

## ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Драматургия культурно-досуговых программ – важная часть технологии социально-культурной деятельности (СКД), имеющая свои специфические особенности, а также общие черты, присущие другим видам драматургии. Драматургия, зародившись еще в античные времена, в настоящее время получила свое дальнейшее развитие и приобрела разнообразные виды: драматургия театра (пьеса), кинодраматургия, радиосценарий, телесценарий, среди которых особое место занимает драматургия культурно-досуговых программ как сюжетно-образная концепция массового действия, где само драматургическое действие создается через выстраивание и проигрывание сюжетно-образного решения программы [9, с. 342].

О становлении и развитии драматургии культурно-досуговых программ (КДП), о ее специфике и природе проявления достаточно широко и глубоко освещено в научной литературе [5; 7; 12; 13; 17]. Истоки теории драматургии КДП идут от начала 20–30-х гг. XX в., ко времени появления агитационно-художественных бригад, «Живых газет», «Синих блуз» и многого другого. Доминирующими признаками этих форм были сценичность, действенность, конфликтность. Основные особенности драматургии КДП, зафиксированные в то время, такие как документальность, оперативность, синтетичность, эпизодное построение действия, активизация аудитории, получили сегодня дальнейшую разработку.

Рассматривая драматургию КДП как важную часть технологии культурно-досугового процесса, необходимо подчеркнуть ее специфические особенности:

– это драматургия факта, конкретного события, реальности жизни героя и места действия, показанных ярко, с эмоциональной убежденностью в достоверности, которые создают основу для психологического воздействия на аудиторию;

– она максимально приближена к местной действительности, связана с жизнью конкретного трудового коллектива и основана на коллективной самодеятельности масс, позволяющей активно включиться в конкретное и неповторимое действие праздника, обряда и т. д.;

– в отличие от театральной драматургии зритель – активный участник события программы, для этого вводятся разнообразные приемы его активизации (художественные, игровые, журналистские, режиссерские), рассчитанные на определенное коллективное поведение аудитории;

– имеет собирательный характер. Наряду с реальными событиями, документальным материалом она использует все художественные средства выразительности для художественно-образного решения программы;

– предполагает участие реальных гостей, людей интересной судьбы, участников тех или иных событий, олицетворяющих трудовую деятельность, «биографию страны» и т. д. Герой драматургического произведения – наш современник или его художественный образ, построенный на прототипе современника;

– создается компилятивным путем с использованием метода монтажа, с помощью единого художественно-образного драматургического хода, который красной нитью проходит через все содержание и становится его цементирующим началом. Поскольку драматург и режиссер очень часто выступают в одном лице, этот ход называют сценарно-режиссерским, способствующим созданию определенной целостности культурно-досуговой программы.

Основные драматургические компоненты определены театральной драматургией (наличие действия, конфликта, сюжета, композиции и т. д.), но и другие виды драматургии привнесли свои особенности, которые только обогатили драматургию КДП. «Драма» в переводе с древнегреческого означает действие, действо. Ее специфику составляют сюжетность, конфликтность действия, членение на сценические эпизоды, сложная цепь высказываний в диалогах, монологах и ремарках автора.

Основным признаком драматургии является действие, которое состоит из непрерывного хода событий, образующих сюжет, через которые автор выявляет связи и противоречия между людьми или социальными группами, раскрывает характер

героев, поступки и обстоятельства их взаимоотношений. Действие в драматургии создает художественно-образный смысл.

Вторым родовым признаком драматургии является драматический конфликт – момент острого столкновения противоположных человеческих поступков, идей, взглядов, характеров, стремлений и др. Именно драматический конфликт (от лат. – спор, столкновение, разногласие) является движущей силой драматического произведения, отражая реальные жизненные противоречия, являющиеся идейно-эстетической основой драмы. Следует отметить, что конфликт – это не обязательно столкновение антагонистических сил. Он может выражаться и в преодолении трудностей, препятствий в достижении цели и т. д.

В своем конкретно-художественном отражении действительности драматический конфликт позволяет наиболее глубоко раскрыть сущность изображаемого явления, создать законченную и целостную картину жизни. Именно конфликт драмы говорит об умении автора наблюдать жизнь и глубоко ее осмысливать, т. к. через него (конфликт) драматург передает свое личностное отношение к окружающей действительности.

Формой проявления драматического конфликта является сюжет (от фр. – содержание, предмет) – совокупность событий, композиционно выстроенный материал.

