

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет культурологи и социально-культурной деятельности  
Кафедра педагогики социально-культурной деятельности

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ М.В. Камоцкий

\_\_\_\_\_ 2022

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

\_\_\_\_\_ Н.Е. Шелупенко

\_\_\_\_\_ 2022

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО**

*для специальности*

*1-23 01 14 Социально-культурная деятельность*

Составитель:

Камоцкий М.В., заведующий кафедрой педагогики СКД, кандидат педагогических наук

Рассмотрено и утверждено

на заседании совета университета 21.06.2022

протокол № 12.

Рецензенты:

Алекснина И.А., заведующий кафедрой театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения.

Куницкая О.С., заведующий кафедрой социальной педагогики учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент

Камоцкий М.В.

Сценарное мастерство: учеб.-метод. комплекс / М.В. Камоцкий ; Белорус. гос ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2022. – 102 с.

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Сценарное мастерство» включает в себя теоретический материал о драматургии культурно-досуговых программ, практический материал о разработке сценария культурно-досуговой программы. Учебно-методический комплекс содержит требования к организации и постановке культурно-досуговых программ в разных социумах.

Составитель:

Камоцкий М.В., заведующий кафедрой педагогики СКД учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук

Рецензенты:

Алекснина И.А., заведующий кафедрой театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения.

Куницкая О.С., заведующий кафедрой социальной педагогики учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой педагогики социально-культурной деятельности  
(протокол от № 8 от 31.03.2022, №9);

Советом факультета культурологии и социально-культурной  
деятельности

(протокол от 30.05.2022, №10)

## СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	5
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
1.1 Учебно-методическое пособие «Технология социально-культурной деятельности»	
1.2 Конспект лекций по дисциплине «Сценарное мастерство»	
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	66
2.1 Тематика лабораторных занятий	
2.2 Тематика индивидуальных занятий	
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	71
3.1 Творческая папка сценариста	
3.2 Итоговое тестирование по лекционному курсу дисциплины	
3.3 Вопросы к экзамену по дисциплине –«Сценарное мастерство»	
3.4 Требования к экзамену по дисциплине –«Сценарное мастерство	
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	86
4.1 Учебная программа по учебной дисциплине «Сценарное мастерство»	

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс разработан для высших учебных заведений Республики Беларусь в соответствии с требованиями образовательного стандарта по специальности 1-23 01 14 «Социально-культурная деятельность».

Учебно-методический комплекс разработан с учетом современных требований, предъявляемых к подготовке специалистов социально-культурной сферы. Изучение дисциплины поможет вооружить будущих специалистов социально-культурной сферы знанием теоретических основ, основных механизмов овладения технологическими системами сценарного мастерства.

Цель учебно-методического комплекса – оказание поддержки студентам в освоении дисциплины «Сценарное мастерство».

Для достижения поставленной цели определены следующие задачи:

- разработать и представить курс лекций по учебной дисциплине;
- представить описание практических и индивидуальных занятий, стимулирующих студентов к самостоятельной творческой работе по созданию практических разработок по дисциплине «Сценарное мастерство»;
- представить формы контроля знаний студентов.

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Сценарное мастерство» рекомендован для студентов специальности 1-23 01 14 Социально-культурная деятельность.

## РАЗДЕЛ I «СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО»

### 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

#### 1.1 Учебно-методическое пособие «Технология социально-культурной деятельности»

#### 1.2 Конспект лекций по дисциплине –«Сценарное мастерство»

### **Тема 1. Введение. Характеристика драматургических произведений и специфические особенности драматургии культурно-досуговых программ**

Вопросы по теме:

1. Предмет и задачи курса
2. Обзор литературы по курсу
3. Драма как вид искусства.
4. Композиция драмы.

Прежде чем мы начнем разговор о мастерстве сценариста, давайте зададимся вопросом: как часто сегодня досуговые мероприятия отвечают требованиям современности, действительно ли они являются фактом культурной жизни того или иного региона?

Сегодня очевидно, «что слепое» использование готовых сценариев, пусть даже неплохих с художественной точки зрения, но написанные когда-то и кем-то, зачастую не достигает желаемых результатов. Досуговые мероприятия, проводимые по сценариям, написанным без учета исторических и культурных традиций региона, становятся искусственными, нетипичными для данной местности.

