

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
Факультет культурологии и социокультурной деятельности  
Кафедра менеджмента социально-культурной деятельности

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ Е.А. Макарова  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 2017 г.

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета

\_\_\_\_\_ Н.Н. Королев  
«03» мая 2017 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО ДИСЦИПЛИНЕ ПО ВЫБОРУ СТУДЕНТА

**ОСНОВЫ ДРАМАТУРГИИ**

для специальности

1-21 04 01 культурология (направление специальности 21 04 01 02  
Культурология (прикладная), специализация 1-21 04 01 02 01 Менеджмент  
социальной и культурной сферы)

Составитель:

Светлана Борисовна Мойсейчук, профессор кафедры менеджмента  
социально-культурной деятельности, кандидат педагогических наук, доцент.

Рассмотрено и утверждено  
на заседании Совета университета,  
протокол № 9 от 23.05.2017 г.

Минск  
2017

Составитель:

*С.Б.Мойсейчук*, профессор кафедры менеджмента социально-культурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент

Рецензенты:

*В.Н.Ермолинская*, зав. отделом театрального творчества Государственного научного учреждения «Центр исследования белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», кандидат искусствоведения, доцент

*А.Я.Каминский*, заведующий кафедрой режиссуры обрядов и праздников учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

*кафедрой менеджмента социально-культурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол №11 от 03.05.2017 г).*

*Советом факультета культурологии и социокультурной деятельности (протокол от 3 мая 2017 г. №8)*

## СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	3
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	5
2.1. Конспект лекций.....	5
2.2. Хрестоматийный материал.....	15
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	50
3.1. Тематика семинарских занятий.....	50
3.2. Описание практических занятий.....	53
4.РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	54
4.1. Задания для контролируемой самостоятельной работы.....	54
4.2. Примерный перечень вопросов к зачету.....	55
4.3. Примерный перечень тем курсовых работ.....	56
5.ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	57
5.1. Учебная программа.....	57
5.2. Основная литература.....	64
5.3.Дополнительная литература.....	65

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс дисциплины по выбору студента «Основы драматургии» представляет собой систему учебно-методических материалов, использование которых обеспечивает приобретение студентами компетентности в области драматургического творчества и драматургических видов искусств.

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

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

### **Задачи УМК:**

1. Организация активной учебно-познавательной деятельности студентов на лекциях, семинарских и практических занятиях.
2. Обеспечение взаимосвязи теоретической и практической подготовки студентов к работе над сценариями культурно-досуговых программ как их драматургической основы.
3. Формирование у студентов ценностных профессиональных установок, стимулирование процесса самообразования в сфере драматургического творчества.

### **Особенности структурирования и подачи учебного материала**

УМК содержит весь объем дисциплины по выбору студента «основы драматургии» (6 часов лекций, 22 часа семинарских и практических занятий, 8 часов КСР) и позволяет студентам подготовиться к итоговой форме контроля знаний в виде зачета, который принимается в установленном порядке, в устной форме.

Структурными компонентами УМК являются разделы:

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

В *теоретический раздел* включены 3 лекции, посвященные раскрытию истории и эволюции драматургических видов искусства (театр, кинематограф, радио и телевидения), выявлению особенностей театральной, кино-, радио- и телевизионной драматургии.

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

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

*Раздел контроля знаний* содержит:

- методические рекомендации по контролируемой самостоятельной работе студентов;
- вопросы к зачету;
- примерные темы дипломных работ, курсовых работ (проектов), рефератов;

Во вспомогательном разделе размещены следующие материалы:

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

#### **Рекомендации по организации работы с УМК**

Учебно-методический комплекс «Основы драматургии» предоставляется студентам в виде документа на электронном или бумажном носителе в формате DOC. Работу с его материалами студентам следует сочетать с самостоятельным изучением рекомендованной литературы. Осваивая содержание учебной дисциплины «Основы драматургии», студенты осуществляют различные виды учебной работы:

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

# ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

### Тема 1. Драма как литературный род. Драматургия театра.

1. Специфические черты драмы как литературного рода. Понятие «драматургии» в широком и узком смысле слова.
2. Фабула и сюжет в драматургическом произведении.

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

**Драма** (от греч. drama – действие) – в широком смысле слова литературный род (наряду с эпосом и лирикой), представляющий *действие*, которое разворачивается в пространстве и во времени через прямое слово персонажа – монологи и диалоги.

Сценическое назначение драмы определило ее специфические признаки:

1. Отсутствие речи рассказчика, за исключением авторских ремарок. Монологи и диалоги выступают в драме как выразительно значимые высказывания.
2. Рождение драматургического произведения дважды: «за столом» как литературное произведение драматурга и на сцене как его режиссерское, сценическое воплощение. Драматургическое произведение содержит в себе безграничный диапазон сценических истолкований.
3. Действие – основа драмы. Английский романист Э.Форстер отмечал: « В драме всякое людское счастье и несчастье должно принимать – и действительно принимает – форму действия. Не получив своего выражения через действие, оно останется незамеченным и в этом заключается огромное различие между драмой и романом». Именно сплошная линия словесных действий персонажей отличает драму от эпоса с присущим ему (эпосу) свободным освоением пространства и времени. Драма – это обязательное активное непрерывное действие, которое реализуется в сюжете.
4. Наличие конфликта как обязательной составляющей драматургического действия. Предметом художественного познания в драме становятся ситуации, сопряженные с внешними и внутренними конфликтами, требующие от человека каких-либо действий, эмоциональной, интеллектуальной и прежде всего волевой активности.

**Драматургия** (от греч. dramaturgia – сочинение) – теория и искусство построения драматического произведения, его сюжетно-образная концепция.

Другими словами, в широком смысле слова драматургия – это продуманная, специально организованная и выстроенная структура, **композиция** какого-либо материала. В узком смысле слова драматургия представляет собой какое-либо литературно-драматическое произведение, требующее своего воплощения средствами того или иного вида искусства. Сегодня драматургическими видами искусства являются

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

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

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

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

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

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

## Тема 2. Драматургия кино

1. История зарождения кинематографа. Основные функции кинематографа.
2. Кинотекст как гипертекст.
3. Основные направления кинематографа.
4. Основные элементы кинодраматургии.

1. Кино, кинематограф стал олицетворением культуры XX века, мощной машиной, порождающей новые модели мироустройства и мироощущения человека. Многие культурологи характеризуют кинематограф как самосознание культуры XX века. Основные аспекты кино как вида искусства и киноиндустрии, поскольку кино является успешно работающим финансовым механизмом.

1. Что показать на экране? – проблема авторского замысла
2. Как заполнить зрительный зал? – проблема зрителя
3. Встреча авторского текста и зрителя – цензура, прокат, фестивали, кинопремии, кинокритика.

Каждая из перечисленных ниже дат может претендовать на точку отсчета истории кинематографа:

1. 1888 год – показ движущейся картинке Луи Эме Огюстеном ле Принцем.
2. 22 мая 1891 год – создание игрушки для немногих в форме движущихся картинок Эдисоном.
3. 28 ноября 1895 года – показ кинофильма братьями Люмьер. Именно эта дата призвана быть началом существования *кино как фактора культуры*, поскольку киносеанс братьев Люмьер был первым:
  - публичным;
  - платным;
  - регулярным;

Предпосылки возникновения кино (так называемый феномен «кино до кино»)

1. Существование искусства движущейся картинке.
2. Кино копирует, воссоздает повседневный чувственный мир человека. Другими словами каждый из нас в жизни смотрит свое, «бытовое» кино, а движение кинокамеры копирует наше зрение. Поэтому анализируя «кино до кино» мы говорим о:
  - ❖ Кино нашей памяти (фрагменты жизни)
  - ❖ Кино наших фантазий

### ❖ Кинематограф наших сновидений и галлюцинаций

3. Истоки кинематографа – в сакральной народной культуре, в формах массовых обрядовых действий и массовых переживаний. В такого рода сакральных действиях происходит коллективная подзарядка, действует механизм массового заражения.. Посещение кинотеатра можно сравнить с посещением храмового учреждения по степени новых эмоциональных состояний. Участники погружаются во вторую реальность.
4. Истоки кино – в стихии балагана, ярмарки, смеховой культуры, в наборах ярких трюков, то что называется иллюзионизмом или квазикинематографом.

Основные функции кинематографа:

1. Универсальный развлекатель.
2. Универсальный информатор.
3. Универсальный агитатор и пропагандист (эта функция скрыта).
4. Великий утешитель.

В связи с указанными функциями со стороны философов культуры XX века, таких как Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер распространились нападки на кино. Они заключались в следующем:

- Кино воспитывает толпу потребителей.
- Кино парализует творческие потенции человека.
- Кино завораживает толпу дешевыми трюками и тем самым является апофеозом балагана.

2. Кинотекст строится по другим законам, чем печатный текст и поэтому является не чем иным как гипертекст. Гипертекст (яркий пример – энциклопедия или Интернет) служит для обозначения информационных процессов в современной культуре и используется для описания мозаичного культурного пространства современности. Каждый элемент этой мозаики обладает самостоятельной целостностью и значимостью. Смысл гипертекста определяется нашим движением, поскольку он не линейен. Это – возможность смыслов и единство разного. Авторство продукта переходит к потребителю. Сегодня мы живем в гипертексте культуры. Кино – сложно организовано. Все виды искусства представлены в кинофильме в неявной форме. В нем происходит встреча таких языков искусств как фото, живопись, литература, театр, музыка, комиксы. Существует также эффект обратной связи между кино и другими видами искусства.

Кинотекст – результат работы коллективного автора. Язык кино – не устоявшаяся палитра выразительных средств, а процесс

- Поиска оптимальных выразительных средств (авторский поиск)
- Воспитания зрителя, то есть поиск набора возможных ключей к смыслу происходящего на экране.

Язык кино меняется в зависимости от того, кто его смотрит. Язык кино – всегда поле работы. Кинотекст читается по-разному, поскольку кино всегда соразмерно с опытом зрителя. Язык кино всегда поле работы. Кино всегда

соразмерно с опытом зрителя, оно формирует мировоззренческие ориентации и потребительские ожидания.

Уровни восприятия кинотекста

1. Эмоциональное созвучие (плохой-хороший).
2. Образно-метафорическое – оценка качества картинки, прочтение образного ряда. Можно говорить о дегустации качества кинотекста.
3. Рационально-аналитический уровень – разбор кинотекста с точки зрения его внутренней организации. Другими словами – почему нравится?
4. Теоретический – восприятие в контексте истории кино, современного кинопроцесса, в контексте динамики культуры.

3.Существование различных направлений в кинематографе обусловлено тем фактом, что современное западное общество уже не является массовым, оно мозаично. Поэтому на рынок киноискусства поступает наряду с массовым и штучный товар.

Сегодня кинематограф представлен 3 направлениями: *элитарный* (интеллектуальный); *массовый* (коммерческий); *арт-хаус* (авторское, фестивальное, некоммерческое кино, отмеченное смелыми художественными поисками). Кино арт-хауса принципиально *деидеологизировано*, поскольку *олицетворяет борьбу за чистоту жанра*.

Отличия массового и элитарного кино

1. Эмоциональная насыщенность массового кино, его комфортное восприятие
2. Элитарное кино – кино для просвещенного меньшинства. Труд зрителя. Пространство для поиска, интеллектуальное усилие. Оно метафорично, но образы – чувственно-наглядные.

Массовое кино можно классифицировать и следующим образом:

А. Экранное (сценическое) кино – широкая публичная демонстрация.

В. Телефильмы, фильмы класса «Б». Понятие «фильм категории «Б» прочно вошло в теории кинематографа. Оно возникло в США в 30-е годы, когда на одном сеансе демонстрировалось два фильма—один со звездами ( категория «А»), другой – жанровый).

4.Основные элементы драматургии кино.

- ✓ наличие драматических перипетий;
- ✓ развитие драматургической ситуации в конфликте;
- ✓ наличие событийного ряда
- ✓ наличие жесткой композиционной структуры от экспозиции к кульминации и финалу, где развязываются все сюжетные линии.

### Тема 3. Особенности телевизионной и радиодраматургии

1. Характеристика понятий «радио», «радиоискусство», «радиодраматургия».
2. Основные эфирные блоки как драматургические элементы радиовещания в FM-диапазоне Республики Беларусь.
3. История возникновения телевидения как драматургического аудиовизуального искусства.
4. Виды и жанры телевизионных передач.

