стиля, интонация, речь, темп).
- театрализация – речь идет не о спектакле, а о драматическом действии, представлении. Основные условия театрализации – это не сцена, а наличие сюжетного хода, игровых ролей;

Примерная схема сценария:

- название дела (например, сценарий «Новогодние забавы»);

- адресат - для кого предназначено дело;
- цель, воспитательные задачи дела;
- участники, реализующие сценарий, действующие лица;
- полный текст выбранного сценария;
- использованная литература;
- автор сценария, год.

Структура сценария культурно - массового мероприятия и
культурно – досуговой программы

- титульный лист (вышестоящие органы образования (по подчиненности учреждения) полное название учреждения в порядке нисходящей подчиненности, форма и название мероприятия, адресность (возраст участников), Ф. И.О. автора полностью, должность, город, год проведения);
- пояснительная записка (актуальность, цель и задачи, условия и особенности реализации, предварительные организационные мероприятия);
- литературный сценарий (название, действующие лица, полный текст ведущих и героев, описание игр, конкурсов; ремарки в тексте раскрывают особенности характеров героев, происходящее действие, музыкальное оформление, художественные номера и т. д.; имена персонажей печатаются в левой части текста, выделяются и не сливаются с основным текстом);
- методические советы по проведению;
- используемый реквизит;
- рекомендуемая и используемая автором литература и музыкальный материал;
- приложения (дидактические материалы, вопросы и ответы викторин, схемы, таблицы и т. д.).

Оформление сценария массового мероприятия культурно - массового мероприятия и культурно – досуговой программы:

Массовые мероприятия, безусловно, являются одними из эффективных форм педагогической работы. Опыт проведения массовых мероприятий позволяет развивать коммуникативные и конструктивные умения и навыки, оттачивает мастерство, повышает творческий потенциал и профессиональное самосознание.

Сценарий мероприятия – самый распространенный вид методической продукции. Сценарий – конспективная, подробная запись мероприятия: праздника, линейки, любого дела. Поэтому владение технологией написания сценариев имеет важное значение. Ведь, несмотря на обилие выходящих сегодня в периодической и специальной литературе материалов на самые различные темы, по-прежнему остается актуальным создание оригинальных, эксклюзивных сценариев, необходимых для работы. Предоставляется возможность использовать сценарий не буква в букву, а разрабатывать собственные варианты, не повторяя ошибок.

Владение навыками оформления и написания сценария – универсальная способность, которая поможет в составлении различных форм творческой деятельности: рефератов, отчетов и других аналитических материалов.

Без преувеличения можно утверждать, что написание сценария – занятие непростое и требующее как природных способностей, так и знания некоторых правил и основных требований.

Помимо определения темы и замысла, одним из важных этапов написания сценария является подбор материала. Материал бывает художественный и документальный.

К документальному подбору относятся зафиксированные на бумаге кино, фото, магнитофонные пленки, различные факты реальной жизни. Это могут быть документальное кино, журнальные и газетные статьи, очерки, дневники, письма. К документальным материалам относятся все те события, которые реально происходили и зафиксированы. Чаще всего сценаристу приходится сталкиваться с местным материалом, т.е. с теми фактами и событиями, которые происходят в его конкретном населенном пункте. Чаще всего местный материал приходится брать в общественных организациях, в различных администрациях, в музеях, а также поддерживать связь с людьми, интересными своей биографией. Это всевозможные протоколы, отчеты, справки, вырезки газетных статей, архивные материалы. Разновидностью документального материала являются и планируемые выступления конкретных представителей коллектива, участников событий. В личных семейных архивах можно получить документальный материал (фото, письма, грамоты, документы).

Художественный материал – это готовые художественные материалы профессионального или художественного характера, к ним относятся стихи, музыка, хоровые и вокальные произведения, репродукция с картин, фрагменты из художественных фильмов, пьес. Сюда можно отнести готовые сценарии, написанные по заказу. Художественные материалы можно найти в библиотеках, фонотеках. Иногда выпускаются специальные тематические сборники, где по определенной теме

печатают песни, стихи, отрывки из пьес, постановка танцев, ноты, все то, что можно использовать в предстоящем мероприятии.

Критерии отбора материала:

1. Соответствие материала теме и идее.
2. Иметь конкретного адресата, учитывать его интересы.
3. Материал должен быть новым, свежим, малоизвестным.
4. Материал должен быть простым, ясным, доходчивым по содержанию.
5. Нести в себе художественно-эстетическую ценность.
6. Возможность и податливость материала на сцене (т.е. то, что написано, можно было бы показать на сцене).

Когда вами подобран материал, вы переходите к составлению сценария. Составление сценария занимает важное место при подготовке и проведении мероприятия. Он позволяет четко спланировать все этапы и их логическую взаимосвязь, продумать методы и приемы достижения цели, эффективно использовать библиотечный аппарат, предусмотреть ошибки и промахи.

При разработке и составлении сценария рекомендуется использовать следующую структуру.

Структура сценария массового мероприятия:

1. Титульный лист: вышестоящие органы образования (по подчиненности учреждения) полное название учреждения в порядке нисходящей подчиненности, форма проведения и название мероприятия, адресность (возраст участников), Ф.И.О. автора полностью, должность, город, год проведения.

2. Пояснительная записка

Цель мероприятия.

Задачи мероприятия.

Оборудование и технические средства.

Перечисляем оборудование, необходимое для проведения массового мероприятия. При необходимости указываем количество.

Оформление:

Музыкальное оформление:

Перечисляем всё музыкальные произведения, используемые на протяжении всего мероприятия. Для того чтобы далее в тексте делать ремарки, целесообразно структурировать следующим образом:

Звук №1. Название, авторы.