Такие мероприятия не только способны повлиять на развитие культуры его участников, а скорее наоборот, они как бы растворяют культуру отдельных регионов, размывают, затушевывают традиции и обычаи, складывающиеся веками. Без знания истории, культурных традиций земляков, без местного колорита сценариев не создаст естественную атмосферу творчества, общения и отдыха.

В наше время, когда мы наблюдаем бурный рост фантазии в поисках новых выразительных средств на телевидении, когда нас каждый день ошеломляют удивительными формами подачи материала, публицистика и художественная литература, да и сама жизнь преподносит нам такие драматические ситуации, которые смогли бы быть достойными пера великого Шекспира, клубно – зрелищные подмостки находятся в ситуации острейшей конкуренции завоевания зрительской аудитории.

Поэтому сегодня необходимы поиски новых, эмоционально – выразительных форм зрелищно – досуговой драматургии. Почему драматургии? Да потому, что именно со сценария начинается организация любой досуговой программы, которая будет проходить в парки, во Дворце культуры, на городской площади, в сельском клубе или актовом зале университета.

Если при подготовке какого – либо праздника, концерта или тематического вечера отсутствует четко выстроенная драматургическая основа, нет точного логического следования идее и теме при композиционном формировании литературно – художественного материала, - провал такого мероприятия неизбежен.

В распоряжении сценариста богатейший арсенал выразительных средств . Нельзя назвать такой род или вид искусства , который был бы противопоказан сценарию культурно – досуговой программы . Сама их природа , синтетический характер форм обуславливают необходимость бесконечного поиска все новых и новых выразительных средств . Слово, движение, музыка, хоровое пение и живопись, звук, свет, лирика и сатира, театральное и киноискусство, танец и акробатика – все это находит применение в драматургии КДП.

Поэтому существует прямая взаимосвязь сценарного мастерства с другими предметами: литературой, с всемирной художественной культурой, с основами режиссуры, культурой речи, танцем, игровой деятельностью, т.к. эти дисциплины дают знания о разнообразных средствах выразительности. Сценарное мастерство является одной из ведущих дисциплин специального цикла для подготовки социальных педагогов и социальных работников.

Цель курса – вооружить студентов знаниями и практическими навыками создания сценарных культурно – досуговых программ для разных возрастных групп.

Задачи курса:

- получить представление об общих драматургических понятиях: драматургического действия, конфликт как основные черты драмы, архитекtonика, драматическая коллизия, идеяна – тематическая задумка, сюжет, композиционное построение;
- изучить специфику сценария культурно – досуговых программ: способы построения действия, приемы монтажа, средства выразительности, композиционное построение действия:
- воплотить разработку сценариев с учетом особенностей социальных групп населения;

В результате изучения курса студенты должны знать:

- теорию сценарного мастерства;
- классификацию культурно – досуговых программ и особенности их сценарной разработки;

Студенты должны уметь:

- Обосновать идейно – тематический замысел будущего сценария;
- разработать сюжетный ход и образное решение будущей программы;
- отбирать разнообразные средства выразительности и художественно их обработать;
- литературно оформить будущий сценарий.

На индивидуальных занятиях студенты обсуждают написанные по заданию преподавателя эпизоды сценария культурно-досуговых программ, дорабатывать их элементы, тексты, композиционное построение, дорабатывают сценарий.

В результате самостоятельной работы студенты читают и анализируют различные виды культурно – досуговых программ, посещают учреждения культуры, а затем обсуждают увиденное. Осуществляют поиск и отбор документального, художественного, литературного и фольклорного материалов, учатся выделять в нем познавательную (с профессиональной точки зрения) информацию.

В первом семестре, на первом курсе студенты сдают экзамен, а в другом семестре зачет. На зачете они защищают сценарий, разработанные группой под руководством преподавателя. Успешному освоению курса помогают включение заданий по разработке сценария в программу учебной и производственной практике студентов.

Полученные в процессе обучения знания, навыки и умения являются базовыми для освоения основных дисциплин по технологии социокультурной деятельности и включаются в государственный экзамен.