Любое драматическое произведение должно создавать целостный изображаемый образ. Этому способствует четкое композиционное построение, которое позволяет упорядочить, логично изложить событие, расположить составные части действия (начало, середину, конец). Композиция (от лат. – составление, расположение) – это своеобразный план, последовательное построение произведения с помощью своеобразных художественных приемов. Поскольку без основных элементов драматургической композиции – начала, хода и результатов борьбы – невозможно создание целостного образа конфликтного события, их наличие и последовательность расположения в драматическом произведении являются необходимым элементарным художественным требованием.

Специалисту СКД необходимо хорошо знать основные элементы драматургической композиции.

Экспозиция – начальная часть драматического произведения; ее назначение – сообщить зрителю информацию, необхо-

димую для понимания предстоящей культурно-досуговой программы.

Пролог (другой вид экспозиции) – прямое обращение автора программы к зрителю, краткий рассказ о персонажах будущего действия.

Завязка – толчок к изображению основного конфликта, именно в завязке начинается драматическое действие.

Развитие основного действия. Каждый эпизод должен иметь свою внутреннюю композицию, законченное драматургическое построение, через которое красной нитью проходит идейный замысел программы. Логика развития основного действия требует постепенного нарастания ритма, нельзя строить действие от эмоционально более сильных эпизодов к слабым. Оно должно развиваться по нарастающей линии к кульминации.

Кульминация – это высшая точка развивающегося действия, это вершина в противоборстве точек зрения, позиций, когда наиболее ярко звучит поставленная проблема.

Развязка – это разрешение конфликта. Развязка может отсутствовать, и тогда действие заканчивается в момент кульминации, так сценарист как бы предоставляет аудитории возможность самой сделать окончательные выводы.

Финал – эмоционально-смысловое завершение. Он является своеобразной проверкой драматургии в целом: если нарушены основные ее элементы, то финал получится «размытым», незавершенным.

Конечным результатом работы специалиста над сценарием является культурно-досуговая программа.

Как специфическое социально-художественное явление культурно-досуговая программа опирается на творческую активность участников, их эмоционально-чувственное восприятие, интерес, импровизацию и в конечном итоге формирует вкусы, потребности, ментальные традиции культурно-досуговой жизни общества в целом.

Многие исследователи (Ю. А. Стрельцов, О. А. Герасимова, Л. И. Козловская, Т. И. Гальперина и др.) в основу классификации предлагают положить основные видовые признаки КДП: доминирующий вид деятельности, содержание, драматургическое построение материала, использование средств выразительности, направленность на разновозрастную аудиторию и т. д.

Выделяют информационно-дискуссионные, информационно-художественные, художественно-зрелищные, рекреационно-анимационные, конкурсно-развлекательные, сюжетно-игровые, празднично-обрядовые, фольклорные, коммуникативные, спортивно-художественные, экскурсионно-туристические КДП и др.

А. Д. Жарков культурно-досуговую программу называет «своеобразной продукцией, созданной на основе сценарно-режиссерского замысла, обогатившейся социально-творческой активностью самих ее участников» [9, с. 341].

### **Сценарий как драматургическая основа КДП**

Драматургической основой культурно-досуговой программы является сценарий. Слово «сценарий» итальянского происхождения и первоначально означало «декорация». В современном употреблении понятие «сценарий» как драматическая форма появилось в связи с искусством кинематографии и рассматривается как сюжетная схема создания массовых театрализованных зрелищ, эстрадно-цирковых представлений, культурно-досуговых программ и т. д.

Сценарий КДП, в отличие от других видов драматических произведений, включает в себя и литературный, и режиссерский материалы. Однако в специальной литературе последних лет у многих авторов понятие «сценарий» не имеет четкого определения. Каждый из них обращает внимание на отдельные стороны, утверждая, что сценарий – это:

- подробная литературная разработка содержания массового мероприятия [6, с. 16];

- способ фиксации единого действия, представления во всем объеме выразительных средств [18, с. 101];

- программа воспитательного воздействия [14, с. 274];

- процесс планирования педагогического, психологического, информационного, художественно-эстетического воздействия на объект воспитания [10, с. 141] и мн. др.

Учитывая разные стороны этого явления, можно дать следующее определение: сценарий – это подробная литературно-текстовая разработка сюжетно-образного содержания КДП с элементами постановочного плана. В нем четко определены отдельные компоненты действия, раскрыт замысел, показаны авторские переходы от одного события к другому, используя

ются разнообразные средства выразительности, приемы активизации аудитории и т. д.

Сценарий, наряду с литературным текстом, включает в себя и постановочную часть: сценографию, музыку, техническое оформление и т. д.

Особенности разработки сценария зависят от его жанра. Границы жанра так же условны, как и сами жанры, но зрители принимают эту условность, если сценарист и режиссер не нарушают ее.