Звук №2. Название, авторы.

Наглядное:

Презентация «Название», автор (составитель).

Видео №1. Видеофильм «Название», автор (составитель), технический редактор.

Видео №2. Отрывок из видеофильма «Название», автор (составитель), технический редактор.

Декорации, реквизит, атрибуты:

Название, количество.

Дидактический, раздаточный материал:

Название, количество.

Условия и особенности реализации.

Указываем требования к помещению, количество столов, стульев, наличие затемнения, световое решение.

Методические советы по проведению.

В произвольной форме указываем, какие необходимо провести предварительные организационные мероприятия: раздать роли (кому), в какой периодичности проводить репетиции (и нужны ли они вообще), как собрать зрителей, кто должен быть ведущим, когда лучше проводить мероприятие.

3. Ход (структура) мероприятия.

Эпиграф.

Действующие лица.

Полный текст ведущих и героев, описание игр, конкурсов; ремарки в тексте раскрывают особенности характеров героев, происходящее действие, музыкальное оформление, художественные номера; имена персонажей печатаются в левой части текста, выделяются и не сливаются с основным текстом.

Имена действующих лиц (в списке и в тексте мероприятия) выделяют полужирным шрифтом (либо разрядкой, либо прописными буквами). Строки списка действующих лиц выключают в левый край (или начинают с небольшим отступом).

Под списком действующих лиц может быть краткое описание места и времени действия, которое можно выделить курсивом.
Методические указания
Титульный лист сценария мероприятия содержит:
- Название мероприятия, возрастную группу.
- Наименование учреждения согласно.
- ФИО авторов.
Титульный лист можно оформлять художественно: картинки, фотографии.
- Место проведения мероприятия.
- Время проведения.
- Продолжительность мероприятия.
- Цель программы.
- Задачи мероприятия.
- Участники программы (возраст детей, педагоги, родители и др.).
- Инвентарь, оборудование, пособия.
- Описание хода праздника.
-подробное представление текстов стихотворных моделей, песен с указанием ФИО авторов;
-обязательное включение в сценарий названия песен, музыкальных композиций, авторов слов и музыки, исполнителей.
-краткое описание наглядной информации, используемой при проведении праздника;
- представление библиографического списка, ссылок на интернет - ресурсы.
Оформление текста работы
- Шрифт – Times New Roman, размер шрифта – 14, межстрочный интервал – одинарный; Цвет шрифта – черный;
Требования к содержанию:
Сценарии:
- Название мероприятия с указанием формы его проведения;
- Авторская идея;
- Целевая аудитория (кому адресовано);
- Цель и задачи мероприятия;
- Место и время проведения;
- Авторы (Ф.И.О.; студент/преподаватель; место учебы/работы).
Образцы примеров оформления сценария
Требования к оформлению сценариев мероприятий
1.Титульный лист
2.Цели и задачи (образовательные, развивающие, воспитательные)
3.Оформление зала
4.Оборудование
5.Ответственные за подготовку мероприятия и список героев, действующих лиц
6.Ход мероприятия

Действующие лица	Текст сценария (содержание)	Режиссерские ремарки
Ведущий 1:	Уже земля сменила платье, Надела яркий свой наряд. Сегодня праздник Школьный праздник! По всей стране, у всех ребят!	*Фанфары. На сцену выходят ведущие*

7.Методическая литература (для обучающихся и для педагогов)

Требования к оформлению сценария

Титульный лист

Наименование учреждения Сценарий «_____» автор-составитель: Смоленск, 20___г.

«Шапка сценария» **Целевое назначение:** **Место и время проведения:** **Оформление зала:** **Оборудование и реквизит:** **Действующие лица:**

1. Ход мероприятия оформляется в таблицу из 3-х столбцов:

Название Действующие лица	Сам Текст сценария	Режиссерские ремарки (кто куда пошел, вышел и тд.)

2. Список литературы, использованный при написании сценария (по госту)

Монтажный лист, его оформление. Дополнительная документация к сценарию

Сценарный план – простейшая организационно – педагогическая программа, выстраивающая логическую схему – последовательность, отбирающая художественно-выразительные средства и не требующая тематического единства. Кратко излагаются основные компоненты будущей постановки, определяются последовательность номеров в эпизодах и последовательность самих эпизодов в программе, характеристика пролога, продумываются “мостики” между эпизодами и уточняется номер-эпизод. Здесь следует хорошо разработать и характер мизансцен. Взять на заметку потребность в бутафории, реквизите, музыкальных инструментах, костюмах, фонограммах, определить сроки основных этапов работы над целостным сценическим произведением. В сценарном плане должны быть намечены основные исполнители.

Монтажный лист – графическоеизложениережиссерского замысла. В нем точно расписываются все компоненты каждого номера, все средства его обеспечения, задания всем службам учреждения культуры.Это как бы общая партитура всего действия, где сведены воедино функции всех участников и всех технических служб по каждому эпизоду.Для того чтобы составить монтажный лист представления, режиссёр должен абсолютно точно представлять себе, что будет происходить на площадке, кто это будет выполнять, под какую музыку, какие нужны для этого постановочные средства (оформление, костюмы, реквизит, свет, проекции и т.п.), иметь абсолютно точный хронометраж всех номеров, перестановок, перестроений, переодеваний, чтобы избежать потом пауз и накладок. Поскольку полностью учесть время представления невозможно, то режиссёру следует иметь резерв времени и номеров. Исполнители должны быть наготове, одетыми стоять за кулисами и знать, в каком месте представления они могут «вклиниться». При этом они заранее предупреждены, что, скорее всего не понадобятся. Точно так же в самом концерте должны быть заранее предусмотрены один-два номера, которые в последний момент можно безболезненно убрать.Монтажный лист не догма, по ходу репетиций он будет видоизменяться, что-то добавляться, что-то выпадает совсем, что-то поменяется местами.