В творчестве сценариста не может и не должно быть готовых рецептов и шаблонов. Каждый сценарий несет неповторимость, своеобразие, требует нового построения, особых деталей, фантазии, и воображения для развития этих качеств используется сценарный тренинг или сценарные игры. Наиболее эффективными считаются :

- « сценарная эстафета » - упражнение, целью которого является логическое построение композиции событийного ряда сценария;
- « монтаж » - упражнение на формирование сценарно-образного мышления;
- « буриме » - упражнение на развитие навыков стихосложения;
- « сценарный этюд » - проигрывание тех или иных обстоятельств, часто взятых из жизни, небольшого отрезка сценического существования, созданного воображением;
- « коллективные импровизации » (мозговой штурм) – цель упражнения

направлена на поиски художественного замысла сценария КДП.



Активным методом формирования творческой личности сценариста является « творческий дневник ». Это своеобразная личная летопись, сценарная копилка, фиксирующая динамику профессионального становления студента.

В процессе развития навыков и умений сценарного мастерства решаются следующие художественно-творческие задачи:

- раскрепощения творческой природы будущего специалиста;
- развитие общих художественно – творческих способностей;
- развитие умений и навыков, необходимых для полноценной сценарной деятельности при создании культурно – досуговых программ.

Педагогическое стимулирование сценарного творчества, формирование и развитие сценарного мастерства выступают как важная художественно творческая задача на современном этапе.

В современной литературе по проблемам сценарного творчества многие авторы (Генкин Д.М., Шароев И.Г., Чечетин А.И., Аль. Д.Н., Конович А. и др.) акцентируют свое внимание на специфических особенностях организации массовых театрализованных представлений, на истории возникновения и развития этого рода действия, (О.И. Марков, А.Д. Жарков, С. М. Массарский, ) раскрывают педагогические проблемы сценарного мастерства и, что особенно важно, разработку методики развития сценарных навыков, логики стимулирования сценарного мастерства (см. литературу). Разработка сценария КДП предполагает поиски ярких, увлекательных, эмоциональных путей воздействия на аудиторию. Литературно – сценарная работа имеет свою специфику. По главным направлениям она близка к публицистике и одновременно во многом связано с педагогикой, психологией, использует такие способы воздействия, как изложение, демонстрация, упражнение, внушение, убеждение, зрелище, развлечение.

Хороший сценарист должен пройти своеобразную писательскую школу, обращая внимание на литературный язык на умение фиксировать придуманное. Поэтому момент литературного оформления замысла, его предъявление в законченной форме занимает важное место в творческом процессе создания сценария.

Организация художественно – целого сценария требуют не только знания выразительных средств (литературы и искусства), но и знания самой жизни, т.к. многие сценарии ( особенно документально – художественные) построены на реальных событиях, конкретных фактах, разнообразного документального материала, фактах жизни конкретных людей.

Студентам необходимо вести « творческие дневники », где они фиксируют все интересные события, случаи, которые их потрясли, судьбы интересных людей и т.д.

Это все может стать творческой копилкой специалиста.

Литературно-сценарная работа имеет прямое отношение к режиссуре, потому что сценарист и первый режиссер своей программы. Кроме того, необходимо подчеркнуть также характер деятельности сценариста, направленный не только на поиск и отбор материала, но и предполагающей активное, воспитательное воздействие на зрителя – активный работы участников программы, обеспечить сопереживания, эмоциональное волнение и активное участие.

Драма в переводе с древнегреческого означает действие, действо, род литературного произведения в диалогической форме, предназначенной для сценического воплощения. В литературе драма чаще всего определяется как особый род литературы, отражающий объективную реальность в форме разговора (диалога) и действия.

Социально-воспитательная роль драмы определяется в первую очередь тем, что она изображает волнующие события, в которых отражаются напряженные моменты общественной и личной жизни человека.

Драма принадлежит одновременно двум искусствам: театру и литературе; его специфику составляют сюжетность, конфликтность действия и членения на сценические эпизоды, сложная цепь высказывания персонажей, отображающие общественные противоречия, воплощаются в поведении и поступках героев и прежде всего в монологах и диалогах.