В практике различают три вида сценария:

- оригинальные, авторские сценарии, которые содержат принципиально новые творческие решения, не повторяют по форме и содержанию уже известные образцы;

- некоторые сценарии, которые имеют характер компиляции, монтажную организацию многообразия средств использования известных готовых сюжетов;

- смешанный вид, когда сочетаются авторские идеи с компилятивными фрагментами: разработка монологов и диалогов ведущих, оригинальные приемы активизации аудитории, интересный сюжетный ход и т. д.

Независимо от жанра программы сценаристом должны быть учтены специфические особенности драматургии: действенность, конфликтность, сюжетность, композиционная целостность.

Основой любого сценария является наличие действия, которое нельзя рассматривать лишь как физические поступки действующих лиц или их перемещение по площадке. Существует несколько способов построения действия:

- последовательно-хронологический, когда действие развивается по мере совершения события: от завязки до финала;

- ретроспективный, когда финальное событие сценария является его завязкой, в которой зарождаются предпосылки к действию. Например, праздник Дня Победы: звучат марши, чествуют ветеранов, на экране хроникальные кадры окончания войны, возвращения солдат с фронта и т. д., а затем начинаются воспоминания ветеранов о «военных дорогах» и рассказ о мирной жизни сегодня;

- с перерывом основного действия. Поскольку в драматургическом произведении действие состоит из событий-эпизодов, то иногда основное событие нуждается в эпизодах-мостиках

или эпизодах-штрихах. Они служат для дополнительного раскрытия ситуации, характера героя или программы в целом;

– параллельный (или одновременный) – особенно используется в праздничных программах, когда сюжет распадается на несколько действий, происходящих на разных площадках, но все они объединены единой темой, ее образным отображением.

Вторым компонентом сценария является конфликт. Некоторые КДП, особенно развлекательного характера, не имеют ярко выраженной драматической борьбы, хотя при этом не теряют свою привлекательность и художественную значимость. И все таки без наличия конфликта сценарий невозможно сделать полноценным, а образы – яркими, запоминающимися, взятыми как бы из жизни. Разновидности конфликтов:

– прямой, явный, когда он получает разрешение на глазах зрителей (особенно в конкурсных, игровых, спортивных программах);

– скрытый или подразумевающийся, когда столкновение и борьба уже произошли и только с помощью исходного материала зритель может восстановить его. Например, на творческой встрече с интересным человеком показ жизненных коллизий будет более ярким, если отобранный документальный материал острее покажет столкновения героя с действительностью, преодоление себя и трудных ситуаций;

– «размытый», используемый особенно в развлекательных, художественно-зрелищных программах («Аншлаг», «Юморина», «Капустник») и др.

С понятием «конфликт» тесно связано и понятие «сюжет». Как уже говорилось ранее, «сюжет – это сумма событий (элементов), связанных в определенной последовательности и раскрывающих в намеченном объеме тему программы» [8, с. 340]. События, которые раскрывает автор, должны обеспечивать динамичное развитие действия через эпизоды, быть связанными переходными мостиками (музыкой, словами ведущих, персонажей, видеоматериалом, играми и т. д.). Вместе с тем в сюжетной организации действия сценария может быть использовано и бессюжетное, т. е. дивертисментная его организация. В этом случае организующим звеном становится не сюжетный ход, а всего лишь тема программы, в соответствии с которой производится подбор выразительных средств.

Построение сюжета и развитие действия по нарастающей требуют особенного приема ведения сценария. В практике создания сценария его называют драматургическим, режиссерским, сценарным, сюжетным и т. д. Но поскольку драматург и режиссер очень часто выступают в одном лице, то чаще всего его называют сценарно-режиссерским ходом, цементирующим действие в его логическом развитии, определяющим степень эмоционального воздействия каждого эпизода. Например, это действие в условиях полета «Мне сверху видно все», сюжета сказки «В некотором царстве...», это эстафеты, репортажи, ярмарки, программа «Если б камни могли говорить», путешествия и др.

Автор книги «Драматургия и режиссура зрелища» И. Б. Шубина предлагает три вида образно-смыслового хода: условно-знаковый, музыкально-образный и образно-игровой [20, с. 112].

Именно с помощью сценарно-режиссерском хода зарождается конфликт, происходит завязка основного действия, раскрывается авторская идея. Художественное раскрытие идеи может также выражаться символами – звуком метронома, звонком хатынских колоколов, музыкальными произведениями, персонифицированными образами: «Родина-Мать», «Песнярь», «Белорусочка» и др.