1. Радио (от лат. *radio* — испускаю лучи, *radius* — луч). 1) Способ передачи информации на расстояние посредством радиоволн. Термин «радио» стал употребляться с 10-х гг. 20 в., постепенно вытеснив термин «беспроволочный телеграф».

2) Область науки и техники, связанная с изучением физических явлений, лежащих в основе этого способа и его практического использования.

3) Радиовещание – это передача по радио звуковых программ для одновременного приёма их большим числом слушателей. Слово «радиовещание» стало употребляться с 10-х годов XX века.

В истории человечества и ранее были простейшие способы передачи информации. Она передавалась:

- При помощи звука (голоса)
- При помощи бумаги (письма)
- При помощи света (разведение костра)
- И наконец, при помощи провода (телефона)

Немного истории.

С 1890 – 1894 г.г. учёным Правли были изобретены и разработаны основные принципы работы телеграфа. С 1890 – 1899 г.г. итальянский радиотехник и предприниматель Гульельмо Маркони (1874-1937) проводил опыты по передаче и приему звука на расстояние. Ему впервые удалось послать радиотелеграмму через пролив Ла-Манш. Передача радиосигналов на расстояние была произведена посредством излучения электромагнитных волн. Гульельмо Маркони в 1897 г. получил патент на изобретение радиоприемника. Организовал акционерное общество (1897 г.). В 1909 году за свое изобретение Маркони получает Нобелевскую премию. 1895г. радиоприемник создал русский учёный - А.С.Попов. Французский инженер Раймонд Прайар и его друг бельгийский доктор Роберт Фондосмит в 1911 году добились приема и передачи радиосигналов на расстояние в несколько километров.

Первые регулярные радиопередачи в США начали транслироваться из Детерва – Ньюз в 1920 году. Сегодня в Америке существует более 24 тысяч радиостанций. Основателем, изобретателем радио в Англии в 1920 году стал Дайль Майль. Во Франции в 1921 году генералу Верну удалось передать первую радиопередачу. В январе 1920 г. из Нижегородской радиолaborатории в Москву передали человеческую речь. 12 сентября 1922 г.

состоялся первый большой концерт по радио. В 1924 г. начали работать радиостанции в Ленинграде, Киеве, Нижнем Новгороде. В 1929 г. в СССР насчитывалось 23 радиостанций, в 1937 году их уже было – 90.

Радиодраматургия представляет собой разновидность драматического словесно-звукового искусства, возникшая с развитием технических средств радио. В понятие «радиоискусство» входят также трансформации литературных, театральных, словесно-музыкальных сценических произведений, которые в результате использования творческих приёмов и технических средств радиовещания приобретают новые художественно-образные качества и новые свойства эстетического воздействия.

Радиодраматургия располагает собственными художественно-выразительными средствами, особыми условиями творчества и восприятия. Специфика художественно-выразительных средств радиоискусства определяется его основной отличительной чертой — незримостью происходящего в радиопьесе. При этом особое качество приобретают прочувствованное и осмысленное актёром звучащее слово и звук во всём его многообразии: реальные звуки действительности, звуки, искусственно созданные при помощи специальных приспособлений и электронной аппаратуры, музыка, различные акустические эффекты, паузы.

Однако до рождения радио никогда ещё драма не была невидимой и в то же время «актёрской», игровой. Это обуславливает эстетическое своеобразие, особый характер воздействия и восприятия радиодрамы; слушатель находится в обыденной домашней обстановке, действие радиопьесы и образы героев возникают не перед ним, как это бывает в зрелищных искусствах, а в его сознании и богатство этого художественного мира во многом зависит от индивидуальных способностей воображения. Поэтому радио требует от актёров мягкой, сдержанной, жизненно достоверной, психологически глубокой, тонко нюансированной голосовой игры. Исключительная в Р. роль звука, различных акустических эффектов определяет специфику радиорежиссуры. Постановщик должен уметь особенно тщательно работать с актёрами над звуковой выразительностью текста, а также использовать магнитные записи, радиоэлектронную технику, соединять в гармоничный, целостный художественный образ многочисленные звуковые компоненты. Большое значение на радио имеет деятельность звукорежиссёра.

Радиоискусство (радиодраматургия) возникло в начале 1920-х гг. 15 января 1924 года лондонская радиостанция передала в эфир первую в мире радиодраму «Опасность» Р. Хьюза. 25 декабря 1925 года в СССР состоялась премьера радиопьесы «Вечер у Марии Волконской» (в день столетия восстания декабристов, текст и режиссура Н. О. Волконского). Затем появились, так называемые, радиофильмы.

Сегодня радиоискусство – это нечто совсем иное. Однако все чаще встречаются ностальгические речи о том, какой был в свою пору замечательный «Театр у микрофона». И говорят так не только те, кому за

сорок, но и молодые люди. Дело в том, что «Театр у микрофона» есть, например, на радио «Россия». А в FM-диапазоне его нет. Или он почти не выделяется из привычного фонового звучания. И филармонической музыки (и классики, и новой), этнических проектов в FM-эфире практически нет.

При грамотном подходе к делу FM-станция – это и серьезный коммерческий ресурс, и инструмент влияния. Какого именно – политического, экономического и т.п. зависит от концепции вещания.

Выразительные средства радио: устная речь, рисующие шумы, музыка, монтаж.

2. FM-диапазон радиовещания в РБ – это верхний поддиапазон УКВ с частотой вещания от 87,5 до 108 мегагерц. На сегодняшний день себя четко позиционируют и членораздельно определились с форматом участники «большой четверки» -- Альфа, Би-эй, Русское радио и Юнистар. В довольно узком FM-диапазоне сосуществуют три группы игроков: коммерческие радиостанции, бюджетные радиостанции и станции-ретрансляторы.

Сегодня понятие «радиодраматургия» применяется в абсолютно широком смысле слова как специально организованная композиция, построение эфирного дня и складывается из следующих блоков: новости и прогноз погоды; игровые программы; реклама; общение со слушателями; авторские программы.

**3. Телевидение** – область науки, техники, культуры, связанная с передачей на расстояние изображений объектов и звукового сопровождения (речи, музыки) при помощи радиосигналов (эфирное телевидение) или электрических сигналов, передаваемых по проводам (кабельное телевидение).

**Телевидение** – вид искусства, спецификой которого является моментальность передачи видеoinформации, эстетически переработанных впечатлений бытия, многомиллионность аудитории и в то же время интимность зрительского восприятия. Основателем современного электронного телевидения считается наш соотечественник, профессор Петербургского технологического института Борис Розинг, который еще в 1907 году предложил использовать для передачи и приема изображения на расстояние электронно-лучевую трубку. Но воплотить на практике эту идею было невозможно из-за отсутствия в то время радиоэлектронной и электровакуумной техники. освоение телевидения началось в начале 1930 г.г. после изобретения передающей ТВ трубки и кинескопа.

**ТВвещание** – формирование телевизионных программ и передача их в эфир посредством телевидения. Регулярное ТВ вещание началось в 1936 году в Великобритании и Германии. В России в 1939 году, а в США – в 1941г., в нашей стране в 1955 году.

Трудно не согласиться с утверждением, что телевидение сегодня обладает мощной силой воздействия на сознание людей, является средством оперативного донесения информации в разные уголки мира, способным влиять на убеждения человека. Более того, по мере расширения технических возможностей его роль возрастает, а по эмоциональному воздействию на

чувства и сознание людей оно пока остается непревзойденным и собирает самую большую аудиторию. Как отмечалось выше, телевидение вошло в жизнь в **30-е годы 20 века**, но стало равноправным участником «триумvirата» средств массовой информации только в **60-х годах XX века**. В дальнейшем оно развивалось опережающими темпами и по ряду параметров (событийная информация, культура, развлечение) выдвинулось на первое место.

Телевизионная специфика родилась как бы на пересечении возможностей радио и кино. Так, от радиовещания телевидение взяло возможность передавать сигнал с помощью радиоволн на далекие расстояния. Видеоряд на телевидении может быть подобным киноизображению и книжно-журнально-газетным формам представления видеоматериалов (как в черно-белом, так и в цветном варианте), с теми ограничениями, которые связаны с размерами, возможностями цветопередачи, разрешающей способностью телевизионного экрана. На экране телевизора может быть воспроизведен и печатный текст. Другими словами, у телевидения две составляющих – словесная и зрительная. Как показывают исследования, 69% информации считывается зрителем с экрана телевизора визуально. Другими словами, телезритель прежде всего смотрит, а уж потом слушает. Аудиовизуальный синтез на телевидении может приобретать разные формы — «аудио» и «видео» могут выступать и на равных, но в необходимых случаях передачи делаются с акцентом либо на звуковой ряд, либо на видеоряд (как, например, передача из картинной галереи). Значимую, порой определяющую роль для качества передач имеет монтаж (даже в случае с одним актером), умелое использование крупного плана, темпоритмической организации подачи материала.

Теоретики и практики выделяют следующие основные функции телевидения:

- ✓ информировать;
- ✓ распространять культурные ценности.
- ✓ развлекать;
- ✓ влиять на аудиторию и размещать рекламу

Драматургия телевизионного канала – это верстка канала или программная сетка телевизионного вещания. Композиция телевизионного дня. Движущая сила, основа верстки – одержать победу в конкурентной борьбе. Формат вещания – содержательная сторона работы телевизионного канала, характеризующая жанровое разнообразие телевизионных программ.

Виды и жанры телевизионных передач

- ✓ Информационные, информационно-аналитические передачи.
- ✓ Игровые программы
- ✓ Авторские программы
- ✓ Музыкальные программы
- ✓ Спортивные передачи
- ✓ Телевизионный спектакль

- ✓ Научно-популярные (научно-познавательные)
- ✓ Реклама

Большую часть формата телевизионного вещания занимают сериалы (художественные и документальные), а также показ «большого» кино.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

# ХРЕСТОМАТИЙНЫЙ МАТЕРИАЛ

## Д. Н. АЛЬ «ОСНОВЫ ДРАМАТУРГИИ»

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

Самым грандиозным рассказчиком — посредником между человеком и окружающим миром была и остается книга. Книга — это произведение автора, человека, который рассказывает тому, кто его читает, то, что он видел или узнал сам. Еще сравнительно недавно никаких иных средств ознакомления с жизнью других народов и стран, кроме книг, не было для большинства людей.

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

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

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

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

Сегодня положение резко изменилось. Даже книга уже не является единственным посредником между человеком и всем остальным миром. Теперь с помощью кино и телеэкрана любой человек может своими глазами

увидеть беспредельно широкие пространства, может увидеть, что происходит в кабине космического корабля и внутри живой клетки, может увидеть жизнь микроскопических организмов. С самого раннего возраста, с помощью многочисленных познавательных передач человек видит чуть ли не все страны и народы, их жизнь и быт, видит политические события — войны, бушующие на земле, сражения классовых битв, наконец, он видит бесконечное количество спектаклей, передаваемых из театров различных городов, видит множество художественных произведений драматургии, так или иначе воспроизведенных экраном.

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

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

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

Современный человек в значительно большей степени, чем прежний зритель, информирован о бесконечном разнообразии «случаев», вариантов, эпизодов, словом, примеров из области человеческих отношений. Поэтому от современного драматургического произведения (и от спектакля) требуется глубинное проникновение в суть характеров взаимоотношений героев. Только в подлинной, еще неизведанной глубине проникновения в проблемы современной жизни таится возможность добиться сильного эмоционального воздействия на зрителя.

Теперь создается возможность добиться нужной узнаваемости изображаемого с помощью более скупых средств, чем те, которые порой требовались раньше. Это в первую очередь касается основного предмета изображения в любом драматургическом произведении — движения

взаимоотношений героев. Чтобы «обозначить» серьезный поворот в их отношениях или перемену во внутреннем состоянии человека, теперь чаще всего достаточно нескольких скупых слов. Поэтому типическим недостатком современной драматургии становятся длинноты, «говорильня», когда герои вместо живого, а значит — динамичного и лаконичного диалога, обмениваются «выступлениями» на заданную тему.