Доп. Документы: график репетиций (нужно постараться учесть и свободное время коллективов, и возможность репетиций в нужное время на данной площадке, и последовательность выполнения технических работ и т.д., режиссёр обязан заложить в график одну-две резервные репетиции). Предварительный расчет инвентаря и оборудования, предварительный расчет участников мероприятия.

3. Процесс дифференциации и интеграции в педагогике. Система педагогических наук, связь педагогики с другими науками.

Педаго́гика (др.-греч. — искусство воспитания, от найдос — ребёнок, дитя и аго — веду, вести) — наука о воспитании и обучении человека. В результате развития науки, техники и культуры происходят дифференциация знаний и специализация наук. В педагогической науке процесс специализации и дифференциации проявляется особенно заметно. Педагогика, зародившаяся в недрах философии как ее часть, имеет в настоящее время большое число ответвлений, которые развиваются как ее отрасли. Эти отрасли определяются особенностями объекта воспитания: возрастом, профессией, психофизиологическими данными и т.д. Основные «ветви» древа педагогической науки следующие. Общая педагогика — изучает и формирует принципы, формы и методы обучения и воспитания, являющиеся общими для всех возрастных групп и учебно-воспитательных учреждений. Эта отрасль педагогических знаний исследует фундаментальные законы обучения и воспитания. Дошкольная педагогика — изучает закономерности воспитания детей дошкольного возраста. Педагогика общеобразовательной

школы — исследует содержание, формы и методы обучения и воспитания школьников. Специальная педагогика (дефектология) — наука об особенностях развития и закономерностях обучения и воспитания аномальных детей, имеющих физические или психические недостатки (сурдопедагогика — изучает закономерности обучения и воспитания глухих; тифлопедагогика — слепых и слабовидящих детей; олиго- и френопедагогика — умственно отсталых детей; логопедагогика — разрабатывающая вопросы исправления речи детей и подростков). Педагогика профессионально-технического и среднего специального образования - изучает и разрабатывает вопросы обучения и воспитания учащихся средних специальных учебных заведений. Исправительно-трудовая педагогика занимается вопросами перевоспитания правонарушителей всех возрастов. Военная педагогика изучает особенности воспитания воинов. Педагогика высшей школы разрабатывает вопросы обучения и воспитания студентов вузов. В современных условиях педагогику рассматривают как науку и практику обучения и воспитания человека на всех возрастных этапах его личностного и профессионального развития, так как современная система образования и воспитания касается практически всех людей и педагогика включает в себя все звенья - от дошкольного учреждения до профессиональной подготовки и курсов повышения квалификации.

Педагогика, являясь самостоятельной и достаточно научной дисциплиной, не может развиваться обособленно от других наук. Современный этап развития педагогического знания (вторая половина XX в. - начало XXI в.) основан на саморазвитии научной отрасли, сочетающей процессы интеграции и дифференциации с широким взаимодействием с другими науками - философией, психологией, социологией, физиологией, математикой, политологией, экономикой. Важную методологическую роль в процессе разработки педагогической теории выполняет философия, помогая определить исходные позиции при исследовании педагогических явлений. Особенно большое значение для решения конкретных вопросов обучения и воспитания, разработки режимов труда и отдыха имеет психология, и в первую очередь возрастная и педагогическая психология, которая изучает закономерности психических процессов детей в зависимости от возраста, в условиях обучения и воспитания. Тесные связи существуют между педагогикой и школьной гигиеной, изучающей и. определяющей санитарно-гигиенические условия жизни учащихся. Социология, занимающаяся изучением общества как сложной целостной системы, дает педагогике большой фактический материал для более рациональной организации процесса обучения и воспитания. Педагогика имеет тесные связи и со многими другими отраслями научного знания - анатомией и физиологией человека, этнографией, математикой, кибернетикой и др. Формы связи педагогики с другими науками весьма разнообразны: это заимствование научных идей, использование данных, полученных другими науками (данные физиологии о работоспособности учащихся), и т.п. Следует заметить, что педагогика использует материалы и данные смежных наук не путем механического переноса, а на основе строгого отбора с обязательным анализом условий и границ их применимости в педагогике. Таким образом, педагогика - наука о педагогическом процессе, организованном в условиях педагогической системы и обеспечивающем развитие его субъектов. Как любая наука, педагогика включает в себя фактический материал, полученный в результате длительных наблюдений, экспериментов и опытов в области обучения и воспитания.

5.2. Практические занятия

Практическое занятие № 1. Основные этапы работы над сценарием.

Практическое занятие № 2. Идейно-тематическая направленность сценария театрализованной программы.

Практическое занятие № 3. Особенности построения конфликта в театрализованных программах.

Практическое занятие № 4. Структура и композиция сценария театрализованной программы

Практические занятия № 5-6. Сценарный ход, как драматургический прием организации материала.

Практические занятия № 7-8. Монтаж как творческий метод создания сценария.

Практическое занятие № 9. Художественный материал сценария.

Практическое занятие № 10. Образность как средство идейно-эмоционального воздействия на аудиторию.

Практические занятия № 11-12. Инсценирование художественного материала. Основные приемы инсценирования.

Практическое занятие № 13. Документальный материал сценария.