Текст драмы ориентирован на зрелищную выразительность (мимика, жест, движение) и на звучание ; он согласуется также с возможностями сценического времени, пространства и театральной техники ( с построением мизансцен), литературную драму (действие в диалогах и монологах) предназначенную для постановки на сцене мы называем – драматургия реализуемая актером и режиссёром, она должна обладать сценичностью.

Ведущие ее жанры – трагедия, комедия, драма (как жанр), трагикомедия, мелодрама, фарс и др.

Один из ведущих жанров драматургии, начиная с эпохи просвещения (Дидро, Лессинг), изображает преимущественно частную жизнь человека в его остроконфликтных, но в отличие от трагедии, не безысходных отношениях с обществом или собой.

Проблемами теории драмы посвящено много работ прежних лет и современных.

Драмой называют:

- 1) определенный круг жизненных явлений (действительности);

- 2) жанр драматического рода литературы;
- 3) ведущую разновидность сценического искусства – драматический театр.

Теории драмы прошлых столетий – это огромное достижение эстетической мысли.

Например, говоря о структурности драмы, Аристотель отмечает шесть частей:

- сказание (фабулу);
- характеры («этос», нравственная направленность деятельности персонажей);
- мысль («способ мышления персонажей»);
- зрелище (сценическая интерпретация драмы);
- мелос (синтез слова и музыки);

Понимая драму как единое целое, Аристотель в ее построении выделил три основных «момента» начало, середину конец, возникающие и развивающиеся из одного – единства действия.

Вместе с тем многое в классических теориях драмы устарело, поэтому к ним следует относиться критически, что в них устарело, а что остается бесспорным и неприкасаемым.

Драма – литературное произведение, а драматургия то, что предназначено для постановки на сцене, изображающее событие в действии, воспроизводимое перед зрителями.

Итак, драматическое действие отражает движение действительности в её противоречии. Но нельзя отождествлять это решение с драматическим действием – отражение здесь специфично. Поэтому и появилась в литературоведении категория, которая вбирает в себя и понятие «драматическое действие», специфику отражения в этом действии противоречивой действительности, имя этой категории – драматический конфликт.

Конфликт в драматическом произведении, отражая реальные жизненные противоречия, является идейно-эстетической основой драмы, служит раскрытию её содержания.

Именно конфликт свидетельствует об умении автора наблюдать жизнь и глубоко её осмысливать.

Вторым родовым признаком драматургии является драматический конфликт - категории единые по сущности, но разные по своей видовой специфике.

Считать сценарий культурно - досуговой программы бесконфликтным, следовательно, бездейственным по своей структуре и по эстетической сущности в корне неверно. Не случайно, говоря о сценарии театрализованного представления, празднике, ток-шоу и т.д. Сценаристы и режиссеры всегда подчеркивают его конфликтность.

Сценарист, приступающий к разработке сценария, по словам А.Чечетина должен отчетливо знать, за что и против чего он собирается выступать.

В теоретическом значении конфликт в сценарии, так же как и в драме, является моментом острого столкновения противоположных человеческих поступков, идей, стремлений, страстей.

Форма самого драматического конфликта во многом зависит от особенностей используемых выразительных средств, тех или иных видов и жанров искусства.

Одним из важных моментов формы проявления конфликта в драме является сюжет. Сюжет – это цепь событий, в которой и через которую драматурги выявляют связи и противоречия между людьми или социальными группами, многосторонние раскрывают изображаемые характеры людей, поступки, обстоятельства их взаимоотношений. В сценарии культурно-досуговой программе, сюжет в таком качестве не присутствует.

Если драматург стремится глубоко мотивировать поступки действующих лиц, при этом широко использует различные и часто тончайшие психологические нюансы для создания художественного характера или технического образа.

Композиция – (лат.) – складывать, строить относится ко всем видам и жанрам искусства, т.е. – это своеобразный план, последовательное построение произведения при помощи своеобразных художественных приемов.

Аристотель первым выделил в ее построении 3 основных момента (начало, середина, и конец).

Внутри этих моментов образуется система действий, одно действие вытекает из другого, ведет к третьему по нарастающей.