У драмы много общего и с эпосом, и с лирикой. Драма, как и эпос, изображает человека в ту или иную эпоху, создает образ времени. Но при этом драма имеет существенные отличия от эпоса и свои специфические особенности. Во-первых, драма в принципе лишена речи повествователя, авторских характеристик, авторских комментариев, авторских портретов. Это правило знает известные исключения. Например, в современной драматургии все чаще появляется лицо от автора — ведущий, который берет на себя авторский комментарий к событиям, характеристику героев, где ведущий определяет композиционную структуру. Таким приемом воспользовался и автор этих строк. В пьесе «Правду! Ничего, кроме правды!!» Ведущий определяет весь ход действия, композицию, говорит от лица автора, комментирует. В подобных случаях мы имеем соседство драматического действия, драматургии, и элементов эпоса (прозы), которые сосуществуют, но не смешиваются. Говоря языком химии, это не «раствор», а «суспензия».

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

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

Существует условный термин — «зрительский пояс». Имеется в виду, что как бы все присутствующие в зрительном зале охвачены единым поясом. Психологические основания возникновения коллективного сопереживания — пока недостаточно изучены.

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

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

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

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

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

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

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

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

К сожалению, очень многие авторы, которые берутся за перо драматурга, не могут преодолеть сложности этой, казалось бы, простой задачи. Нередко автора поражает тот или иной жизненный факт. Он пытается его записать, думая, что факт сам «сработает», тем более, если внутри факта есть какое-то столкновение. В частности, это относится к паразитическому пониманию документального искусства. Некоторые всерьез думают, что достаточно найти интересный документ, исполнить его на голоса участников, придать ведущего, снабдить диалог шумом падающей воды или громом орудий, и получится драматургическое произведение в жанре документализма. Это, разумеется, не так. Жизненный факт, как правило, не содержит готовой драматургической структуры.

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

Для того чтобы справиться с композиционными трудностями, драматургу необходимо хорошо понимать свою художественную задачу, знать основные элементы драматургической композиции и представлять себе «типовую структуру» построения драматургического произведения. Слово структура не случайно поставлено здесь в кавычки. Разумеется, никакое художественное произведение не пишется по заранее заданной схеме. Чем оригинальнее данное сочинение, тем будет лучше.

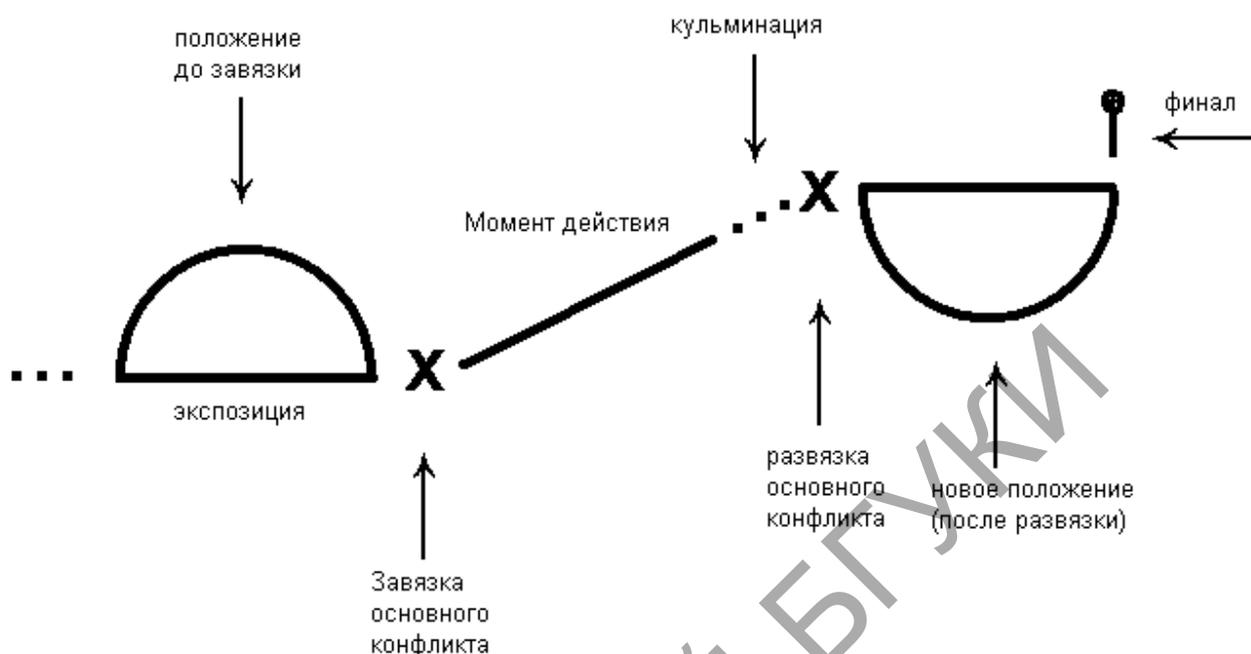
«Схема» отнюдь не покушается ни на индивидуальное своеобразие каждой данной пьесы, ни на бесконечное разнообразие произведений драматургического творчества в целом. Она носит условный характер и служит для того, чтобы наглядно разъяснить, о каких композиционных требованиях идет речь. Полезной она будет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

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

Начало борьбы раскрывается в экспозиции и в завязке основного конфликта.

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

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



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

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

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

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

Из сказанного должно быть ясно, что экспозиция — начальная часть драматургического произведения — длится до начала завязки — завязки основного конфликта данной пьесы. Исключительно важно подчеркнуть, что речь идет о завязке именно основного конфликта, развитие которого является предметом изображения в данной пьесе.

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

Некоторые современные драматурги и театральные критики высказывают мнение, что в наше время, когда темпы и ритмы жизни неизмеримо ускорились, можно обходиться без экспозиции, и начинать пьесу сразу с действия, с завязки основного конфликта, брать, как говорится, быка за рога. Такая постановка вопроса неверна. Для того, чтобы «взять быка за

рога», надо как минимум имен, перед собой быка. «Завязать» конфликт могут только герои пьесы, мы должны понимать смысл и суть происходящего. Как и любой момент реальной жизни — жизнь героев пьесы может происходить только в конкретном времени и в конкретном пространстве. Не обозначить ни того, ни другого, или хотя бы одной из этих координат означало бы попытку изобразить некую абстракцию. Конфликт в этом труднообразимом случае возникал бы из ничего, что противоречит законам движения материи вообще. Не говоря уже о таком сложном моменте ее развития, как движение человеческих отношений. Таким образом, идея обойтись при создании пьесы без экспозиции — недостаточно продумана.

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

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

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

Финал — эмоционально-смысловое завершение произведения. «Эмоционально» — это значит, что речь идет не только о смысловом итоге, не просто о выводе из произведения.

Если в басне мораль выражена напрямую — «мораль сей басни такова», — то в драматургическом произведении финал является продолжением действия пьесы, его последним аккордом. Финал заключает пьесу драматургическим обобщением и не только завершает данное действие, но раскрывает дверь в перспективу, в связь данного факта с более широким социальным организмом.

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

Деление драматургического произведения на эпизоды, как правило, не имеет формального обозначения — первый, второй, третий и т. д. Тем отчетливее выступает содержательный характер деления текста пьесы на

эпизоды по признаку четко выраженной законченности каждого из них. Итак, эпизод в драматургическом произведении — это фрагмент, заключающий в себе законченный момент содержания.

В драматургических произведениях можно различить три вида эпизодов.

Эпизод — драматургическая микроструктура, обладающая своей завязкой конфликта, его развитием и завершением. К числу таких эпизодов, занимающих часто целую картину, можно отнести, например: сцену Отелло — Дездемона, завершающуюся убийством Дездемоны, сцену у фонтана в «Борисе Годунове», встречу Любви Яровой с мужем — поручиком Яровым в пьесе «Любовь Яровая».

Эпизод-«мост» — необходимое связующее звено между предшествующим и последующим эпизодами, без которого был бы непонятен переход от одного к другому. Такие эпизоды особенно часто встречаются в детективах, когда эпизод — выявление нового обстоятельства, или имени свидетеля — движет расследование в новом направлении и как бы вызывает следующий эпизод — новая встреча, засада, поимка преступника.

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

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

**СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ КИНОДРАМАТУРГИИ.  
УПАДОК ИСТОРИИ**

Представьте себе, сколько во всем мире ежедневно перелистывается книжных страниц, ставится спектаклей, показывается фильмов, вообразите бесконечный поток телевизионных комедий и драм, круглосуточных выпусков новостей, рассказываемых на ночь сказок, хвастливых ресторанных баек и гуляющих по Интернету сплетен — все это утоляет неутолимую жажду историй, присущую роду людскому. История не только самая распространенная форма художественного выражения, она вступает в соперничество со всеми видами нашей деятельности — работой, игрой, едой, спортивными занятиями. Мы рассказываем истории и погружаемся в них в своих снах и мечтах. Почему так происходит? Отчего такую значительную часть жизни мы проводим, можно сказать, внутри историй? Потому что, по словам литературоведа Кеннета Бёрка, истории — это средство существования.

День за днем мы пытаемся отыскать ответ на вечный вопрос, который еще Аристотель задавал в своей «Этике»: «Как человек должен жить?». Однако ответ скрывается за дымкой быстро летящих часов, мы же изо всех сил стараемся согласовать возможности с мечтами, объединить замыслы и страсть, превратить желаемое в действительное. Когда, летя сквозь время, одержимые жаждой риска, мы ненадолго притормаживаем свой «Шаттл», чтобы понять смысл происходящего, увидеть систему, структуру в целом, жизнь для нас превращается в подобие гештальт-картинки: серьезное становится комичным, статичное — хаотичным, а многозначительное — бессмысленным. Важные мировые события не поддаются нашему влиянию, в то время как происходящее лично с нами воздействует на нас самих — удержать штурвал не удается, и корабль отклоняется от намеченного курса.

Человечество ищет ответ на вопрос Аристотеля, традиционно опираясь на четыре источника мудрости — философию, науку, религию и искусство, стараясь при помощи знания достичь понимания жизни. Но кто сегодня читает Гегеля или Канта, если, конечно, не готовится к экзамену по философии? Наука, которая когда-то была великим толкователем, привносит в нашу жизнь сложность и запуганность. Способен ли кто-нибудь не подвергать сомнению высказывания экономистов, социологов, политиков? Религия для многих превратилась в праздный ритуал, скрывающий лицемерие, и по мере того как вера в извечные истины ослабевает, мы обращаемся к тому началу, которому все еще доверяем, — искусству

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

Некоторые считают подобное пристрастие простым развлечением, попыткой уйти от решения жизненных проблем. Но что же такое, в конечном счете, развлечение? Оно означает погружение в процесс повествования с целью получения интеллектуального и эмоционального удовлетворения. Для кинозрителей это ритуал, когда, сидя в темном зале и вглядываясь в экран, нужно понять смысл рассказываемой истории, почувствовать пробуждение сильных, временами даже болезненных, эмоций, а затем, по мере обретения более глубокого понимания, погрузиться в увлекательный мир душевных переживаний.

Что бы нам ни показывали — триумф отчаянных парней над хеттскими духами зла в «Охотниках за приведениями» (Ghostbusters) или сложную борьбу с обитающими в душе человека демонами в фильме «Сияние» (Shine), становление характера в «Красной пустыне» (The Red Desert) или его разрушение в «Разговоре» (The Conversation), — любые хорошие фильмы, романы и пьесы, отражающие все грани комического и трагического, развлекают, если показывают новую модель жизни, наполненную эмоциональным смыслом. Прятаться за утверждением о том, что зрители хотят всего лишь оставить свои заботы за порогом кинотеатра и укрыться от реальности, значит трусливо отказываться от возложенной на художника ответственности. История — это не бегство от действительности, а средство передвижения, которое помогает разобраться с хаосом бытия.

И хотя современные средства массовой информации позволяют преодолевать географические и языковые границы и адресовать истории сотням миллионов людей, общее качество искусства повествования снижается. Изредка мы читаем или смотрим действительно превосходные вещи, но чаще всего тщетно пытаемся найти что-то неординарное в рекламных объявлениях, на полках видеосалонов или в телепрограмме; откладываем в сторону недочитанный роман, сбегает со спектакля во время антракта или разочарованно покидаем кинотеатр, утешая себя: «Зато смогли посмотреть на хорошую операторскую работу...» А как заметил Аристотель двадцать три столетия назад, если искусство рассказа переживает трудные времена, то это приводит к упадку.