Практическое занятие № 14. Методы и приемы работы с документальным материалом.

Практические занятие № 15-16. Реальное событие и реальный герой сценария. Принципы работы с реальным героем.

Практические занятие № 17-19. Творческий метод театрализации.

Практическое занятие № 20. Творческий метод иллюстрации.

Практическое занятие № 21. Творческий метод игры.

Практические занятие № 22-24. Принципы построения эпизода театрализованной программы

Практические занятие № 25-26. Активный характер сценариев театрализованных программ. Приемы активизации зрителей.

Практические занятие № 27-28. Использование ритуальных и обрядовых форм в сценарии театрализованной программы.

Практические занятие № 29-30 Методика идейно-тематического и композиционного анализа сценария.

5.2.1.Практическая подготовка

Практическая подготовка Тема № 31-40. Основные требования к оформлению сценария.

5.3. Семинарские занятия

Тема 1. Заявка, синопсис, тритмент, эпизодный план и грамотное оформление сценария.
Тема 2. Главный герой. Как создать живого киноперсонажа? Антагонисты и протагонисты.
Тема 3. Драматургический конфликт. Разновидности, особенности.
Тема 4. Трехактная структура сценария. Догма или нет?
Тема 5. Интрига и действие. Как двигать вперед историю? Саспенс. Крюки.
Тема 6. Диалоги в кино

5.4. Самостоятельная работа

Самостоятельная работа предусматривает закрепление полученных знаний, работу с дополнительной литературой, со справочниками и словарями, с источниками в Интернете в поисках необходимого материала для подготовки к семинарским и практическим занятиям, написание контрольной работы, подготовку к сдаче экзамена.

График СРС

№ п/п	Название раздела (темы) дисциплины	Виды СРС	Периодичность (сроки) контроля СРС	№ семестра	Время на выпол-нение задания
	Раздел 1. Основы драматургии				
1	Типы и жанры драматургии, их стилистические особенности	Конспект лекции, подготовка к семинарскому занятию		1	5
2	Тема и идея в драматургии	Конспект лекции, подготовка к семинарскому занятию		1	5
3	Композиция - основа драматургии	Конспект лекции, подготовка к семинарскому занятию		2	5
4	Действия (акты) в драме	Конспект лекции,		2	5

		подготовка к семинарскому занятию			
5	Инсценировка работа над инсценировкой	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию		3	5
6	Инсценировка как особый вид драматургической деятельности	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию, подготовка к контрольной работе, подготовка к экзамену		3	5
	Раздел 2. Основы сценарного мастерства				
7	Сценарное мастерство	Конспект лекции		4	5
8	Основные этапы работы над сценарием	Конспект лекции, подготовка к семинарскому занятию		4	5
9	Создание идейно-художественного замысла сценария	Конспект лекции, подготовка к контрольной работе, подготовка к зачету		4	5
10	Художественный образ в сценарной работе	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию		4	5
11	Характеристика видов художественного и документального материала, художественно-выразительных средств	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию		5	5
12	Драматургия сценария современных массовых форм	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию		5	5
13	Сценарные особенности современных популярных форм, видов, жанров праздничной культуры	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию		5	5
14	Понятие «театрализация»	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию		5	5
15	Общие и особенные черты драматургии театрализованных представлений	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию		5	5
16	Сочетание музыки и слова в театрализованных формах	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию, подготовка реферата, подготовка к зачету		5	5
17	Драматургические функции музыки	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию		6	5
18	Сценарно-режиссерский ход	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию		6	5
19	Сюжетный ход	Конспект лекции,		6	6

		подготовка к практическому занятию			
20	Символическое содержание зрелища	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию		6	6
21	Сценарный план, его оформление	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию		6	6
22	Монтажный лист, его оформление. Дополнительная документация к сценарию	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию, подготовка к экзамену		6	6
				Итого по дисциплине	**114**

6. Оценочные средства для текущего контроля успеваемости, промежуточной аттестации по итогам освоения дисциплины и учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы студентов.

Вопросы экзамена 1.

1. Метод иллюстрации в работе сценариста культурно-досуговых программ.
2. Средства идейно-эмоционального воздействия и их использование в сценариях культурно-досуговых программ.
3. Метод театрализации в работе сценариста КДП.
4. Документальный и местный материал в сценариях культурно-досуговых программ.
5. Сценарий как программа художественно-педагогического воздействия.
6. Композиционное построение сценариев культурно-досуговых программ.
7. Сценарный ход и режиссерский прием культурно-досуговых программ.
8. Монтаж как творческий метод сценариста.
9. Этапы работы над сценарием.
10. Иносказательные средства выразительности сценариев.

Вопросы экзамена 2.

1. Методика работы над сценариями документально-художественных программ.
2. Принципы отбора документального и художественного материала.
3. Приемы активизации в сценариях культурно-досуговых программ.
4. Событийная основа сценариев культурно-досуговых программ.
5. Общие и специфические особенности драматургии театрализованных представлений.
6. Особенности драматургии театрализованного концерта.
7. Сюжет в сценариях культурно-досуговых программ.
8. Конфликт в сценариях культурно-досуговых программ.
9. Литературный сценарий и сценарный план.
10. Смысловой каркас сценария.
11. Литературная деятельность сценариста в процессе работы над сценарием.

Вопросы зачета 1.