Важной особенностью сценария КДП является вовлечение участников мероприятия в действие – активизация аудитории. Вовлечение аудитории в коллективную деятельность связано с созданием коллективного восприятия, внимания, интереса и активности. Приемы активизации:

- художественные – это коллективное исполнение песен, танцев, речевок, мелодекламаций и т. д.;
- игровые – конкурсы, ролевые игры, игры-драматизации и т. д.;
- режиссерские – коллективные выходы, шествия, рапорты, церемониальные действия, оригинальные мизансцены и др.;
- журналистские – опросы присутствующих, интервью, беседы, диалоги «свободный микрофон» и др.

Выбор тех или иных приемов активизации зависит от жанра программы, ее идейно-тематического замысла и аудитории. Так, например, церемониальные действия характерны для общественно-политических программ; журналистские – для информационно-дискуссионных, ток-шоу; художественные и иг-

ровые – для конкурсно-развлекательных, рекреационно-анимационных, коммуникативных и т. д.

Активное участие аудитории в КДП зависит от многих факторов: актуальности темы, узнаваемости реальных событий и фактов, использования местного материала или рассказа о людях конкретного коллектива, их судьбах и проблемах, тем более что основной герой сценария – это сам зритель.

Композиционная целостность драматургического построения сценария является чрезвычайно важной категорией. В сценарии КДП композиция понимается как соединение, монтаж порой внешне разнородных, но имеющих глубокие внутренние связи элементов, а успешное решение композиционных задач – важнейшее условие для раскрытия авторского идейно-тематического замысла [16, с. 34].

Любой сценарий требует соблюдения основных законов драматургии, т. е. должно быть четкое композиционное построение действия, включающее следующие элементы: экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку и финал.

Экспозиция в сценарии – это особый психологический настрой аудитории, который создается за счет специально подобранной музыки, тематических выставок, рекламы, игровых действий в фойе, необычной встречи гостей и т. д.

Экспозиция в сценарии обычно плавно перерастает в завязку – событие, с которого начинается действие. Это может быть первая встреча со сказочными персонажами, первый конкурс участников, обращение к малоизвестному факту из биографии героя вечера или появление персонифицированного образа.

Основное развитие действия является самой большей частью сценария, благодаря ему основной сюжет КДП находит свое драматическое продвижение к кульминации. Эта часть должна подчиняться следующим закономерностям:

- каждый эпизод сценария должен быть логически обусловлен, связан смысловым мостиком с предыдущим и последующим эпизодами;

- необходима законченность каждого эпизода, которые должны обладать логикой построения;

- действие необходимо выстраивать по нарастающей к кульминации;

- событийный ряд должен быть подчинен сценарно-режиссерскому ходу.

Кульминация – это наивысшая точка развивающегося действия, в которой разрешается конфликт. Примером кульминации могут быть следующие моменты: подъем флага в честь победителя, разрезание ленты, обращение с призывом, ритуальная часть, самый интересный конкурс и т. д. Без кульминации действие протекает однообразно, без эмоциональных подъемов и спадов и не всегда вызывает у аудитории запланированное воздействие.

Развязка – последнее событие, результат, к которому приходит действие. Оно подводит зрителя к пониманию тех или иных противоречий, а ее отсутствие вызывает ощущение незавершенности.

После кульминации и развязки наступает финальная часть, которая несет особую смысловую нагрузку, т. к. она подает идею в концентрированном виде. Очень часто финал перерастает в коллективное действие, разрушающее деление аудитории на зрителей и участников. Заключительным аккордом может стать хоровое исполнение песен, скандирование, обращение, прощальный танец, награждение победителя конкурса, салют и др.

Композиционное построение действия в сценарии имеет свои законы соподчинения всех его частей по принципу гармонии.

Закон целостности, взаимосвязи и соподчиненности частей целому. Структурной единицей сценария является эпизод, вокруг которого разворачивается действие. Являясь самостоятельной единицей информации, эпизод становится неотъемлемой частью целого.

Хотелось бы обратить внимание и на такое явление драматургии в целом, как эпизодное построение действия, заимствованное у театральной драматургии. Каждый из эпизодов обладает внутренней логикой построения и должен быть обязательно закончен прежде, чем начнется другой. В некоторых культурно-досуговых программах (крупных по форме) одному эпизоду не под силу художественная реализация сложного содержания, обеспечить это могут лишь несколько эпизодов, объединенных в своеобразный блок.

Блок – это совокупность эпизодов, объединенных одним сценическим заданием, художественно раскрывающих аспект авторской концепции на определенном идейно-эстетическом

уровне. Поскольку каждый эпизод раскрывает разные грани общего конфликта, постольку отношения в блоке (между эпизодами) конфликтны [14, с. 250].