В плохих, лживых повествованиях содержание неминуемо подменяется зрелищностью, а правда — обманом. Слабые истории, отчаянно пытающиеся удержать внимание зрителей, перерождаются в яркие рекламные ролики,

производство которых обходится в миллионы долларов. В Голливуде образы приобретают все более экстравагантный характер, а в Европе — декоративный. Сплошь и рядом актеры выглядят неестественно, демонстрируя распушенность и насилие. Музыка и звуковые эффекты становятся слишком шумными. Во всем ощущается гротеск. Культура не может развиваться без честных и ярких историй. Когда общество долгое время набирается впечатлений из глянцевого, лишенного смысла псевдоисторий, оно деградирует. Нам нужны настоящие сатирические произведения и трагедии, драмы и комедии, которые способны осветить темные закоулки человеческой души и общества. В противном случае произойдет то, о чем предупреждал еще Йейтс: «[все распадается] и центр не удержат».

Каждый год Голливуд снимает и/или распространяет от четырехсот до пятисот фильмов, фактически один фильм в день. Некоторые из них действительно превосходны, но большинство весьма посредственны, а зачастую и того хуже. Есть большой соблазн свалить вину за появление этого моря банальности на тех похожих на Бэббита<sup>1</sup> личностей, которые одобряют производство таких фильмов. Но давайте вспомним один эпизод из ленты «Игрок» (The Player): молодой продюсер из Голливуда в исполнении Тима Роббинса объясняет своему собеседнику, что у него много врагов, так как каждый год его студия получает более двадцати тысяч сценарных заявок, но выпускает только двенадцать фильмов. Диалог очень достоверный. Сценарные отделы ведущих студий просматривают тысячи и тысячи сценариев, сценарных планов, романов и пьес в поисках выдающейся истории, достойной экранизации. Или, скорее, того, что находится на полпути к категории «хорошо» и может быть усовершенствовано до состояния «выше среднего».

К 1990-м годам в Голливуде затраты на создание сценариев достигли 500 млн долларов в год, из них три четверти уходит на оплату работы сценаристов, занимающихся написанием вариантов и переработкой текстов фильмов, которые никогда не будут сняты. Однако ни полмиллиарда долларов, ни упорный труд сотрудников сценарных отделов не помогают Голливуду найти материал лучше, чем он предлагает зрителям. В это трудно поверить, но все, что мы ежегодно видим на экране, на самом деле воплощение лучших произведений, созданных за последние несколько лет.

К сожалению, многие сценаристы не могут посмотреть правде в глаза и продолжают жить в плену иллюзий, убежденные в том, что Голливуд не замечает их таланта. За редким исключением, непризнанный гений — это миф. Даже если первоклассные сценарии не поступают в производство, то как минимум приобретаются права на их экранизацию. Авторы, которые могут рассказать превосходную историю, вовлекаются в обычные рыночные

---

<sup>1</sup> Джордж Бэббит — ставшее нарицательным имя главного героя романа Синклера Льюиса «Бэббит» (1922). Это собирательный образ американского преуспевающего мещанина, лишённого индивидуальности, с несколько ограниченным духовным миром, которого, несмотря на материальное и семейное благополучие, терзают тоска и неудовлетворенность жизнью. — *Прим. пер.*

отношения — так было и будет. Каждый год Голливуд заключает гарантированные международные сделки по созданию сотен фильмов, и они доходят до аудитории. Большинство попадает в прокат, несколько недель показывается в кинотеатрах, а затем благополучно забывается.

Тем не менее Голливуд не только выживает, но и процветает, ведь у него практически нет конкурентов. Впрочем, некоторое время назад кинотеатры Северной Америки были заполнены работами блистательных европейских режиссеров, которые поставили под сомнение доминирующее положение Голливуда. Так продолжалось с момента возникновения неореалистического направления в кино до наивысшего подъема «новой волны». Однако за последние двадцать пять лет, по мере ухода из жизни выдающихся мастеров или прекращения ими творческой деятельности, наблюдается постепенное снижение качества европейских фильмов.

Сегодня кинопроизводители Европы возлагают вину за свою неспособность привлечь зрителей на прокатчиков, обвиняя их в тайном сговоре. Однако фильмы их предшественников — Ренуара, Бергмана, Феллини, Бунюэля, Вайды, Клузо, Антониони, Рене — показывали по всему миру. С тех пор система не изменилась. Любителей фильмов, снятых за пределами Голливуда, все так же много, и они преданы кинематографу. Действиями кинопрокатчиков руководит все тот же стимул, что и раньше — деньги. Изменилось одно: современные *auteurs*<sup>1</sup> не способны рассказать историю с той энергетикой, с какой это делали представители предыдущего поколения. Они — словно претенциозные художники по интерьеру — делают фильмы, которые привлекают внимание, — и ничего больше. В результате буря, бушевавшая благодаря мощи европейских гениев, постепенно стихает, а пустота, появляющаяся в тихой заводи неинтересных фильмов, заполняется продукцией Голливуда.

Впрочем, сегодня в Северной Америке и во всем мире широкое распространение получили азиатские фильмы. Они восхищают миллионы зрителей, с легкостью привлекая всеобщее внимание по одной простой причине: азиатские режиссеры рассказывают великолепные истории. Вместо поиска «козла отпущения» в лице кинопрокатчиков режиссерам следует присмотреться к Востоку, где художники обладают страстью, необходимой для того, чтобы рассказывать истории, и мастерством, позволяющим делать это превосходно.

### УТРАТА МАСТЕРСТВА

Искусство повествования — это доминирующая культурная сила, а искусство кинематографа — главное средство ее реализации. Кино покорило мировую аудиторию, но жажда историй не утолена. Почему? Ведь усилий прилагается немало. Ежегодно Гильдия сценаристов Америки официально регистрирует более тридцати пяти тысяч названий. По всей стране создаются сотни тысяч сценариев, и только малая часть из них *безупречна*. Среди

---

<sup>1</sup> Auteur — французское слово, которое переводится как «кинорежиссер с индивидуальным творческим почерком». — *Прим. пер.*

многих причин выделим важнейшую: сегодняшние так называемые сценаристы бросаются к клавиатуре компьютера, предварительно не научившись основам профессии.

Разве вы, лелея мечту о сочинении музыки, сказали бы себе: «Я прослушал множество симфоний... к тому же умею играть на пианино... почему бы мне не набросать одну в эти выходные?» Конечно же, нет. Однако именно так начинают многие сценаристы: «Я посмотрел огромное количество фильмов, и хороших, и плохих... у меня отличная оценка по английскому языку... к тому же скоро отпуск...»

Если вы захотите стать композитором, то сначала отправитесь в музыкальную школу, чтобы изучить теорию и практику, уделяя основное внимание жанру симфонии. После долгих лет усердных занятий вы постараетесь объединить полученные знания и собственные творческие способности, наберетесь смелости и попробуете что-нибудь сочинить. Многие начинающие авторы даже не подозревают о том, что написать хороший сценарий так же сложно, как и симфонию, а в чем-то даже сложнее: композитор имеет дело с математической точностью нотной грамоты, а мы погружаемся в беспорядочную материю под названием человеческая душа.

Начинающий сценарист бросается вперед, полагаясь исключительно на собственный опыт и считая, что прожитая им жизнь и увиденные фильмы дают повод для самовыражения и самостоятельного выбора того, как это следует делать. Однако не стоит переоценивать значение опыта. Конечно, нам нужны авторы, которые не прячутся от реальности, живут полной жизнью и внимательно наблюдают за происходящим вокруг, но этого недостаточно. Для большинства авторов знания, полученные благодаря чтению и обучению, равнозначны опыту и даже перевешивают его, если практического подтверждения не последовало. *Самопознание* оказывается главным условием — жизнь *плюс* способность выражать человеческие реакции.

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

Такой бессистемный подход к работе существовал не всегда. На протяжении десятилетий сценаристы обучались профессии в стенах

университетов или самостоятельно — в библиотеках, приобретали опыт, работая в театре или создавая романы, получали профессиональное образование в студиях Голливуда, а кто-то выбирал для себя сразу несколько форм обучения.

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

Однако за последние двадцать пять лет преподавание писательского мастерства в американских университетах изменилось: акцент сместился с внутреннего аспекта творчества на внешний. Новые тенденции в теории литературы отвлекли преподавателей от глубинных источников истории и направили их внимание на такие ее аспекты, как язык, коды, текст, — иными словами, возобладал *внешний взгляд на историю*. В результате, за исключением ряда известных имен, современное поколение писателей не получило достаточных знаний в области основных принципов создания и построения истории.

Зарубежные сценаристы имеют еще меньше возможностей для учебы. Европейские академики, как правило, отрицают саму мысль о том, что художественному слову можно каким-либо образом научить, поэтому в программе европейских университетов курсы по писательскому мастерству отсутствуют. При этом Европа активно содействует развитию наиболее блистательных художественных и музыкальных академий в мире. Трудно сказать, почему принято считать, что одному виду искусства можно обучать, а другому нет. Хуже всего то, что до недавнего времени из-за пренебрежительного отношения к кинодраматургии этот предмет не изучался ни в одном из европейских институтов кинематографии, за исключением Москвы и Варшавы.

Можно найти немало недостатков в старой студийной системе Голливуда, но следует отметить, что она предусматривала профессиональное обучение, за которым наблюдали опытные редакторы сценарных отделов. Эти дни остались в прошлом. Время от времени какая-либо студия предпринимает попытки восстановить институт ученичества, но в стремлении вернуть благословенные золотые дни забывает о том, что каждому ученику нужен

мастер. Сегодняшние руководители могут выявить творческие способности, но очень немногие обладают умением или терпением, необходимым для того, чтобы превратить талантливую человека в истинного художника.

И, наконец, еще одна причина упадка, переживаемого искусством создания историй, уходит своими корнями очень глубоко. Душой кинодраматургии являются ценности, которые представляют собой позитивные или негативные заряды, приводящие жизнь в движение. Сценарист выстраивает историю, основываясь на собственном понимании того, ради чего стоит жить, за что — умереть, к чему не надо стремиться и в чем смысл справедливости и правды. За прошедшие десятилетия писатель и общество более или менее достигли согласия в этих вопросах, но с каждым днем время, в которое мы живем, все больше и больше отягощается нравственным и этическим цинизмом, релятивизмом и субъективизмом, что приводит к значительной трансформации ценностей. К примеру, в условиях распада семьи и роста сексуального антагонизма в состоянии ли кто-нибудь понять природу любви? А если вы убеждены, что способны на это, то как рассказать о своих чувствах зрителям, у которых с каждым днем усиливается скептическое отношение ко всему на свете?

Этим размыванием ценностей обусловлено и разрушение истории. В отличие от авторов прошлого мы не можем ничего предполагать. Прежде всего, необходимо погрузиться в происходящее вокруг, чтобы достичь иного уровня понимания и обнаружить новые грани ценностей и их значимости, а затем создать художественную форму для представления своей интерпретации все возрастающему числу агностиков. А это не простая задача.

### **ИМПЕРАТИВ ИСТОРИИ**

Когда я переехал в Лос-Анджелес, то, желая прокормить себя и получить возможность писать, делал то же, что и многие другие, — читал. Я работал в компаниях UA и NBC, анализируя присылаемые сценарии фильмов и телепостановок, и просмотрев первую дюжину текстов, понял, что могу заранее составить универсальный обзор, а затем просто вписывать в него название и имя автора. Рецензия, которую я повторял снова и снова, выглядела следующим образом:

*Хорошие описания, сценичный диалог. Есть несколько занимательных моментов; несколько острых моментов. В целом выражения подобраны тщательно. Однако история затянута. На первых тридцати страницах действие еле ползет, поскольку ему мешает толстое брюхо экспозиции; далее повествованию так и не удается подняться на ноги. Основной сюжет, а точнее, то, что можно назвать этим словом, характеризуется множеством удобных совпадений и слабой мотивацией. Ярко выраженного главного героя нет. Случайные конфликты, которые можно было бы превратить в побочные сюжетные линии, так и остаются незадействованными. Характеры не раскрываются во всей полноте. Абсолютно отсутствует понимание внутреннего мира людей или жизни*

*окружающего их общества. Это безжизненный набор предсказуемых, плохо рассказанных, шаблонных эпизодов, которые теряются в тумане бессмысленности. ОТКАЗАТЬ.*

Но я никогда не писал:

*Великолепная история! Я не мог оторваться, пока не прочитал до конца. Первый акт подводит к неожиданному кульминационному моменту, который разворачивается в превосходный сюжет и его ответвление. Прекрасное и глубокое раскрытие характеров. Удивительное понимание общества. Сценарий заставил меня смеяться и плакать. Во втором акте действие удивительно быстро достигло своей высшей точки, и я подумал, что история закончена. Однако из пепла второго акта автор создал третий, сила, красота и великолепие которого сокрушили меня, — в этом состоянии я и пишу рецензию. Тем не менее, с точки зрения грамматики сценарий напоминает 270-страничный ночной кошмар, так как каждое пятое слово в нем написано неправильно. Диалоги настолько сумбурны, что в них запутался бы даже Лоренс Оливье. Описания перегружены указаниями для оператора, не относящимися к тексту объяснениями и философскими комментариями. Очевидно, что сценарий написан непрофессиональным сценаристом. ОТКАЗАТЬ.*

Если бы я написал нечто подобное, то лишился бы работы.