1. Использование музыкального материала в культурно-досуговых программах.
2. Использование видеоряда в сценариях культурно-досуговых программ.
3. Слово как средство выразительности сценария.
4. Театральное искусство как средство выразительности сценария.
5. Приемы монтажа в сценариях культурно-досуговых программ.
6. Идейно-тематическая основа сценариев культурно-досуговых программ.
7. Сценарно-режиссерский замысел культурно-досуговых программ.
8. Пролог и финал театрализованного концерта.
9. Методика работы над созданием сценариев документально-художественных программ.
10. Методика работы над сценариями развлекательно- игровых программ.
11. Методика работы над сценариями игровых программ.
12. Методика работы над созданием сценария театрализованного концерта.
13. Эпизод как основа сценария документально-художественных программ.

14. Особенности драматургии эпизода театрализованного концерта.
15. Методика создания сценариев конкурсно-игровых программ.
16. Образность, виды образности в сценариях культурно-досуговых программ.

Вопросы зачета 2.

1. Речь бытовая и речь сценическая.
2. Основные дикционные недостатки и пути их исправления
3. Методика работы над произношением гласных звуков
4. Методика работы над произношением согласных звуков
5. Логика речи. Правила логического чтения.
6. Пауза в сценическом действии. Виды пауз.
7. Речевое воздействие на зрителя
8. Гигиена голоса
9. Методики постановки голоса

Вопросы экзамена 3.

1. Сценарий как вид драматургии
2. Понятия «драма» и «драматургия».
3. Виды драматургии: театральная, музыкальная, хореографическая, кинодраматургия и др.
4. Общие закономерности драматургии
5. Особенности драматургии культурно-досуговых программ:
6. Монтажный принцип драматургии.
7. Диалогичность различных тем жанровых разновидностей.
8. Эпический характер действия.
9. Основные этапы работы над сценарием.
10. Виды сценарной работы
11. Субъективность творческого процесса создания сценария.
12. Общие закономерности , характерные для творческого процесса.
13. Идейно-тематическая направленность сценария театрализованной программы.
14. Идейно-тематическая основа сценария.
15. Понятия «тема» и «идея», их взаимосвязь.
16. Сюжет и конфликт в сценарии массового представления.
17. Особенности построения конфликта в театрализованных представлениях.
18. Жанр (форма) программы.
19. Особенности построения конфликта в театрализованных программах.
20. Конфликт в сценарии.
21. Структура и композиция сценария театрализованной программы
22. Понятие композиции сценария.
23. Характеристика составляющих композиции: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка.
24. Сценарный ход, как драматургический прием организации материала.
25. Драматургический ход как способ интеграции документального и художественного материала.
26. Художественный прием как форма реализации драматургического хода.
27. Монтаж как творческий метод создания сценария.
28. Монтаж как метод художественного обобщения и организации сценарного материала.
29. Основные функции монтажа.
30. Основные приемы монтажного соединения материала
31. Художественный материал сценария.
32. Принципы отбора художественного материала.
33. Создание художественного образа на основе художественного материала.
34. Создание художественного образа средствами искусства.
35. Образность как средство идейно-эмоционального воздействия на аудиторию.
36. Понятия «образ « и «образность».
37. Художественный образ как форма мышления в искусстве.

38. Триединство художественного образа: жизненная правда, мысль автора, вымысел.
39. Средства выразительности в создании художественного образа.
40. Виды образности в кадре

Тематика рефератов

1. Факты и документы в сценариях театрализованного представления.
2. Виды документального материала.
3. Приемы использования фактов и документов в сценариях театрализованных представлений.
4. Сценарий - драматургическая основа театрализованной программы.
5. Общие закономерности драматургии (тема, идея, сверхзадача, конфликт, фабула, сюжет, композиционная завершенность).
6. Особенности композиционного построения сценариев театрализованных программ.
7. Конфликт в сценариях театрализованных программ.
8. Событийная основа сценариев театрализованных программ.

7. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

7.1. Рекомендуемая литература

7.1.1. Основная литература

1. Аль Д.Н. Основы драматургии. Учебное пос., СПБ., 2004.
2. Катышева Дж. Н. Вопросы теории драмы.- СПБ.: 2001.
3. Марков О.И. Сценарная технология. - К.: КГУКИ,2004.
4. Рубб А.А. Тайна режиссерского замысла.- М.: 1999.

7.1.2.Дополнительная литература:

1. Авдеев Д.А. Происхождение театра.- М.: Искусство, 1979.
2. Андреева И.М. Театральность в культуре. - Рос.: 2002.
3. Аникин В.П. Народная игра как художественный феномен. Ф.1996.
4. Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. - М.: Наука, 1972.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство,1986
6. Бене К. Театр без спектакля.- М.: 1990.
7. Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения.- Л.: Искусство, 1973.
8. Владимиров С.В. Драма, режиссер, спектакль.- Л.: Искусство,1976.
9. Волькенштейн В. Драматургия.- М.: Сов. Писатель,1960.
10. Дубровский Э. Сценарий как модель социальной деятельности// Искусство кино. 1976.№1.
11. Катышева Дж. Н. Литературный монтаж.- М.: Сов. Россия,1982.
12. Литвинцева Г. Сценарное мастерство.- М.: 1980.
13. Мигунов А.С. Художественный образ. - М.: 1985.
14. Петров Б.Н. Режиссура массового спортивно- художественного театра. - Л.: ЛГИК, 1986.
15. Ромм М. Заметки о монтаже. Искусство кино. 1959.№6.
16. Силин А.Д. Театр улиц и площадей. Сб. сценариев.- М.: Сов. Россия, 1989.
17. Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. - Л.: Искусство,1969.
18. Тихомиров Д.В. Беседа о режиссуре театрализованных представлений.- М.: Сов. Россия,1977.
19. Тромов П. Идея, конфликт, характер. - М.:1952.
20. Туманов И.М. Режиссура массовых зрелищ.- М.: 1963.
21. Хализев В. Драма как явление искусства.- М.: Искусство,1978.
22. Холодов К. Композиция драмы.- М.: Искусство,1957.
23. Чечетин А.И. Искусство театрализованных представлений.- М.: Сов. Россия, 1988.
24. Шароев И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений. - М.: Просвещение, 1986.
25. Юзовский Ю. О театре и драме. Т.1.- М.: Искусство,1982.
26. Яхонтов В.И. Театр одного актера. - М.: Искусство, 1958.