Действенность и масштабность каждого эпизода определяются отнюдь не его размером или насыщенностью яркими игровыми элементами. Эпизодом может быть даже одна реплика героя или одна короткая акция. Таким образом, сценарий КДП делится на несколько уровней: сценарий состоит из блоков; блоки состоят из эпизодов; эпизоды состоят из единиц сценической информации.

Композиционная целостность сценария достигается оптимальным количеством эпизодов для раскрытия замысла, системой связей между эпизодами, смысловой и эмоциональной преемственностью.

Закон контрастности базируется на законе единства и борьбы противоположностей – основе диалектики, основе развития, при котором выявляются противоречия (конфликт). При использовании контраста активизируется эмоциональное восприятие зрителями содержания культурно-досуговой программы, а постоянная борьба положительных и отрицательных эмоций оказывает влияние на интеллектуальную и духовную сферу.

Закон подчиненности всех выразительных средств идейному замыслу сценария требует от автора развитого художественного вкуса, достаточно глубокого знания литературы и искусства, быть современным и обладать творческой фантазией и воображением.

Закон соразмерности. Если вышеназванный закон описывает качественную сторону сценария, то закон соразмерности говорит о количественном соотношении исходного материала, распределении его по эпизодам, значимости события, которому посвящается культурно-досуговая программа. Необходимо добиваться соразмерности расположения главных и второстепенных частей сценария, их пропорциональности как относительно друг друга, так и композиции в целом. В этом сценаристу могут помочь творческая интуиция, чувство меры и драматургическая логика.

### **Основные этапы работы над сценарием КДП**

Рассмотрим основные этапы работы над сценарием, которые помогают организовать и упорядочить творчество сценариста:

- формирование идейно-тематического замысла сценария культурно-досуговой программы;
- разработка сценарного плана;
- определение сюжетно-событийного ряда и сценарно-режиссерского хода;
- изучение, анализ и отбор средств выразительности;
- монтаж организации сценарного материала;
- литературная запись сценария.

Что касается самого творческого процесса, то здесь канонов и законов быть не может. Каждый автор, исходя из собственного практического опыта, на первый план выдвигает те или иные компоненты работы над сценарием.

Идейно-тематический замысел сценария по В. И. Далю «есть намерение, задуманное дело». На начальной ступени работы над сценарием происходит определение темы, идеи, цели, жанра программы, особенностей аудитории.

Тема – это круг жизненных явлений, событий, характеров, поступков людей, которые должны быть художественно исследованы и раскрыты в сценарии. Общую тему необходимо конкретизировать, найти у нее проблемный аспект, интересный аудитории, раскрыть поступки и характеры конкретных людей, знакомых (узнаваемых) зрителю, используя для этого жизненные факты, местный материал. Так, сценарий «Почему они это делают?» (о подростковом суициде) был построен на конкретном событии, которое произошло в г. Минске. В сценарии были использованы и другие реальные события: выступление мамы одного из подростков, самоубийство которого удалось предотвратить; письма в редакции газет; сообщения в интернете о попытке самоубийства подростков и др.

Определение темы и осмысление ее как проблемы помогает автору правильно сформулировать идею – главный вывод содержания замысла, оценку отображаемых явлений. В идее выражается та мысль, которая будет созвучна с чувствами людей, пришедших на программу. Например, в сценарии «Почему они это делают?» основная мысль и боль автора звучит в финальном монологе о том, как важно прийти на помощь, не оттолкнуть человека, когда он в беде.

Раскрывая идейно-тематический замысел программы, сценарист решает определенные задачи в достижении художественно-педагогической цели, поднимая целый ряд вопросов,

волнующих аудиторию, отвечающих ее интересам. Сценарист уже на уровне замысла ставит зрителей в условия активной духовной деятельности, максимального самовыражения.

Сценарный план – набросок композиционного построения действия сценария, план сюжетно-событийной концепции программы, последовательность подачи материала и его темпоритмическое построение. У опытных сценаристов сценарный план иногда возникает в сознании сразу же после разработки идейно-тематического замысла, определяется характером и условиями проведения программы; в большинстве же случаев – при последующих этапах работы над сценарием.

Обосновывая идейно-тематический замысел и разрабатывая сценарный план, сценарист определяет вид программы и более подробно подходит к работе над содержанием культурно-досуговой программы, ее сюжетной основы. Сюжет должен обеспечить динамичность действия, развивающегося по законам композиции: от экспозиции, завязки через нарастание действия и кульминации к развязке. Развитие сюжета невозможно без точного определения конфликта и дальнейшей его разработки с помощью сценарно-режиссерского хода – стержня, соединяющего все эпизоды сценария. В определении О. И. Маркова «сценарно-режиссерский ход – это образное движение авторской концепции, направленное на достижение цели педагогического воздействия» [15, с. 52]. Следовательно, это прежде всего смысловой ход, направление монтажа, подсказывающее композиционные приемы и образно-художественное решение сценария.