Поскольку без основных элементов драматургической композиции – изображения начала борьбы, хода (развития) борьбы и результата борьбы – невозможно создание целостного образа конфликтного события. На необходимость присутствия в произведении драматургии трех названных основных элементов в свое время обратил внимание Гегель. И эту схему принято называть гегелевской триадой.

II. Слово «композиция» латинское, означает хорошо расположенный, стройный, правильный. Драматургу необходимо хорошо знать основные элементы драматургической композиции.

- Экспозиция – начальная часть драматургического произведения.

1) Ее назначение, сообщить зрителю информацию, необходимую для понимания предстоящего действия пьесы. Иногда важно дать зрителю понимание того, в какой стране и в какое время происходит событие.

2) Есть у экспозиции и еще одна задача. С ее помощью происходит превращение человека пришедшего в театр, в зрителя, в участника коллективного восприятия пьесы.

- Пролог – это другой вид экспозиции – прямое обращение автора к зрителю, краткий рассказ о персонаже будущего действия и его характере (пример инверсии).

- Завязка – толчок к изображению основного конфликта, именно в завязке начинается его движение – драматическое действие. Иногда экспозиция бывает совмещена с завязкой. («Ревизор» Н.В.Гоголя – первая фраза городничего).

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

- Кульминация – это высшая точка развивающегося действия, которая является апогеем в противоборстве точек зрения, позиции, противоречий, которая призвана разрешить конфликт. Это точка, где наиболее выражено должна звучать поставленная проблема.

- Развязка – это способ разрешения конфликта, который избирает сценарист. Развязка может отсутствовать в конце действия, и тогда действие заканчивается в момент кульминации, как бы предоставляя аудитории сделать окончательные выводы. (Например в «Ревизоре» развязкой является письмо Хлестакова Тряпичкину).

- Финал – эмоционально-смысловое завершение произведения. Он является как бы проверкой драматургии в целом. Если нарушены основные элементы его композиции, если действие, которое началось как основное, подменено другим, финал не получится.

Вполне понятно, что главное в драматургии – основное сквозное действие. Это активный процесс, подчиненный разрешению драматургического конфликта, т.е. подчиненный сознательной цели, поставленной драматургом-писателем и реализованной драматургом-режиссером.

Виды драматургических произведений (театр, кино, телевидение, радио) роднят общие черты, такие как наличие действия, конфликта, сюжета и композиционное построение действия.

Каждое из этих видов имеет, прежде всего развитую драматургию, разработанную по всем законам драматургического мастерства. Никогда в истории человечества потребность в драматургических произведениях не была столь велика. Произведения драматургии благодаря кино, телевидению, одновременно доступны десяткам миллионов людей. Ежедневно только телевидение выходит в эфир

с десятками передач, для которых должно быть создано драматургическое произведение.

Кинодраматургия - со времени появления кино в 1895 году (братья Люмьер) претерпела большую динамику развития.

Киносценарии подразделяются:

- документальные: историка – революционные, лирические, дневники, кинопортреты, кинорепортажи, документальные памфлеты, документальные очерки.

- научные : учебные, научно – исследовательские, научно – производственные и т.д.

- художественные: кино-эпопеи, киноповести, кино-фантазии, кино – лубок (« Любовь и голуби»), музыкальные фильмы, фильмы – балеты и т.д.

Особенности кинодраматургии:

1) натурность – (то, что мы видим)

2) вездесущность – (способ показа различных сторон человеческой деятельности)

3) монтажность – (можно ускорить или замедлить сценическое действие, показать детали, обратить на них внимание )

4) синтетичность – (включение в себя самых различных видов искусства)

5) описательность место действия или состояние человека. Она занимает большое место в сценариях.

Общие черты кино и КДП:

- монтаж (способ построения сценария);

- наличие сценария (сюжет, конфликт, композиционное построение);

- совпадение выразительных средств;

- наличие документального материала и реального героя;

Основные отличия:

- в кино связь зрительного зала опосредованная;

- в киносценарии технологические ремарки носят расширенный характер.

Экран сегодня образует наиболее многообразные драматургические формы и благодаря своей синтетической природе аккумулирует и в новом качестве выражает возможности других видов искусства. Сегодня кино и телевидения соединены множеством самых разнообразных связей , но телевидение стало наиболее доступным . Его драматургии отличается очень большим многообразием , документализмом , репортажностью , многосерийностью , возможностью обратной связи , с личностью ведущего и д.р.