7.2. Средства обеспечения освоения дисциплины

7.2.1. Методические материалы и материалы по видам занятий

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

Практическое занятие № 1. Основные этапы работы над сценарием.
Анализ различных сценариев

Практическое занятие № 2. Идейно-тематическая направленность сценария театрализованной программы.
Разработка идейно-тематической основы сценария

Практическое занятие № 3. Особенности построения конфликта в театрализованных программах.
Анализ сценариев, выявление конфликта.

Практическое занятие № 4. Структура и композиция сценария театрализованной программы
Анализ структуры готовых сценариев

Практические занятия № 5-6. Сценарный ход, как драматургический прием организации материала.
Разработка вариантов сценарных ходов для различных сценариев.

Практические занятия № 7-8. Монтаж как творческий метод создания сценария.
Разработка литературной композиции по законам монтажа

Практическое занятие № 9. Художественный материал сценария.
Подбор художественного материала для сценария

Практическое занятие № 10. Образность как средство идейно-эмоционального воздействия на аудиторию.
Анализ образного решения в различных программах

Практические занятия № 11-12. Инсценирование художественного материала. Основные приемы инсценирования.
Подготовка инсценировки

Практическое занятие № 13. Документальный материал сценария.
Подбор документального материала для сценария на заданную тему.

Практическое занятие № 14. Методы и приемы работы с документальным материалом.
Обработка собранного документального материала

Практические занятие № 15-16. Реальное событие и реальный герой сценария. Принципы работы с реальным героем.
Анализ сценариев

Практические занятие № 17-19. Творческий метод театрализации.
Анализ сценариев театрализованных программ

Практическое занятие № 20. Творческий метод иллюстрации.
Разработка эпизода сценария с использованием метода иллюстрации

Практическое занятие № 21. Творческий метод игры.
Разработка игровой программы

Практические занятие № 22-24. Принципы построения эпизода театрализованной программы
Анализ эпизодов театрализованных программ
Разработка эпизода театрализованной программы

Практические занятие № 25-26. Активный характер сценариев театрализованных программ. Приемы активизации зрителей.

Разработка системы приемов и методов активизации зрителей.

Практические занятие № 27-28. Использование ритуальных и обрядовых форм в сценарии театрализованной программы.

Анализ ритуально-обрядовой составляющей в театрализованных программах

Разработка варианта обряда для театрализованной программы

Практические занятие № 29-30. Методика идейно-тематического и композиционного анализа сценария.

Идейно-тематический и композиционный анализ сценариев

Практическая подготовка.

Практическая подготовка. Тема: Основные требования к оформлению сценария.

Написание самостоятельного сценария театрализованной программы.

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

Тема 1. Заявка, синопсис, тритмент, эпизодный план и грамотное оформление сценария.

1) Заявка. Как написать заявку, которую все захотят прочитать?

2) Синопсис - особенности, виды,

3) Что такое тритмент? Как его написать? Почему некоторые обходятся без тритмента и так ли он необходим?

4) Эпизодный план - необходимая часть работы или напрасная трата времени?

5) Виды сценариев - литературный, режиссерский, голливудский.

6) Правильное оформление сценария.

7) Сценарные программы-помощники.

Тема 2. Главный герой. Как создать живого киноперсонажа? Антагонисты и протагонисты.

1) Имя и внешность. Почему важно представлять себе своего героя? Мелкие подробности или общие черты?

2) Характер и темперамент. В чем разница? Как собрать персонажа по кусочкам?

3) Судьба героя и его эволюция - как важнейшая составляющая часть любого сценария.

4) Как заставить героя не только действовать, но и взаимодействать?

5) Антагонисты, протагонисты.

6) Эпизодические персонажи. Зачем они нужны?

Тема 3. Драматургический конфликт. Разновидности, особенности.

1) Виды драматургических конфликтов.

2) Сущность драматургических конфликтов.

3) Способы разрешения конфликтов.

4) Заострение конфликтов - зачем это нужно?

5) Визуализация - как основа сценарного мастерства.

Тема 4. Трехактная структура сценария. Догма или нет?

1) Трехактная структура - что это такое?

2) Структура каждого акта.

3) Точки невозврата в сценарии.

4) Кульминация.

5) Виды финалов.

Тема 5. Интрига и действие. Как двигать вперед историю? Саспенс. Крюки.

1) Что такое сценарная интрига и как удерживать внимание зрителя?

2) Структура каждого эпизода.

3) Как двигать историю вперед?
4) Как свести все сценарные линии?
5) Типичные ошибки сценариста. Сценарные дырки.
6) Саспенс.
7) Сценарные крюки.

Тема 6. Диалоги в кино

1) Как разговаривают люди?
2) Речевые характеристики героев.
3) Сцены без слов. Их количество.
4) Правила вычеркивания.
5) Визуализация реплик.
6) Ремарки и мизансцены.