Следующим этапом работы над сценарием является изучение, анализ и отбор разнообразных средств выразительности, т. к. сценарий КДП носит собирательный характер, использует самый различный материал, созданный заранее или придуманный автором. Сама жизнь, судьбы конкретных людей, жизнь региона, художественный материал, природная архитектура, места проведения памятных событий и др. – все это может стать источником сценария.

Драматургия многих досуговых программ основана на реальных, конкретных фактах, которые по своей природе многозначны и с точки зрения воспитательного воздействия обладают большими возможностями. Яркость, конкретность, эмоцио-

нальная насыщенность фактов создают основу для педагогического воздействия на аудиторию.

Под «фактом» (от лат. – сделанное) понимается невымышленное происшествие, событие, явление. Факт – это не то, что бывает, а то, что произошло; у него есть объем, начало, развитие, завершение. Следовательно, он отличается динамичностью, отражает событие в момент деятельности человека, коллектива, общества. Поскольку факт – это событие, то он может быть закреплён в документе. Документ – это фиксация, закрепление реальности в слове, рисунке, фотографии, кинохронике.

К документальным средствам относятся:

- официальные документы: государственные указы и постановления, приказы и распоряжения, законодательные акты и т. д. как на уровне государства в целом, так и региона в частности (т. е. местный материал);

- кино- и фотодокументы – хроника исторических и текущих событий;

- звуковые фонодокументы: записи выступлений государственных лиц, деятелей науки, литературы и искусства, репортажи текущих событий;

- эпистолярные документы (личные документы): письма, дневники, заметки, воспоминания, автобиографии и т. д.;

- документальная публицистика: газетные и журнальные статьи, очерки; мемуарно-художественная литература;

- статистические данные;

- живые свидетельства реальных людей (участников событий, очевидцев, специалистов и т. д.).

Документальный материал отражает жизнь в развитии и относится к «фактам жизни», он составляет информационно-логическое начало. Очень часто сценаристу приходится иметь дело с местным материалом, связанным с жизнью и деятельностью людей, интересных своей биографией, трудовыми делами.

Существуют определенные критерии отбора документального материала по содержанию, направленности и структуре:

- соответствие материала теме, идее сценария, т. е. его социально-мировоззренческая направленность;

- должен нести конфликтное начало, иметь внутреннюю проблематику;

- должен иметь свой конкретный адрес, учитывать специфику аудитории, ее интересы и потребности;

– созданный с помощью документов, символический, исторический образ должен быть достоверным, не должен искажать конкретные события;

– новизна, свежесть, малая известность материала;

– возможность и податливость для сценичной обработки.

Природа художественной выразительности сценария заключается в комплексном использовании разнообразных художественных средств литературы и искусства, которые мы называем «фактами искусства», воздействующими на эмоционально-чувственную сферу человека. Важное достоинство художественного материала заключается в том, что он дает возможность показать внутренний мир человека, его мысли, чувства, переживания, мотивы поведения и др.

К художественным средствам выразительности относятся:

а) слово (исполнение стихотворения, прозы, музыкально-разговорные жанры, сольный и парный конферанс, дикторский текст, литературно-музыкальная композиция и др.);

б) инструментальная музыка (оркестр народных инструментов, симфонический, духовой и т. д.), вокальная музыка (эстрадная песня, хоровое пение и др.);

в) пластические (хореография, пантомима, теневой театр, аттракционы и т. д.);

г) спортивные (фигурное катание, гимнастика и др.);

д) технические (кино, радио, свет);

е) наглядно-художественные.

Основные принципы отбора художественных средств выразительности:

– принцип соответствия идейно-тематическому замыслу программ;

– принцип сочетания информационно-логической и эмоционально-образной линий в сценарной разработке;

– принцип соответствия художественно-эстетической ценности материала;

– принцип максимального расширения многообразных художественных средств воздействия;

– принцип дифференцированного подхода к аудитории.

Особое внимание драматург должен уделять сценариям фольклорных программ, которые строятся на народных традициях, обрядах, с использованием фольклорных средств выразительности.

Игровые средства выразительности также являются одним из основных способов создания разнообразных сценариев. Все виды игр (интеллектуальные, подвижные, сюжетно-ролевые, игры-аттракционы, театрализованные, настольные и т. д.) находят свое применение в любом жанре КДП.