Офис, куда приносят сценарии, называется не «Отделом диалогов» или «Отделом описаний». На его двери висит табличка «Сценарный отдел»<sup>1</sup>. Хорошая история делает возможным появление хорошего фильма, в то время как неспособность заставить историю работать служит гарантией провала. Рецензента, не способного понять это основное правило, следует уволить. На самом деле, крайне редко встречаются прекрасно написанные сценарии с плохими диалогами или бестолковыми описаниями. В большинстве случаев, чем лучше повествование, тем ярче в нем образы и острее диалоги. Однако отсутствие развития действия, ложная мотивация, ненужные персонажи, лишенный смысла подтекст, изъяды повествования и другие погрешности становятся основными причинами появления слабого и скучного сценария.

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

---

<sup>1</sup> В английском варианте название звучит как «Story Department», где слово «story» («история») переводится как «сценарий». — *Прим. пер.*

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

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

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

Если фильмы *«Нежное милосердие»* (Tender Mercies) и *«Индиана Джонс: В поисках утраченного ковчега»* (Raiders of the Lost Ark) не что иное, как чудесные истории, великолепно рассказанные с экрана, — а они такие и есть, — то что же у них общего? Если *«Ханна и ее сестры»* (Hannah and Her Sisters) и *«Монти Пайтон и Священный Грааль»* (Monty Python and the Holy Grail) — это блистательные и восхитительно переданные комические истории (что не вызывает сомнения), то где они соприкасаются? Только сравните фильмы *«Жестокая игра»* (The Crying Game) и *«Родители»* (Parenthood), *«Терминатор»* (Terminator) и *«Колесо фортуны»* (Reversal of Fortune), *«Непрощенный»* (Unforgiven) и *«Есть, пить, мужчина, женщина»* (Eat Drink Man Woman). Или *«Рыбка по имени Ванда»* (A Fish Called Wanda) и *«Это случилось рядом с вами»* (Man Bites Dogs), *«Кто подставил кролика Роджера»* (Who Framed Roger Rabbit) и *«Бешеные псы»* (Reservoir Dogs). Несколько десятилетий назад были *«Головокружение»* (Vertigo), *«8<sup>1/2</sup>»* (8S), *«Персона»* (Persona), *«Расёмон»* (Rashomon), *«Касабланка»* (Casablanca), *«Алчность»* (Greed), *«Новые времена»* (Modern Times) и *«Броненосец "Потемкин"»* — великолепные экранные повествования, абсолютно не похожие друг на друга, но производящие один и тот же эффект: зрители покидают кинотеатр, восклицая: *«Какая интересная история!»*

Погружаясь в море жанров и стилей, можно прийти к убеждению, что если все перечисленные фильмы рассказывают истории, то историей может стать все что угодно. Однако при внимательном рассмотрении можно увидеть, что все они держатся на общем стержне: каждый фильм является воплощением универсальной формы истории, которая переносится на экран уникальным

образом, но главная форма остается неизменной — именно на нее аудитория реагирует восклицанием «Какая интересная история!».

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

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

### **ХОРОШО РАССКАЗАННАЯ ХОРОШАЯ ИСТОРИЯ**

«Хорошая история» — это то, что достойно рассказа, который люди хотят услышать. Найти такую историю — ваша основная задача. Все начинается с таланта. Вы должны от рождения обладать творческими способностями, позволяющими соединять разные ситуации так, как этого никто до вас не делал. Кроме того, необходимо привносить в работу собственное видение, основанное на понимании человеческой природы и общества и сочетающееся с всесторонним знанием создаваемого вами мира и населяющих его персонажей. Вам понадобится все это... и еще, как наглядно показали в своей прекрасной книжке Холли и Уит Барнетт, много любви.

Любви к истории — или веры в то, что ваше видение может быть выражено только с помощью сценария, а персонажи фильма могут быть «реальнее» окружающих людей и вымышленный мир окажется более глубоким по содержанию, чем материальный. Любви к драматургии — или увлеченности неожиданностями и откровениями, которые приводят к радикальным изменениям в жизни героев. Любви к правде — или убежденности в том, что ложь разрушает художника, а каждую истину следует подвергать сомнению, пытаясь разобраться даже в собственных тайных мотивах. Любви к человечеству — или готовности сопереживать страдающим душам, мысленно вставать на их место и видеть мир их глазами. Любви к чувственному опыту — или желания не только физически воздействовать на органы чувств людей, но и пробуждать внутренние эмоциональные ощущения. Любви к фантазированию — или удовольствия от возможности отпустить свое воображение в свободный полет только ради того, чтобы увидеть, к чему это приведет. Любви к юмору — или возникающей благодаря его спасительной силе радости, которая помогает

восстановить жизненное равновесие. Любви к языку — или восхищения звуками и смыслом слов, синтаксисом и семантикой. Любви к дуализму — или поиска скрытых противоречий, разумного сомнения в том, что вещи таковы, какими кажутся. Любви к безупречности — или страстного желания писать и переписывать все заново в стремлении добиться совершенства. Любви к уникальности — или возбуждения от эпатажного поведения, а также «каменного» спокойствия, когда его встречают насмешками. Любви к прекрасному — или врожденного чувства, позволяющего ценить хорошие литературные произведения, испытывать отвращение к плохим и понимать существующую между ними разницу. Любви к самому себе — или силы, которая не требует постоянного подтверждения и никогда не позволяет усомниться в том, что вы настоящий писатель. Надо любить писать и уметь терпеть одиночество.

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

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

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

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

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

### ИСТОРИЯ И ЖИЗНЬ

За годы работы рецензентом я определил, что существуют два вида неудачных сценариев. Первый можно назвать «личной историей»:

*В обстановке офиса мы знакомимся с главной героиней, удрученной отсутствием заслуженного продвижения по службе: ее постоянно обходят другие сотрудники компании. В раздражении она направляется в дом родителей, где выясняется, что отец стал дряхлым стариком, а силы матери на исходе. Затем возвращается в собственную квартиру и ссорится со своей неряшливой, безразличной ко всему соседкой. Вот она уже на свидании, и опять неудача: бесчувственный возлюбленный приводит ее в дорогой французский ресторан, совершенно забыв о том, что она на диете. Вернувшись в офис, она получает, к всеобщему удивлению, долгожданную и более высокую должность, но тут возникают новые проблемы. Она еще раз оказывается в доме родителей, где пытается помочь отцу, а в это время ее мать впадает в безумие. Придя домой, наша героиня обнаруживает, что соседка украла ее телевизор и исчезла, не заплатив за квартиру. Она расстается со своим возлюбленным, начинает есть все подряд и набирает пять фунтов лишнего веса. Однако не сдается и превращает свое продвижение по службе в триумф. Ностальгический ужин в кругу близких людей излечивает ее мать от душевной болезни. Настоящим сокровищем оказывается новая соседка по квартире, которая не только проявляет во всем аккуратность и оплачивает ренту чеком на несколько недель вперед, но и знакомит ее с новым молодым человеком. Итак, мы добрались до девяносто пятой страницы. Главная героиня снова начинает соблюдать диету и выглядит потрясающе на протяжении оставшихся двадцати пяти страниц — словесного эквивалента медленного вальса среди маргариток, описывающего развитие романа с новым возлюбленным. Наконец наступает переломный момент, когда ей приходится решать, выходить замуж или нет. Сценарий заканчивается слезливой кульминацией, когда героиня приходит к выводу, что ей необходимо собственное пространство.*

Второй вид — плохой сценарий, который можно назвать «гарантированный коммерческий успех»:

*В аэропорту из-за путаницы с багажом продавец программного обеспечения становится обладателем «предмета, который может привести к гибели всей цивилизации». Этот предмет очень мал — фактически помещается в шариковой ручке, случайно оказавшейся в кармане незадачливого главного героя, который становится мишенью для трех десятков персонажей. Все они имеют по два или три паспорта, все работали по обе стороны «железного занавеса», знают друг друга со времен «холодной войны» и дружно пытаются убить несчастного парня. Сценарий наполнен погонями*

*на автомобилях, перестрелками и взрывами. Когда ничего не взрывается и никого не убивают, тянутся сцены с длинными диалогами, во время которых: герой пытается разобраться с теми двуличными людьми и понять, кому он может доверять. Все заканчивается разноголосицей насилия и видеоэффектов стоимостью в миллионы долларов, во время которой герой уничтожает «предмет, который может привести к гибели всей цивилизации» и тем самым спасает человечество.*

«Личная история» представляет собой структурно не организованное, натуралистическое изображение «куска жизни», которое подменяет действительное положение дел их внешним описанием. Автор такого сценария считает, что чем подробнее он будет отражать факты повседневной жизни, тем более точным окажется его «репортаж» о том, что происходит в реальности, и тогда он поведаст зрителю больше правды. Однако какими бы тщательными ни были его наблюдения, речь идет о «правде» с маленькой буквы. Истина никогда не лежит на поверхности: связывая реальность воедино или разрывая ее на части, истина не проявляется открыто. Не знающий этого автор способен разглядеть только то, что очевидно и действительно существует, поэтому он слеп к правде жизни.

С другой стороны, сценарий в духе «гарантированного коммерческого успеха» — это излишне сложная с точки зрения структуры, перегруженная деталями и персонажами атака на зрителя, не имеющая никакого отношения к настоящей жизни. Автор принимает двигательную активность за развлечение. Он надеется, что, вне зависимости от истории, достаточно быстрое развитие событий и ослепительные визуальные эффекты приведут зрителей в восторг. А если учесть, что успех многих летних премьер связан с использованием образов, созданных при помощи компьютера, то можно предположить, что он во многом прав.

Зрелищные представления такого типа заменяют воображение смоделированной реальностью. Они используют историю в качестве оправдания для применения ранее неизвестных эффектов, которые переносят нас в эпицентр торнадо, пасть динозавра или в футуристический мир катастроф. И можете быть уверены, что подобные фантастические зрелища способны вызывать восхищение. Однако, как и посещение парка аттракционов, они доставляют мимолетное удовольствие. История кинопроизводства снова и снова свидетельствует о том, что интерес к новым динамическим триллерам пропадает так же быстро, как они приобретают популярность.

Примерно раз в десять лет технические инновации становятся причиной появления массы фильмов, создаваемых с единственной целью — добиться зрелищности. Изобретение кинематографа, предлагающего удивительную имитацию реальности, вызвало бурное восхищение, но затем долгие годы на экранах появлялись только скучные истории. Однако со временем немые фильмы эволюционировали в великолепную форму художественного воплощения и исчезли с приходом в кинематограф звука, который позволил

еще более реалистично воспроизводить действительность. Фильмам начала 1930-х годов пришлось отступить, так как зрители охотно променяли однообразные истории на удовольствие слушать, как говорят актеры. В дальнейшем звуковое кино обрело новую силу и красоту, но было атаковано такими нововведениями, как цвет, трехмерная графика, широкий киноэкран и генерированные компьютерные объекты, или CGI.

CGI-технология не является ни проклятием, ни панацеей. Она всего лишь добавляет свежие оттенки в палитру истории. Благодаря CGI-эффектам можно создавать все, что возникает в нашем воображении, и делать это очень искусно. Когда подобные эффекты используются при создании «сильной» истории, такой как «Форрест Гамп» (Forrest Gump) или «Люди в черном» (Men In Black), они обогащают повествование и в то же время остаются в тени, не привлекая к себе внимание. Однако «коммерческий» автор, ослепленный сиянием зрелищных фильмов, зачастую не в состоянии понять, что настоящее лицедейство может быть связано только с правдой жизни, скрывающейся за зрительным образом.