Формы и жанры TV-передач.

1. Разговорные жанры:

- устные сообщения в дикторском чтении;
- ТВ дискуссии;
- ТВ интервью;
- Ток-шоу.

## 2. Репортажи:

- репортаж с места событий;
- событийный репортаж;
- событийный репортаж;
- организованный синхронный репортаж - основной вид телевизионной публицистики.

## 3. Публицистические программы: («Взгляд»)

## 4. Конкурсно-игровые: («КВН», «Что? Где? Когда?»)

## 5. Художественно-развлекательные.

## 6. Телевизионное кино и его жанровое разнообразие.

Сценарий телевизионной программы имеет много сходных черт со сценарием КДП. В первую очередь он не должен содержать многословных авторских отступлений на лирические и др. темы, они не переводятся на язык экрана.

Здесь не нужны описания внутреннего переживания героя, они вытекают из действий, которые он совершает. В литературном сценарии есть литературные, и экранные черты. Литературные – это тема, идея, сюжет и фабула, язык, стиль и т.д. Экранные – это описание того, что предстоит снимать и показывать зрителю. Радиодраматургия – (изобретение в 1895.А. Поповым) передача звука на расстоянии.

Первые радиопередачи составлялись по образу печати: выпускались устные журналы, обзоры, репортажи, радиоочерки, радиоконцерты, выступления государственных деятелей.

С развитием разнообразных передач начинается и разработка сценариев, учитывающих специфику радио:

- радиопрограмма воспринимается слухом. Для того, чтобы слушатель представил действие, вводится фигура ведущего;
- широко используются шумы, звуки;
- радиомонтаж, ведется точный расчет времени;
- язык лаконичный.

Существует много радиопередач, которые имеют аналоги в КДП.

- |                    |                           |
|--------------------|---------------------------|
| - радиоконпозиции; | - по радио в КДП;         |
| - радиогазета;     | - театральные композиции; |
| - радиоконцерт;    | - сценические концерты.   |
| - радиожурнал;     |                           |

Драматургия КДП – в настоящее время вобрала в себя все лучшее, что было создано и разработано общей теорией драматургии, широко пользуется её терминами и понятиями.

Новая теория драматургии – лучше сказать, теория новой драматургии, - обобщение массового театра – вырастает поэтому из

материала старой. Говорит языком её терминологии. Но здесь недопустим механический, непродуманный перенос в сценарную практику терминов и теорий общей драматургии.

#### Вопросы для самопроверки

1. Что такое «драма», «драматургия»? Раскройте эти понятия.
2. Драматический конфликт. Что это?
3. Назовите общие черты драматургических произведений.

### **Тема 2. Сценарий как драматургическая основа культурно-досуговой программы**

Вопросы по теме:

1. Специфические особенности сценария КДП.
2. Композиционное построение сценария.
3. Сюжет сценария, сюжетный ход.

Сценарий КДП – это подробная литературно-текстовая разработка содержания массового мероприятия, в котором в строгой последовательности изложены отдельные элементы действия, раскрыта тема, показаны авторские переходы от одной части действия к другой, выявлено примерное направление всех выступлений, внесены используемые художественные произведения или отрывки из них.

Сценарий предусматривает также включение приемов активизации участников, описание музыкально-художественного оформления. Он также в отличие от киносценария или пьесы включает в себя и литературный и режиссёрский материалы, здесь драматург и режиссёр выступает в одном лице, что требует особого склада мышления, внутреннего видения будущего результата.

Таким образом – сценарий это подробная литературно – текстовая разработка содержания программы, с элементами постановочного плана. (1)

Различают 3 вида сценария: оригинальный, смешанный и компилятивный, но независимо от вида он имеет специфические особенности, которые отличают его от драматургии кино, театра, телевидения и радио.

Как уже было сказано в предыдущей лекции, их объединяют общие черты: наличие действия, конфликта, сюжета и композиционное построение действия.