Малые жанры драматургии (сценка, монолог, парный конференс, анекдот, реприза, частушка, интермедия, куплетный номер, лубок) часто используются в театральных программах.

В процессе изучения материала уточняется главная тема, определяются побочные темы, конфликтные ситуации, намечаются образы и характеры. После того, как на рабочем столе сценариста появится отобранный и изученный материал, начинается его художественная обработка, создание отдельных фрагментов, эпизодов, в целом всей композиции и монтаж всех частей сценария.

В сценарной практике монтаж является родовым методом и занимает ведущее место среди остальных этапов работы над сценарием. Данное утверждение объясняется тем, что практически любой материал (художественный, документальный, устные выступления) – это готовый материал для монтажа, который не нужно обрабатывать, но необходимо вмонтировать в эпизод, блок или композицию сценария.

Само слово «монтаж» пришло в драматургию из кинематографа, имеет французское происхождение и понимается как сборка и соединение различных частей, деталей в единую конструкцию.

В сценарной практике можно выделить наиболее часто встречаемые виды монтажа: конструктивный и ассоциативный. Конструктивным называется процесс соединения фрагментов в логической или хронологической последовательности с учетом равнозначной их соразмерности по времени звучания. При таком монтаже важно учитывать, что каждый эпизод должен продолжать основную мысль предыдущего, не повторяя его по форме и содержанию.

Ассоциативный монтаж – это сочетание фрагментов, построенное на их внутреннем столкновении и контрасте, когда на содержание накладываются знаки-символы, придавая ему многозначительность, глубину, подвижность. Собственные мысли автора и гражданская позиция становятся той основой,

которая приводит к созданию произведения публицистического, драматургически законченного.

Монтаж, который, по образному выражению Дж. Н. Катышевой, является «операцией художественной мысли», имеет свои функции [4, с. 21]:

- образно-смысловая, возникающая путем сближения разных эпизодов, сопоставления, когда при соединении двух эпизодов рождается «третий смысл», отличающийся от содержания каждого отдельно взятого эпизода;

- организация зрительского восприятия, при котором последовательность и логику авторской мысли зритель «читает» через монтажную организацию материала. Сценаристу необходимо помнить, что монтажным можно считать только такое соединение, которое дает единицу информации;

- ритмическая, при которой можно растянуть время или достичь обратного эффекта – создать впечатление, что прошло значительно меньше времени. Такая организация материала придает ритмическую динамику эпизоду, всему содержанию.

Перечисленные функции монтажа в сценарии КДП подчиняются следующим принципам:

- **идейность**: во-первых, это особая направленность всего материала сценария, складывающаяся из идейной наполненности каждой фразы, каждого фрагмента, каждого эпизода; во-вторых, является структурно образующим началом всего материала. В целом, идейность является своеобразным «силовым полем», вокруг которого монтируется весь материал сценария;

- **композиционная целостность**. Монтируя материал, нужно стремиться к его стройности и целостности, к гармоничному сочетанию отдельных частей, эпизодов в единую композицию. Цементирующим началом всего материала является единство цели, действия и композиции. Такой принцип построения композиции позволяет использовать для монтажа любой материал с целью создания условий свободного движения авторской мысли;

- **контрастность** – важное средство создания выразительности ритмического разнообразия материала. Контрастность как прием монтажа основана на сближении противоположных по смыслу отдельных элементов сценария, бывает образная, ритмическая, пластическая, смысловая.

## Основные приемы монтажа:

– последовательный монтаж – наиболее часто используемый прием, в основе которого лежит временная или хронологическая последовательность;

– параллельный монтаж – свойственный именно сценарной драматургии. Иногда этот прием называют одновременным, т. к. он позволяет показать, что происходит одновременно на различных сценических площадках (экране, сцене, зале), действия на которых дополняют и обогащают друг друга;

– лейтмотив – один из распространенных монтажных приемов, который наиболее полно проявляется в авторско-режиссерском ходе, раскрывается музыкальным, пластическим, звуковым рядом. Этот прием включает все средства выразительности: и мысль, и слово, и звуковое оформление, и др.;

– прием рефрена как бы «цементирует» эпизоды, придает смысловую глубину, способствует нарастанию действия и дает емкость содержанию программы. Он выполняет две важные функции: во-первых, способствует созданию образа, а во-вторых – динамике развития действия.

Подводя итоги вышеизложенному, можно сделать общие выводы: без учета монтажной специфики сценария, его знакового характера невозможно успешное воздействие программы на аудиторию; при помощи монтажа (как сложной системы взаимодействия эпизодов, частей, блоков в контексте сценариев КДП) становится возможным оказать влияние на духовную и эмоциональную сферу человека, а для аудитории – проникнуть в авторский замысел.