Литература для подготовки к семинарским занятиям:

1. Аль Д.Н. Основы драматургии. Учебное пособие для студентов института культуры.- Л.: ЛГИК,1988,: изд.2-е,1995.
2. Богданов И.А. Постановка эстрадного номера. –СПб.,2004.
3. Баскин М.И. Музыка как выразительное средство театрализации / /Театрализация как творческий метод культурно-просветительной работы. Сб. науч. тр. ЛГИК. - Л., 1983. - С. 93-112.
4. Вершковский Э.В. Режиссура массовых клубных представлений. -Л..-ЛГИК, 1977.
5. Гавдис С.И. Основы сценарного мастерства. Учебное пособие.-Орел,2005.
6. Генкин Д.М. Театрализованные формы массовой работы клуба. -Л..-ЛГИК, 1972.
7. Генкин Д.М., Конович А.А. Сценарное мастерство. -М.: Сов. Россия, 1985.
8. Генкин Д.М. Массовые праздники. – М.: Просвещение, 1975.
9. Генкин Д., Конович А. Возможности использования художественных выразительных средств в методике театрализации // Театрализация как творческий метод культурно-просветительной работы. Сб. науч. тр. ЛГИК. - Л., 1983. - С. 74-92.
10. Генкин Д.М., Конович А.А. Массовые театрализованные праздники и представления: (учебно-методическое пособие).-М.,1985.-87с.
11. Гагин В.Н. Интересно ли в вашем клубе? - М.: Политическая литература, 1989. - С.113.
12. Гагин В.Н. Выразительные средства клубной работы.-М.: Сов.Россия, 1983.
13. Германова М.Г. Эстрадный номер (разговорные жанры эстрады).-М., Сов. Россия, 1986.
14. Жарков А.Д. Технология культурно-досуговой деятельности. Учебно-методическое пособие. – М.: ИПО «Профиздат», 2002.
15. Жарков А.Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология. Ч.1и2.-М.,2004.
16. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. М.: Просвещение, 1978.
17. Клитин С.С. Эстрада. Проблема теории, истории и методики. Уч. Пос. – Л.: Искусство, 1987.
18. Клитин С.С. Режиссер на концертной эстраде. М., Сов. Россия, 1971.
19. Конович А.А. Театрализованные праздники и обряды в СССР. – М.: Высшая школа, 1900.
20. Калашников Ю.К. Театральная этика Станиславского. – М.: ВТО, 1972.
21. Литвинцева Г.Д. Сценарное мастерство. Методическое пособие для редакторов и методистов. НМЦ. - М.: МК РСФСР ВНМЦНТ и КПР, 1989.
22. Литвин Б.М. Поиск образности в творчестве режиссера. – М.,1993.-28.
23. Марков О.И. Сценарно-режиссерские основы художественно-пе-дагогической деятельности клуба. — М.: Просвещение, 1988.
24. Марков И.О. Сценарная культура режиссёров театрализованных представлений и праздников. Учебное пособие для преподавателей, ас-пирантов и студентов вузов культуры и искусств. - Краснодар: Изд. КГУ-Щ 2004. - 408 с.
25. Марков О.И. Методика создания сценария клубного театрализованного представления: Учебно-методические разработки., Барнаул., 1985.-86с.
26. Маршак М.И. Клубный сценарий. - М.: Профиздат, 1975.
27. Маршак М.И. Кто придумал вечер. – М.:Сов. Россия, 1988.

28. Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. – М.: Наука,1978.
29. Массарский С.М. Сценарий рождается в клубе. М.: НМЦ, 1988.
30. Орлов О.Л. Праздничная культура России / С.-Петерб. Гос.ун-т культуры и искусства –СПб., 2001.-160с.
31. Петров Б.Н. Спортивно-художественное представление на стадионе. – Л.: ЛГИК, 1988.
32. Петров Б.Н. Основы режиссуры спортивно-массовых представлений. Л.: ЛГИК, 1982.-87с.
33. Петров Б.н. Массовые спортивно-художественные представления (основы режиссуры, технологии, организации и методики). М.:Физкультура, образование и наука, 1998.-328с.
34. Рубб А.А. Пока занавес закрыт. – М.: Сов. Россия, 1987.
35. Рубб А.А. Феномен эстрадной режиссуры. –М.: «Луч», 2001.
36. Рубб А.А. Тематические театрализованные концерты: Совершенствование организации и проведения: Конспект лекций. М., 1988.-96с.
37. Режиссура театрализованных массовых праздников. Метод. Реком.-Л.: ЛГИК, 1987.
38. Рехельс М.Л. О режиссерской этике. – М.,Искусство, 1968.
39. Силин А.Д. Театр выходит на площадь: Специфика работы режиссёра при постановке массовых театрализованных представлений под открытым небом и на больших нетрадиционных сценических площадках. - М.: ВНМЦ НТ и КПР МК СССР, 1991. - 178 с.
40. Силин А.Д. Площади – наши палитры. – М.: Сов. Россия, 1982.
41. Самойленко В.И. Массовое музыкальное представление (театрализованный концерт). – М.: Музыка, 1989.
42. Скляр И.Г. Эстетика сценического творчества актёра: Монография. - М.: *МГУКИ, 2004.* - 101с.
43. Театрализованные праздники и зрелища 1964-1972г.г. – М.: Искусство, 1976.
44. Туманов И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. – Л., ЛГИК, 1974 или М.: Просвещение, 1976.
45. Тытюк М.Н. О форме записи сценария. Использование опыта кинодраматургии в работе над сценарием театрализованного представления и праздника / СПбГАК – СПб., 1998.
46. Фелонов Л.Б. Проблемы и тенденции современного монтажа. Учебное пособие. М., 1980.
47. Художественный монтаж сценария //Жарков А.Д. Клуб в дни всенародных праздников.- М.: Профиздат, 1983. –с.47-55.
48. Чечетин А. Основы драматургии театрализованных представлений. - М.: Просвещение, 1981.
49. Чечетин А.И. Искусство театрализованных представлений. - М., 1988.
50. Шубина И.Б. Организация досуга и шоу программ. Ростов-на-Дону «Феникс»,2004. – 352с..
51. Шароев И.Г. Режиссура эстрадных и массовых представлений. -М: Просвещение, 1986.
52. Шпагин В.А. Основные этапы работы над сценарием.- Куйбышев -1980.