Главной задачей сценариста в процессе формирования сценарных навыков и умений является, прежде всего, освоение методики поиска и выстраивания сюжетно-образной концепции реального жизненного материала. Другое дело, что в досуговой практике сложились понятия (подчас спорные) других « сценарных



уровней» - либретто, сценарный план, план сценария и т.д. Например, сценарный план – это план идейно – художественной разработки сюжетно – событийной концепции программы. Либретто (термин, принятый в практике оперы, балета) – разработка сюжетного построения материала, план сценария. КДП – последовательность подачи материала и его темпо – ритмическое построение содержания программы, с элементами постановочного плана. Сценарий иллюстрированный программы – это литературная разработка композиционного её построения на основе материала готовых, драматургически независимых событийных эпизодов, соответствующих основной теме действия.

Но высшим уровнем сценарного творчества является подробная разработка сюжетно-образной композиции КДП, когда сценарий может достичь уровня произведения искусства.

I. Специфические особенности КДП:

1. Действие – способы построения действия:

- а) последовательно-хронологическое;
- б) ретроспективное;
- в) с перерывом основного действия;
- г) параллельное или одновременное.

2. Наличие конфликта – прямой (явный), подразумеваемый – «размытый».

3. Активизация аудитории – присутствие, участие, соучастие.

4. Включение и разработка приемов активизации – художественные, игровые, журналистские, режиссёрские.

5. Сценарий носит собирательный характер – использование разнообразных средств выразительности (документальные, художественные, игровые, фольклорные и др).

6. Использование «местного» материала – (партийные, государственные документы, жизнь людей, города, села и т.п.).

7. Приглашение реальных людей, гостей программы – (участников событий, очевидцев, профессионалов в своих областях знаний и т.д.).

Драматургическая основа сценария создается как целостная художественная структура, объединяющая средства искусства, документы и действия аудитории.

II. Композиция (расположение), как способ группировки материала имеет

отношение ко всем отношению ко всем элементам драмы: к теме, идее,

конфликту, сюжету, к каждому образу, к любой сцене, реплике, ремарке.1)

Композиция сценария состоит из тех же пяти частей – событий, о которых уже говорилось. Исходное событие – экспозиция; основное событие – завязка; развитие действия – кульминация; финальное событие – развязка. При этом для сценарной драматургии характерна сжатость событий, убыстренный темп – ритм развития действия и взрывной характер каждого события.

Существуют определенные закономерности в построении действия в сценарии:

- экспозиция, которая служит вводом в действие, она призвана всех участников подготовить к активному участию в программе. Она бывает прямая и косвенная.

Прямая экспозиция несет в себе открытую информацию, сообщая о мероприятии. Афиши, пригласительные билеты, выставки, наглядно – художественное оформление – все это примеры прямой экспозиции. Косвенная экспозиция не несет открытой информации, а создает нужную автору атмосферу.

Часто экспозиция плавно переходит;

- в завязку. Это может быть первая встреча со сказочными персонажами, или первый конкурс капитанов команд в КВН. В завязке происходит тематизация программы, чаще всего через ассоциативно – художественное воздействие.

Завязка предполагает начало конфликтной ситуации.

- развитие действия – оно должно идти по восходящей, напряжение по мере

развития действия должно усиливаться. Эпизоды – события, как бы пронизаны единым сквозным действием, последовательно, логически соединены.

- кульминация – момент наивысшего эмоционального напряжения. Каждый сценарист вправе определять этот момент в своём сценарии самостоятельно.

Примером могут быть следующие моменты: подъём флага в честь победителей с/х праздников, в обряде – ритуальная часть, в празднике – театрализованное представление, которое раскроет его сущность, в тематическом вечере – эпизод с «реальным героем» и т.д.

- развязка – способ разрешения конфликта. Событие, подводящее зрителя к пониманию тех или иных противоречий. В её отсутствие возникает ощущение незавершённости. Выбор развязки диктуется не только объективной логикой характеров и обстоятельств, но и мировоззрением самого автора.

- финал – заключительная часть сценария. Пример финала – праздничный салют, награждения. В финале нужен эффект, но не нужна напряжённость.

Однако важны не просто элементы построения сценария, но и его игровой ход.

Экспозиция организуется в прологе сценарного действия, а основное назначение пролога в том, чтобы вывести зрителя на тему представления.