Литературная запись сценария заключается в грамотном литературном подробном изложении текстов ведущих, персонафицированных образов, с указанием технологических и психологических ремарок, авторских переходов от одного события-эпизода к другому; разработке первичного режиссерско-постановочного плана (мизансцены, сценография, музыкальное, техническое и наглядно-художественное оформление и т. д.) программы. Должен быть представлен список литературы, который был использован автором сценария.

В целом сценарий культурно-досуговой программы представляет собой законченное сценическое произведение, выстроенное по всем законам драматургии.

Процесс создания сценария культурно-досуговой программы – это методически целесообразное, художественно-организованное построение ее содержания, логическое соединение всех компонентов (формы, замысла, выразительных средств, монтажной организации всех частей) в единое целое.

### Литература

1. Аль, Д. Н. Основы драматургии : учеб. пособие / Д. Н. Аль. – СПб. : СПбГУКИ, 2004. – 280 с.
2. Аникст, А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. – М. : Искусство, 1967. – 301 с.
3. Бирюкова, Т. П. Особенности сценария культурно-досуговых программ как средства инкультурации личности / Т. П. Бирюкова // Социальная педагогика. Проблемы инкультурации личности. – Минск : Четыре четверти, 2007. – С. 52–59.
4. Волькенштейн, В. М. Драматургия / В. М. Волькенштейн. – М. : Сов. писатель, 1979. – 439 с.
5. Гальперина, Т. И. Режиссура КДП в работе туристической анимации : учеб.-практ. пособие / Т. И. Гальперина. – М. : Сов. спорт, 2008. – 292 с.
6. Генкин, Д. М. Сценарное мастерство культпросветработника / Д. М. Генкин, А. А. Конович. – М. : Сов. Россия, 1984. – 136 с.
7. Жарков, А. Д. Культурно-досуговая деятельность : учеб. пособие / А. Д. Жарков, В. М. Чижиков. – М. : МГУКИ, 1998. – 481 с.
8. Жарков, А. Д. Продюсирование и постановка шоу-программ : учебник для студ. вузов культуры и искусств / А. Д. Жарков. – М. : Изд. дом МГУКИ, 2009. – 470 с.
9. Жарков, А. Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности : учебник для студ. вузов культуры и искусств / А. Д. Жарков. – М. : Изд. дом МГУКИ, 2007. – 480 с.
10. Жаркова, Л. С. Организация деятельности учреждений культуры : учебник для студ. вузов культуры и искусств / Л. С. Жаркова. – М. : Изд. дом МГУКИ, 2010. – 396 с.
11. Катышева, Дж. Н. Литературный монтаж как метод сценического мышления / Дж. Н. Катышева. – СПб. : СПбГУП, 1997. – С. 21.
12. Козловская, Л. И. Культурно-досуговые программы в структуре социокультурной деятельности / Л. И. Козловская // Социальная педагогика. Проблемы инкультурации личности. – Минск : Четыре четверти, 2007. – С. 43–51.

13. *Костелянц, Б. О.* Лекции по теории драмы. Драма и действие / Б. О. Костелянц. – Л. : Искусство, 1976. – 218 с.

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

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

16. *Мойсейчук, С. Б.* Режиссура культурно-досуговых программ : учеб. пособие / С. Б. Мойсейчук. – Минск : БГУКИ, 2011. – 99 с.

17. *Тихоновская, Г. С.* Сценарно-режиссерские технологии создания культурно-досуговых программ : монография / Г. С. Тихоновская. – М. : Изд. дом МГУКИ, 2010. – 352 с.

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

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

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

### **Вопросы и задания для самопроверки**

1. Раскройте сущность понятия «драматургия культурно-досуговых программ».

2. Дайте характеристику основных элементов драматургического произведения.

3. Назовите основные виды культурно-досуговых программ.

4. Охарактеризуйте понятие «сценарий КДП».

5. Назовите отличительные особенности сценария КДП как драматургической основы.

6. Дайте подробную характеристику идейно-тематического замысла сценария.

7. Что входит в сценарный план КДП?

8. В чем проявляется композиционная целостность КДП?

9. Дайте характеристику основных законов композиционного построения сценария.

10. Назовите основные художественные средства выразительности.
11. Дайте характеристику документальных средств выразительности и раскройте их специфику.
12. Охарактеризуйте монтаж как творческий метод сценариста.
13. Дайте характеристику основных приемов монтажа.
14. Назовите основные этапы работы над сценарием КДП.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