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

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

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

Давайте рассмотрим набор фактов под названием «Жизнь Жанны д'Арк». На протяжении многих столетий об этой женщине рассказывалось на театральных подмостках, страницах книг и киноэкранах, и каждая Жанна была уникальна — набожная Жанна Ануя, остроумная Жанна Шоу, политизированная Жанна Брехта, страдающая Жанна Дрейера, романтическая воительница Голливуда. Из-под пера Шекспира вышла безумная Жанна, которая воплощала отношение британцев к этому историческому персонажу. Каждая Жанна следует божественному вдохновению, ведет в бой армию, наносит поражение англичанам и сгорает на костре. Факты ее биографии остаются неизменными, но жанры,

используемые для их представления, меняются, и тот или иной автор по-своему понимает «правду» ее жизни.

Точно так же создатели зрелищных фильмов должны понимать, что нейтральными бывают не только факты, но и абстракции. Под абстракциями я подразумеваю искусство графического дизайна, визуальные эффекты, насыщенность цвета, звуковую перспективу, принцип монтажа и тому подобное. Сами по себе они ничего не значат. Использование одного и того же способа монтажа для шести разных сцен приводит к появлению шести совершенно разных художественных интерпретаций. Эстетические особенности фильма служат средством выражения жизненного аспекта истории, но они *никогда* не бывают самодостаточными.

### **СПОСОБНОСТИ И ТАЛАНТЫ**

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

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

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

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

Второй талант — это дар рассказчика, а именно творческое преобразование самой жизни в более сильное, ясное и осмысленное впечатление. Он помогает выявлять все особенности текущих дней и представлять их в форме повествования, обогащающего нашу жизнь. В чистом виде талант такого рода встречается очень редко. Удастся ли кому-то год за годом создавать прекрасные истории, опираясь только на собственную интуицию и никогда не задумываясь о том, как получается то, что получается, и нельзя ли это делать лучше? Гений, действующий интуитивно, может однажды написать отличное произведение, однако спонтанность и природные способности не могут служить основой для творческого совершенства и плодовитости.

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

**ГЛАВА 9.**

**О ЖАНРЕ**

Что же такое жанр? С этого сакраментального вопроса начинается практически любая статья, затрагивающая принципы жанрового деления того или иного вида искусств, тем более драматического. Почти каждый автор указывает на терминологическую путаницу в этом вопросе. «Жанр» применяется к определению комедии как таковой и в «комедии нравов», трагедии и «трагедии рока» (т.е. более частным делением). Подобное «избыточное употребление» данного термина приводит, по мнению П. Пави к потере его смысла и «сводит на нет попытки классификации литературных и театральных форм»<sup>2</sup>. Не будем и мы отступать от этой, невольной сложившейся традиции, и тоже предпримем небольшое исследование в этой области. Вначале мы коснемся ряда определений, постараемся рассмотреть если не историю возникновения, то хотя бы процесс развития жанра, затронем соседние с театром и драмой виды искусства (музыка и живопись). Все это, может быть, приведет к «очищенному» от личных представлений, понимаю жанра.

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

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

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

Говоря о поэтическом искусстве, Аристотель пишет в «Поэтике» о подобном разделении, возникшем практически в момент зарождения самой поэзии, отмечая и то, что послужило *основой* для этого разделения. «Распалась же поэзия [на два рода] сообразно личному характеру [поэтов]» и далее по тексту (гл. 4). Из этого мы можем сделать вывод: изначально драматическая поэзия разделилась на два русла (трагедию и комедию), каждое из которых говорило о разном, затрагивало определенные стороны жизни, действительности и всего бытия человека. Личный характер автора выбирал определенный объект для изображения - «высокий» или «низкий» («универсалии» - «феномены») и создавал на основе подражания ему

---

<sup>2</sup> Пави П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991, стр. 97.

художественное произведение (со своей структурой), тождественное его личному характеру (психологическая, ментальная и духовная структура человека). Здесь мы вводим термин - *«тождественность структур»*.

Подражание, есть всеобщая категория, свойство любого человека: «ведь подражать присуще людям с детства: люди тем ведь и отличаются от остальных существ, что склоннее всех к подражанию и даже первые познания приобретают путем подражания»<sup>3</sup>. Поэтому совершенно невозможно делить по этому принципу, ибо все мы чему-то и кому-то подражаем от рождения до смерти. Исходя из этого, мы можем определить, что «объект» подражания, а не само подражание, будет первой категорией, вносящей определенные разграничения в искусстве подражания. Один объект требует к себе соответственно одних форм подражания, другой - иных. Так при «высоком» объекте (пользуясь терминологией Аристотеля) мы подражаем «лучшему», «прекрасным делам подобных себе людей»<sup>4</sup>. При «низком» объекте - «делам дурных людей»<sup>5</sup>, т.е. грубому, лишенному всякой возвышенности. Говоря о «высоком» и «низком» мы не затрагиваем эстетическую и нравственную топографию. Мы говорим о духовном устремлении и принципе соотношения идеала с действительностью, о *тождественности структур*, которая проявляется лишь в «высоком»; «низкое» - искажение этой тождественности:

\* *соответствие* реального идеальному - **трагедия**;

\* *несоответствие* реального идеальному - **комедия**;

Так оформляется процесс выявления форм, средств и способов в воспроизведении объекта. В театральном искусстве существует различие в технологии исполнения трагедии и комедии, т.к. абсолютно невозможно смешивать, допустим «высокий» объект и формы «низкого» изображения. Это будет прямой дискредитацией и не только объекта, сколько самого художника. Таким образом, постепенно мы приходим к нескольким, но основным принципам, по которым происходит жанровое разделение художественных произведений. Точнее всего их сформулировал Аристотель. «Разделяются они собою трояко: или различными средствами, или разными... предметами, или разными, нетождественными способами»<sup>6</sup>.

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

Мы остановились на принципах различия жанров данных Аристотелем. Но нам бы хотелось сделать небольшое отступление и обратиться к живописи, и музыке с тем, что бы рассмотреть основные законы жанрового деления в этих видах искусства. Это позволит получить более целостную и комплексную картину жанра как категории искусства.

### **Процесс развития жанрового деления в живописи и музыке**

**Живопись.** Бурное развитие живописи и становление ее как одного из видов искусства происходит в эпоху Возрождения. На более ранних этапах говорить о живописи как о самостоятельном виде искусств не приходится. Иконография и настенная религиозная живопись существовали как один из элементов религии. В эпоху Возрождения, живопись, как самостоятельный вид искусства создает свою картину мира, в центре которой стоит человек (см. Леонардо да Винчи). В этом смысле мы можем назвать смысловое пространство живописи *антропоцентричным*. То же выражение антропоцентризма мы наблюдаем в драматургии де Веги и Шекспира. Образ человека в значительной мере «героизирован», целостен. Конечно, человек включен в различные ситуации, окружен различными вещами, изображается в соседстве с природой, но эти атрибуты существования человека еще не претендуют на относительную самостоятельность и не выделяются в качестве особых жанров.

Особыми пространственными завоеваниями была отмечена эпоха барокко. Пейзаж и натюрморт начинают представлять собой два полюса, два пространственных предела, две противоположные, но не конфликтующие, позиции по отношению к миру. Как *микрокосмосу* с одной стороны и *макркосмосу* с другой. Наиболее значительные пространственные завоевания наглядно проявились в пейзаже. Рубенс, Пуссен, Рембрандт, Лоррен совершают в этой области великие открытия, однако «чистый» жанр возникает не сразу. Овладение в пейзаже далекими пространствами и глубиной впоследствии стало служить важным жанровым признаком классического пейзажа. Натюрморт напротив сосредоточил свое внимание на освоении близкого к человеку пространства. Это среда человеческого существования. Вещи сделанные человеком или природой, их индивидуализированное устройство и воссоздавалось на холсте с исчерпывающей полнотой. Натюрморт не знает пространственной глубины и далеких перспектив пейзажа, но может все же выдаваться за фрагмент целого (ср. с трагедией и комедией).

Дальнейшее возникновение и развитие новых художественных жанров происходило по тем же принципам, а именно: *что* изображено и *как* изображено, хотя обычно акцент ставился на первом. Так по различию в объекте изображения появляются в дальнейшем портрет и бытовой жанр, с присущими для них своими пространственными решениями.

**Музыка.** На первых этапах истории развития музыки музыкальный жанр выступал как традиционный художественный канон, в рамках которого композиторская индивидуальность не проявлялась. Напомним, что подобное происходило и в живописи, т.е. о *тождественности структур* не могло быть и речи. Это во многом объяснялось тем, что канонизация норм музицирования всецело диктовалась определенными общественными функциями (напр. Культурными, церемониальными и т.д.). Длительное время жанры определяли и тип инструментов, характер исполнения, набор устойчивых мелодических и ритмических форм, сочетания музыки словесного текста. Жанровое деление происходило на основе того, *как и чем*, исполнялась музыка (средствами и способом).

В XVIII в. уже существовала частичная нотная запись, расшифровываемая импровизирующими исполнителями по-разному, но в духе общих жанровых форм. В XVIII-XIX вв. по мере признания художественной самостоятельности музыки (отход ее от церкви) и возникновение музыки свободной от прикладных задач, а так же по мере роста творческой индивидуальности автора в произведении (возобладание личностного начала), музыкальные каноны преобразуются в несводимые к сумме норм, внутренне цельные музыкальные произведения. Дальнейший процесс формирования музыкальных жанров происходит по следующим признакам:

- *родовые характеристики* (эпич. или лирич. опера; муз. драма);
- *по характеру изображения* (комич. или трагич. опера);
- *типу экспрессии* (лирич. миниатюра);
- *инструментальному составу* (струн. квартет);
- *по форме организации материала* (соната, концерт, симфония и т.д.);
- *по средствам исполнения* (наличие определенных музыкальных инструментов);

Таким образом, мы видим почти идентичные процессы, происходящие в музыке, живописи и в драме. Жанровое разделение происходит почти по одним и тем же принципам. Аристотель выразил эти принципы с присущей ему лаконичностью и глубиной проникновения. «Таковы эти три различия в способах подражания... чем [подражать] чему подражать, и как...»<sup>7</sup>. Остановимся на этой цитате и попробуем рассмотреть подробнее категории подражания.

### 1. Средства подражания («чем»).

Аристотель к ним относит:

- краски;
- формы;
- слова;

---

<sup>7</sup> Аристотель. Поэтика, 1448a25.

- ритм;
- гармонию;

В различных своих сочетаниях они используются в различных видах искусства. Например:

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

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

### 2. Объекты подражания («чему»).

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

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

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

### 3. Способам подражания («как»).

Говоря о способах подражания, Аристотель отмечает, что можно подражать одному и тому же предмету, одними средствами, но совершенно различными способами. По его мнению, это различие зависит от того, какую позицию автор занимает и как ведется повествование. Автор может вести повествование:

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

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

Дальнейший разбор Аристотелем трагедии позволяет нам сделать вывод о том, что «трагедия» являлась первой жанровой формой профессионального театра, которая была по существу единственным выразителем всякого драматического действия и олицетворяла собой весь род сценического искусства. Возникшая несколько позже «комедия» воспринималась не как жанр (в современном, узком понимании этого слова), а как новый, самостоятельный вид сценического искусства. Поэтому Аристотель уделяет столь глубокое внимание трагедии и ее разбору, хотя этот анализ можно и нужно относить и к комедии. На наш взгляд особенности, выделенные

Аристотелем нельзя относить к жанровым признакам, а необходимо считать общими принципами драматургии. Об этом же свидетельствует и тот факт, что дальнейшее развитие драматургического искусства ликвидирует видовую автономию трагедии и комедии. Тем не менее, даже при таком сужении рамок жанровых характеристик проблем в определении жанра остается достаточно много.