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ВЫПОЛНЕНИЯ КОНТРОЛЬНОЙ РАБОТЫ

Контрольная работа 1.

Разработать сценарий мероприятия (на выбор обучающегося)

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ КУРСА ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ

Курс, представляющий объем теоретических и практических знаний, необходимых для работы в учреждении культуры. Лекции, семинарские и домашние задания ориентированы на самостоятельность мышления студентов, знание ими нормативно-правовых документов, которыми регламентируется деятельность в сфере культуры и искусства, умение применять утвержденные в них положения на рабочем месте.

. Задания необходимо по мере возможности дифференцировать применительно к рабочему месту слушателей — это обеспечивает индивидуализацию обучения, лучшее осмысление и применение материала.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ КУРСА ДЛЯ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ

Успешное освоение материала курса возможно лишь при систематической работе в соответствии с РПД. Поможет в этом и серьезное изучение ряда дисциплин (Основы государственной культурно политики РФ, Культурология, Экономика культуры, Информационные технологии). Курс дает материал обобщающего характера. Для овладения понятийным аппаратом важно не только знание законодательных актов, но их оценка специалистами. Важно отслеживать изменения в них по печатным и электронным источникам. Освоение курса облегчено постоянно обновляемыми информационно-правовыми системами и изданием учебной литературы разных жанров. Она указана в списках основной и дополнительной литературы. При подготовке к любым видам занятий, читая и конспектируя источники, необходимо выделять спорные моменты, противоположные точки зрения по вопросам нормативно-правового регулирования сферы культуры и искусства. Самостоятельная работа, как аудиторная, так и внеаудиторная, осуществляется в виде подготовки к семинарам занятиям, выполнения домашних заданий. Обязательно использование новых информационных технологий: поиск определений в сети, мониторинг отраслевого документального потока в отраслевых электронных ресурсах. При изучении курса необходимы:

1. подготовка к семинарским занятиям;
2. создание собственного «банка данных», включающего:

а) дайджесты к семинарам;

б) «тезаурус» (словарь основных терминов предметной области);

в) структурно-логические схемы и таблицы;

г) выполнение домашних заданий.

Подготовка к лекции не нужна. Подготовка к семинарским занятиям заключается в освоении теоретического материала по рекомендуемой литературе и конспектам лекций. После выполнения задания обсуждаются результаты, Подготовка к зачету должна быть регулярной. Она начинается с первого занятия (общее знакомство с ресурсной базой дисциплины, в том числе ее методическим обеспечением; информирование о формах контроля) и завершается подготовкой к тестированию - повторением материала дисциплины

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Обучающийся, в ходе выполнения самостоятельной работы должен проявить способность к самостоятельному поиску в русле выбранной проблематики; умение находить и использовать нужную информацию; показать умение строить научное развернутое и аргументированное высказывание.

При изучении материала необходимо наличие требуемых текстов для рассмотрения. Для достижения четкости и структурированности работы студент должен фиксировать выполнение самостоятельных заданий и оформлять записи в рабочих тетрадях.

Для успешного освоения материала профессиональных статей и составления грамотного конспекта необходимо сначала внимательно прочитать статью или все статьи, выделить основные положения и только после этого приступить к конспектированию. Конспект не должен превращаться в механическое «переписывание», в конспекте нужно кратко и сжато отразить основные концепции статьи. Самый лучший конспект – тезисы, которые являются результатом глубокой проработки материала.

Каждый обучающийся составляет терминологический словарь по всему курсу в отдельной тетради. Источники: нормативно-правовые акты, терминологические словари по юриспруденции и праву, справочники, учебники и учебные пособия.

7.2.2. Информационно-программные средства

1. Персональные компьютеры с доступом к сети Интернет.
2. Программное обеспечение: пакет программ Microsoft Office (MC Word, MS Excel, MS PowerPoint).

Интернет-ресурсы:

www. Bookchamber.ru - Российская книжная палата

www.rsl.ru – Российская государственная библиотека
www.nlr.ru – Российская национальная библиотека
www.stihi-rus.ru – Библиотека России
http:// www.rasl.ru/library - Библиотека Академии наук России
http://www.rgub.ru/ - Российская государственная библиотека для молодёжи
http://teatr-lib.ru/ - Центральная театральная библиотека
http://www.inion.ru/ - Институт научной информации по общественным наукам
http://www.shpl.ru/ - Государственная публичная историческая библиотека
www.science – education. ru

8. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

8.1. Специализированные аудитории

Учебная аудитория для проведения занятий лекционного типа, занятий семинарского типа, групповых и индивидуальных консультаций, текущего контроля и промежуточной аттестации.

8.2. Учебно-лабораторное оборудование

Помещения для самостоятельной работы обучающихся должны быть оснащены компьютерной техникой с возможностью подключения к сети «Интернет» и обеспечением доступа в электронную информационно-образовательную среду организации.