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

Жанр - можно и так сказать - это взгляд на жизнь, а жизнь обильна такими сочетаниями событий (разных по своей значимости), что является по существу *вне жанровой*. Лишь тогда, когда художник берет какое-то событие (цепь событий) и под определенным углом рассматривает его, тогда и появляется жанр. Режиссер в театре, как и драматург, может по разному относиться к различным событиям, «решать» каждое из них в своем жанре, но тем не менее, все произведение в целом должно носить определенный, единый жанр.

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

### **Системный подход в определении жанра**

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

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

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

*Структурный* - различие в способе построения, технологии, в элементах, которые определяют природу художественного произведения, а

так же по используемым приемам: смерть героя в трагедии; счастливый финал (например свадьба) в комедии.

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

Только при подобном, системном подходе можно избежать путаницы в определении жанровых признаков любого художественного произведения. Количество же элементов данной системы не ограничено именно этими тремя. Гегель, например, предлагает еще один способ определения жанра. Он понимает его как *отношение, в котором индивид находится к своей цели и ее содержанию*. Рассмотрим эту мысль более подробно, т.к. первые три принципа достаточно ясны и о них мы не раз говорили в своей работе.

Гегель в «Эстетике» определяет «нравственное» как *божественное в его мирской реальности* - это, по его мнению, и является изначальной трагедией. Поэтому вечная субстанциональность и будет победительницей в трагедии. В комедии верх остается за субъективностью в ее бесконечной самоуверенности: «почва комедии - это мир, где человек как субъект сделал себя полным хозяином»<sup>8</sup>. Драма же напротив - как считает Гегель - лишена всеохватывающей значительности, где существуют одновременно и трагическое и комическое, совместно выступают, и составляют единое целое. Отчасти мы принимаем точку зрения Гегеля и считаем, что отношение субъекта к цели можно считать четвертым (как бы философско-миросозерцательным) принципом. Попытки определить жанр по какому-то одному признаку практически несостоятельны. Подобное определение будет страдать однобокостью и претензией на исчерпывающее заключение. Только применение системного метода позволит с большой степенью уверенности определять жанровую принадлежность. Она будет характеризоваться по тематической направленности, структурному построению, функциональной системе и философскому содержанию (отношению).

### **Морфология жанров**

Говоря о морфологии жанров, необходимо разделять жанр в театре на *драматургическое понятие* и его *режиссерскую интерпретацию*, которая в свою очередь становится новым, театральным жанром. За всю историю театра драматургами было создано большое количество драматургических жанров, режиссерских же жанров существует гораздо большее, их практически затруднительно все перечислить. Мы приведем лишь наиболее интересные, на наш взгляд.

1. Трагедия
2. Комедия
3. Драма
4. Трагикомедия
5. Хроника

- |  |                        |
|--|------------------------|
| 6. Комедия-балет                         | <i>Мольер</i>          |
| 7. Трагикомическая<br>сказка             | <i>Гоцци</i>           |
| 8. Фарс                                  | <i>Шеридан</i>         |
| 9. Мещанская<br>трагедия                 | <i>Шиллер</i>          |
| 10. Романтическое<br>представление       | <i>Гофман</i>          |
| 11. Сказка из новых<br>времен            |                        |
| 12. Сайнет                               | <i>Мериме</i>          |
| 13. Сцены<br>феодалных<br>времен         | <i>Мериме</i>          |
| 14. Романтическая<br>драма               | <i>Лермонтов</i>       |
| 15. Совершенно<br>невероятное<br>событие | <i>Гоголь</i>          |
| 16. Картины из<br>московской жизни       | <i>Островский</i>      |
| 17. Сцены из<br>московской жизни         |                        |
| 18. Семейные сцены                       |                        |
| 19. Сцены из жизни<br>захолустья         |                        |
| 20. Сцены из<br>народной жизни           |                        |
| 21. Весенняя сказка                      |                        |
| 22. Драматический<br>этюд                |                        |
| 23. Провинциальные<br>сцены              | <i>Салтыков-Щедрин</i> |
| 24. Драматический<br>очерк               |                        |
| 25. Драматическая<br>сатира              |                        |
| 26. Комедия-шутка                        | <i>Сухово-Кобылин</i>  |
| 27. Сцена                                | <i>Тургенев</i>        |
| 28. Сатирическая<br>легенда              | <i>Метерлинк</i>       |
| 29. Феерия                               |                        |

30. Легкомысленная комедия *Уайльд*
31. Драматический этюд *Чехов*
32. Шутка
33. Сцена-монолог
34. Сцены из деревенской жизни
35. Героическая комедия *Ростан*
36. Краткая трагедия *Шоу*
37. Проповедь в жесткой мелодраме
38. Легкая пьеса
39. Поэма
40. Правдивый фарс
41. Вымышленный исторический эпизод
42. Мелодрама
43. История
44. Комедия с философией
45. Фантазия в русском стиле
46. Политическая шутка
47. Политический гротеск
48. Картины *Горький*
49. Представление *Андреев*
50. Современная трагедия
51. Поэма одиночества
52. Фарс-моралитэ *Голсуорси*
53. Деревенская комедия *Пиранделло*
54. Пьеса
55. Грубые сцены *Гиппиус*
56. Лирическая *Анненский*

- трагедия  
57. Вакхическая драма  
58. Драматическая комедия *Набоков*  
59. Драматическая сцена *Гумилев*  
60. Феерическая комедия *Маяковский*  
61. Драматическая поэма *Л. Украинка*  
62. Драма-феерия  
63. Генеральная репетиция пьесы *Булгаков*  
64. Восемь снов  
65. Сон инженера  
66. Современная легенда *Г. Лорка*  
67. Жесткий фарс  
68. Народный романс  
69. Лубочные картинки  
70. Пьеса-монолог *Митуа*  
71. Пьеса-концерт *Ануй*  
72. Пьеса-диалог *Фуасси*  
73. Историческая драма *Штейн*  
74. Фантазии  
75. Псевдодрама *Ионеско*

## ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### Семинарское занятие «Поэтика» Аристотеля (2 часа)

Вопросы для обсуждения.

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

Схема анализа «Поэтики» с учетом аристотелевского плана (римскими цифрами обозначены номера глав)

I.	<i>Предмет сочинения</i>	→	<u>Поэзия как подражание:</u> а) средства подражания (I) б) предметы (II) в) способы (III)
IV.	<i>Естественное происхождение поэзии</i>		
IV.	<i>Развитие и разделение поэзии</i>	→	а) совершенствование трагедии б) совершенствование комедии
V.	<i>Отличие трагедии от эпоса</i>		
VI.	<b>ТРАГЕДИЯ:</b> <i>сущность и элементы</i>		
VII.	<b><u>1. Сказание:</u></b>		
VII.	- первостепенность;		
VII.	- целостность;		
VII.	- объем;		
VIII.	- единство действия;		
IX.	- общее и конкретное в действии;		
X.	- сложные и простые сказания;		
XI.	- внутренние части трагедий;	→	перелом; узнавание; страх;
XII.	- внешние части трагедии;	→	пролог, эпизодий, эксод;

		хоровая часть;
XIV.	- что вызывает сострадание и страх;	а) лица б) события
XIV.	- как вызвать сострадание и страх;	а) между какими лицами б) путем каких поступков
<b>XVI.</b>	<b>1а. <u>О сказании:</u></b>	
XVI-	- узнавание; наглядность; общее	
XVII	и частное;	
XVIII.	- завязка и развязка; виды трагедий; трагедии с одним и многими сказаниями; роль хора в действии;	
<b>XV.</b>	<b>2. <u>Характеры:</u></b>	
XXII.	а) их последовательность;	
	б) их похожесть;	
<b>XIX.</b>	<b>3. <u>Мысль</u></b>	
<b>XX.</b>	<b>4. <u>Речь:</u></b>	
	- элементы речи;	
XXI	- разновидности имен;	
XXII	- выбор имен;	
<b>XXIII</b>	<b>ЭПОС:</b>	
	- сходство с трагедией в сказаниях;	
XXIV.	- сходство в видах и составных частях;	
XXIV.	- различие с трагедией в объеме;	
XXIV.	- различие в метре;	
XXIV.	- драматичность эпоса;	
XXIV.	- различие и сходство в изображении действительности;	
XXV.	- ответ на критику изображения действительности в поэзии;	
XXVI.	- превосходство трагедии над эпосом;	
XXVI.	- заключение.	

### **Семинарское занятие «Кинематограф как драматургический вид искусства»**

Вопросы для обсуждения

1. Основные виды кинематографа: игровой, документальный, научно-популярный, анимационный.
2. Функции кинематографа
3. Общая характеристика направлений игрового кинематографа: элитарное кино, массовое кино, арт-хаус.
4. Жанровый кинематограф

### **Семинарское занятие «Радио как драматургический вид искусства»**

Вопросы для обсуждения

1. Зарождение и эволюция радиодраматургии.
2. Особенности радиовещания в FM-диапазоне Республики Беларусь.
3. Формат радиовещания как его содержательная драматургическая характеристика.

### **Семинарское занятие «Телевидение как драматургический вид искусства»**

Вопросы для обсуждения

1. Предпосылки возникновения телевидения как вида драматургического искусства.
2. Социально-культурный функции телевидения
3. Особенности телевизионной драматургии

## Задания на практические занятия

1. Практические занятия по теме «Фабула и сюжет в драматургическом произведении» (4 часа).

Для подготовки к данному практическому занятию студенты самостоятельно знакомятся с книгой Линды Сегер «Как сделать сценарий на миллион долларов» (электронный вариант книги) и сравнивают характеристику понятия «фабула» у данного автора и у Аристотеля. Затем характеризуется понятие «сюжет» как более сложная, познавательная структура драматургического произведения. Приводятся примеры фабулы и сюжета из любого драматургического вида искусства.

Следующее практическое занятие (2 часа) посвящено разбору «вечных» сюжетов, представленных в эссе Хохе Луиса Борхеса «Золото тигра». Студенты готовят и презентуют рефераты, в которых анализируются выделенные Борхесом «вечные» сюжеты в современном искусстве: живописи, музыке, театре, кинематографе, балете и т.п.

2. Практические занятия по теме «Драматургия кино» (4 часа).

Для подготовки к данному практическому занятию студенты анализируют следующие книги: Линда Сегер «Как сделать сценарий на миллион долларов»; А. Митта «Кино между адом и раем» и готовят рефераты, в которых охарактеризована специфика киносценария как драматургического произведения».

3. Практические занятия по теме «Особенности телевизионной и радиодраматургии» (6 часов).

На практических занятиях студенты под руководством педагога выстраивают драматургию, композицию одного дня телевизионного и радиовещания с учетом многожанровости телевизионной и радиодраматургии, а также целевой аудитории

## РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов направлена на обогащение их знаний, умений и навыков в свободное от обязательных учебных занятий время. Самостоятельная работа студентов в ходе прохождения курса «Основы драматургии» включает в себя: анализ книг по теории драмы (Аристотель «Поэтика»; Лайош Эгри «Искусство драматургии»; Линда Сегер «Как сделать сценарий великим»); А.Н.Митта «Кино между раем и адом» а также эссе Хорхе Луиса Борхеса «Золото тигра» в форме подготовленной письменной работы (реферат, эссе) и ее последующей презентации, а также обоснование и разработку программы суточного радиовещания и телевизионного вещания как ее драматургической композиции.

Целью самостоятельной работы является формирование у студентов стремления к самообразованию и повышению у них навыков драматургического творчества. Оценка качества самостоятельной работы студентов определяется степенью их активности в ходе семинарских и практических занятий, включая итоговый контроль в форме зачета.

### Примерный перечень вопросов к зачету

1. Понятие «драма» в широком и узком смысле слова. Основные жанры драматургических произведений.
2. Понятие «драматургия» в широком и узком смысле слова. Драматургические виды искусств.
3. Художественный образ как вторая реальность.
4. Общая характеристика театрализованных представлений Великих Дионисий.
5. Основные положения «Поэтики» Аристотеля.
6. Фабула и сюжет в драматургическом произведении.
7. Кинематограф как вид драматургического искусства и феномен культуры XX века.
8. Основные функции кинематографа.
9. Виды и направления кинематографа.
10. Структурные составляющие кинодраматургии.
11. Характеристика понятия «радиодраматургия».
12. Формат радиовещания как его содержательная сторона.
13. Профессиональные качества ди-джея радиостанции.
14. Предпосылки возникновения телевидения как вида драматургического искусства.
15. Основные функции телевидения.
16. Виды и жанры телевизионных программ.
17. специфические черты телевизионной драматургии.

### **Примерный перечень тем курсовых работы**

1. Театральное искусство в пространстве организации досуговой деятельности подростков и молодежи.
2. Педагогический и социально-культурный потенциал театрального искусства.
3. Жанровые предпочтения современной молодежи в киноискусстве.
4. Кинематограф как средство удовлетворения духовных потребностей личности.
5. Современное телевизионное пространство как средство эстетического воспитания молодежи

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ

### Учебная программа

Дисциплина по выбору студента “Основы драматургии” преподается студентам специальности “культурология”, специализации “менеджмент социальной и культурной сферы” факультета культурологии и социокультурной деятельности в 3 семестре второго года обучения и направлена на углубленное освоение знаний в таких драматургических видах искусств как театр, кинематограф, радио и телевидение. Преподавание данного курса ведется с учетом знаний студентов, полученных на таких дисциплинах как “Сценарное мастерство и драматургия культурно-досуговых программ”, “Ведение культурно-досуговых программ”, “История искусств”.

Изучение курса “Основы драматургии” поможет студентам освоить общую теорию драмы и таких ее элементов как драматургическое действие, идейно-тематический замысел, фабула и сюжет, архитектоника и композиция и т.п., а также сформирует у них представления об особенностях драматургического творчества театральных драматургов, киносценаристов, сценаристов телевизионных программ, радиодраматургов.

*Цель курса* – формирование устойчивых теоретических представлений об особенностях драматургического творчества в театре, кино, на радио и телевидении, освоение практических навыков работы над созданием разнообразных драматургических произведений.

*Задачи курса:*

- усвоение основных понятий теории драмы;
- знакомство будущего специалиста социокультурной сферы с историей зарождения и эволюции театра, кинематографа, радио и телевидения;
- освоение студентами специфики драматургического творчества;
- овладение студентами умениями и навыками работы над драматургическими произведениями;

*Лекционные занятия* направлены на раскрытие базовых понятий драматургического творчества, а также краткое изложение истории драматургических видов искусств: театра, кинематографа, радио и телевидения.

*Практические занятия* посвящены ознакомлению и освоению навыков работы драматургов в таких видах искусства как театр и кинематограф, а также специфику телевизионной и радиодраматургии, а также на самостоятельное драматургическое творчество студентов.

*Самостоятельная работа* предполагает ознакомление студентов с наиболее значимыми для теории драмы произведениями, а также драматургический анализ телевизионных и радиопрограмм.

*Требования к усвоению дисциплины*

В ходе предлагаемой учебной дисциплины студенты должны развить следующие *академические компетенции*:

АК-1. Уметь применять базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач.

АК-4. Уметь работать самостоятельно.

АК-5. Быть способными порождать новые идеи (обладать креативностью).

АК-8. Владеть навыками устной и письменной коммуникации.

АК-9. Уметь учиться, повышать свою квалификацию в течение всей жизни.

Обучающиеся должны приобрести следующие *социально-личностные компетенции*:

СЛК-2. Быть способным к социальному взаимодействию.

СЛК-3. Обладать способностью к межличностным коммуникациям.

СЛК-7. Уметь работать в команде.

СЛК-8. Совершенствовать и развивать свой интеллектуальный и общий уровень, достигать морального и физического совершенства своей личности.

СЛК-9. Формировать и аргументировать собственное мнение и профессиональную позицию.

По окончании изучения учебной дисциплины специалисты должны обладать следующими *профессиональными компетенциями*:

ПК-1. Приобщать разные группы населения и отдельных индивидов к процессу создания, усвоения, сбережения и распространения ценностей культуры.

ПК-3. Реализовывать общегосударственные, региональные и ведомственные программы и проекты в ветви культуры и искусств.

ПК-5. Прогнозировать, планировать и организовывать инновационно-методическую и художественно-творческую деятельность в сфере культуры и искусств.

ПК-21. Содействовать переходу учреждений культуры и искусства на новые условия хозяйствования, содействовать их деятельности в условиях рыночных отношений.

В результате освоения курса студент должен *знать*:

1. Основные драматургические категории.
2. Особенности пьесы как драматургического произведения.
3. Основные элементы драматургии кино.
4. Особенности телевизионной и радиодраматургии

Студент должен *уметь* применять полученные знания при последующей сценарной разработке разнообразных форм культурно-досуговой программ.

В процессе преподавания курса используются следующие технологии включения студентов в самостоятельную работу: коммуникативные (коллективное драматургическое творчество, «мозговой штурм» и др., игровые (имитационные игры), а также метод анализа конкретных драматургических фабул.

Учебным планом по специальности «Культурология» на изучение курса по выбору студента «Основы драматургии» предусмотрено 62 часа, из них – 36 часов аудиторные на дневной форме обучения. Примерное распределение аудиторных часов занятий на дневной форме обучения: лекционных – 6, практических – 22 часа и 8 часов на КСР. На заочной форме обучения предусмотрено 50 часов, из них 12 часов аудиторные: лекционных – 4, практических – 8 часов. По завершении курса предусмотрен зачет.

## **СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА**

### **Тема 1. Драма как литературный род. Драматургия театра**

Дионисийские праздники в Древней Греции (V век до н.э.) как истоки театрального искусства и современной драматургии. Характеристика Великих Дионисий. Основные черты драматургического произведения по Аристотелю, изложенные в «Поэтике». Фабула и сюжет в драматургическом произведении. «Вечные» сюжеты по Хорхе Луису Борхесу. Понятие «жанр» и его специфические черты. Характеристика основных жанров театральной драматургии. Драма как сценический материал. Авторское видение будущего спектакля. Современная белорусская драматургия и ее воплощение в театрах республики.

### **Тема 2. Драматургия кино**

Возникновение и развитие кинематографа как вида аудиовизуального драматургического искусства и индустрии. Кино в системе культуры XX-XXI веков. Основные социально-культурные функции кинематографа.

Предпосылки возникновения кинематографа (феномен «кино до кино»). Виды кинематографа: игровой (художественный); документальный; научно-популярный; мультипликационный (анимационный). Основные направления кино и их подробная характеристика: элитарное кино, массовое кино и арт-хаус. Жанры игрового кинематографа.

Киносценарий как драматургическая основа кинематографического произведения; его структурные составляющие. Оригинальный и адаптированный киносценарий. Содержание кинотекста как результата работы коллективного автора. Уровни восприятия кинотекста. Кино как гипертекст. Выразительные средства кинематографа. С.Эйзенштейн как теоретик монтажа в кинематографе. Кино как перекресток культурных инициатив в различных видах искусств.

### **Тема 3. Особенности телевизионной и радиодраматургии**

История возникновения и развития радиовещания. Характеристика понятия «радиодраматургия» и ее специфика. Особенности радиовещания в FM-диапазоне Республики Беларусь. Формат вещания как его содержательная сторона. Характеристика основных эфирных блоков как драматургических компонентов радиовещания: информационный, музыкальный, рекламный, игровой, авторские программы, общение со слушателями. Схема радиовещания: музыкально-информационное и информационно-музыкальное. Ди-джэй радиостанции и его профессиональные качества. Виды рекламных роликов на радио и особенности сценарной работы над ними.

Предпосылки возникновения телевидения как вида драматургического искусства. Кинематограф и радио в пространстве телевидения. Основные функции телевидения. Характеристика понятия «телевизионное вещание». Специфические черты телевизионной драматургии. Информационно-

аналитические программы как основные структурные элементы телевизионной драматургии. Виды и жанры телевизионных программ. Композиционное построение программы передач как верстка канала.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**  
**ДНЕВНАЯ ФОРМА ОБУЧЕНИЯ**

Название темы	Количество аудиторных часов		Количество часов УСР	Форма контроля знаний
	Лекции	практические и семинарские занятия		
<b>Тема 1. Драма как литературный род. Драматургия театра</b>	2	6	2	Эссе
<b>Тема 2. Драматургия кино</b>	2	6	2	Опрос Письменная работа (реферат)
<b>Тема 3. Особенности телевизионной и радиодраматургии</b>	2	10	4	Письменная работа (анализ сетки телевизионного и радиовещания)
<b>Всего:</b>	6	22	8	

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ  
ЗАОЧНАЯ ФОРМА ОБУЧЕНИЯ**

Название темы	Количество аудиторных часов		Количество часов УСР	Форма контроля знаний
	Лекции	практические и семинарские занятия		
<b>Тема 1. Драма как литературный род. Драматургия театра</b>	2	2		
<b>Тема 2. Драматургия кино</b>	2	2		Опрос Письменная работа (реферат)
<b>Тема 3. Особенности телевизионной и радиодраматургии</b>		4		Письменная работа (анализ сетки телевизионного и радиовещания)
<b>Всего:</b>	4	8		

## Основная литература

1. *Агафонова, Н.А.* Общая теория кино и основы анализа фильма / Н.А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – 392 с.
2. *Аль, Д.Н.* Основы драматургии: учебное пособие / Д.Н. Аль. – Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2005. – 280 с.
3. *Аристотель*, Об искусстве поэзии / Аристотель. - М.: Наука, 1957. – 324 с.
4. *Богомолов, Ю.А.* Курьеры муз: диалектика продуктивного и репродуктивного в творчестве на радио и телевидении/ Ю.А.Богомолов. – М.: Искусство, 1986. – 191с.
5. *Волькенштейн, В.М.* Драматургия /В.Волькенштейн. – Изд.5-е, доп. – М.: Сов.писатель, 1969. – 334 с.
6. *Лоусон, Дж. Г.* Теория и практика создания пьесы и киносценария / Дж. Г. Лоусон – М.: Искусство, 1960. – 234 с.
7. *Осовцев, С.М.* Драматургия и театр в системе искусств / С.М. Осовцев. – СПб.: ГУКИ, 2000. – 148 с.
8. *Фрольцова, Н.Т.* Типология творческой деятельности в аудиовизуальной коммуникации / Н.Т. Фрольцова. – Минск : БГУ, 2003. – 217 с.
9. *Фрумкин, Г.М.* Сценарное мастерство: кино-телевидение-реклама: учеб. пособие / Г.М.Фрумкин. – Изд. 3-е. – М.: Академический Проект, 2008. – 222 с.
10. *Чечетин, А.И.* Основы драматургии театрализованных представлений: история и теория/ А.И.Чечетин. – М.: Просвещение, 1981. – 191 с.

### Дополнительная литература

1. Добрев, Ч. Мир драмы / Ч. Добрев. – М.: Искусство, 1983. – 325 с.
2. Жабский, М.И. Феномен массовости кино / ред. М.И. Жабский. – М.: НИИ киноискусства. – 2004. – 368 с.
3. Изволов, Н.А. Феномен кино: История и теория / Н.А. Изволов. – М. : ЭГСИ, 2001. – 320 с.
4. Камінскі, А.Я. Асновы драматургіі і сценарнага майстэрства: вучэбна-метадычны дапаможнік / А.Я. Камінскі. – Мінск: БДУКМ, 2011. – 112 с.
5. Митта, А. Кино между адом и раем / А. Митта. - М.: ЭКСМО-Пресс, Подкова, 2002. – 480 с.
6. Познин, В.Ф. Аудиовизуальный продукт: технология плюс творчество : монография / В.Ф. Познин. – СПб. : Изд-во СПбГУКиТ, 2006. – 256 с.
7. Словарь литературоведческих терминов / ред-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
8. Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1983. – 610с.
9. Шубина, И.В. Организация досуга и шоу-программ. Творческая лаборатория сценариста / И.В. Шубина. – Изд. 2-е. – Ростов н/Д.: Феникс, 2004. – 351 с.
10. Шубина, И.В. Основы драматургии и режиссуры рекламного видео / И.В. Шубина. – Ростов н/Д: Март, 2004. – 309 с.
11. Юдчиц, Г.В. Театральное пространство. Теория и практика / Г.В. Юдчиц. – Минск: Право и экономика, 2007. – 220с.
12. Лич, Р. Театр. Теория и практика / Роберт Лич. – Пер. с англ. – Х.: изд-во «Гуманитарный Центр» / Е.А. Кривошея, 2015. – 244 с.
13. Холодов, Е. Язык драмы / Е. Холодов. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
14. Хренов, Н.А. Социальная психология искусства искусства: переходная эпоха / Н.А. Хренов. – М.: Альфа-М, 2005. – 622 с.