Завязка должна быть в 1-ом эпизоде сценария, это основное событие, с которого начинается развитие конфликтной ситуации. Кульминация должна находиться в центральном эпизоде основного события, и, как правило, согласно закону «золотого сечения», ближе к финалу. Развязка находится в последнем эпизоде, где всё заканчивается, конфликт исчерпан, но остаётся невыделенной главная идея, ради которой всё и происходило. Вот такая авторская идея должна ещё раз прозвучать в финале программы. Композиция реализует идейное содержание, развёртывает её проблематику.

Эпизоды – события по своему построению повторяют сценарий в целом. В каждом эпизоде есть свой конфликт, иногда прямо противоположный основному конфликту, и тем самым образуют игру действующих сил.

Эпизодное построение обыгрывает установленную конструкцию драматургии, что обусловлено стремлением автора показать всё многообразие жизненных проблем. Поэтому в крупных формах эпизоды формируются в блоки; каждый блок несёт свою тему и идею, которые работают на общую идейно – тематическую основу программы. Сценарий не должен содержать многословных авторских отступлений, они не переводятся на язык действий, событий, а у каждого события есть свой сюжет.

III. Композиционной основой сценария является сюжет. В понятие сюжет вкладывался различный смысл. Первоначально «сюжетом» называли основной предмет изображения. В 40-х годах прошлого столетия сюжетом стали называть форму организации художественного материала. В.И. Даль в толковом словаре определяет сюжет не только как «предмет и содержание», но и как «завязку сочинения». Позднее сюжетными стали называть произведения, изображающие логически связанные между собой события. Сюжетная композиция – это построение, основанное на смысловой взаимосвязи «фактов жизни» и «фактов искусства», это идейно-художественная концепция автора, в которой он отражает жизненные закономерности и связи. Бессюжетное произведение не способно вскрыть эти связи и взаимоотношения. Чтобы факты жизни отражали ход авторской мысли, необходимо драматургическое построение этих фактов, преодоление их, т.е. такое сюжетное решение которое бы позволило отразить смысл.

Поэтому целью всей последующей работы сценариста является утверждение авторской позиции посредством художественной организации доказательств. Таким образом, сюжет – это сумма событий, явлений, поступков, последовательности и раскрывающих

тему программы. Мастерство сценариста в большой степени зависит от того, насколько прочная сюжетная цепь внутренней логики событий и явлений, о которых мы узнаём из сценария.

Мало организовать материал в эпизоды – события, необходимо постараться увидеть его целиком; пусть с возможными изменения и уточнениями, но всё-таки от начала до конца.

В отличие от фабулы, которая означает перечень всех событий (эпизодов) без излишней литературной части, связь между эпизодами внутри блока и между блоками не событийная, а смысловая, т.е. внефабульная. Это принципиально отличает структуру сценария КДП от «канонической» драматургии.

Внефабульная связь между эпизодами и блоками – сюжетный приём организации ситуации самодеятельности в зрительном зале. Эта связь позволяет не ограничивать действие только на сцене, но и планировать непосредственное включение и зрительного зала, что характерно для сценария КДП.

В драматургии КДП организующей силой сценария является сюжет. В противоположность классической драматургии, где сюжетная основа пьесы строится на борьбе действующих сил между собой, в сценарии программы имеется только действие и не может быть единого контрдействия. Но это совсем не значит, что в сценарии нет конфликтов, т.е. столкновения. Без конфликта нет драматургии. Организация фактов и документов по законам художественного конфликта делает возможным их художественное исследование. Сюжет – это способ исследования фактов жизни и искусства через конфликт.

Полностью выстроить сюжет – это значит найти все события: малые и большие, главные и второстепенные, в которых раскрывается обусловленная конфликтом авторская идея.

В практике создания сценария существует такое понятие как «ход», приём соединяющий все эпизоды сценария в одно целое, Его называют иногда сценарным, режиссёрским, сюжетным, сценарно-режиссёрским.

Рассмотрим эти понятия:

- сценарный ход – это приём ведения программы, стержень, соединяющий все эпизоды, который поможет удержать интерес зрителей до конца мероприятия. Он требует определённого поворота всего материала (путешествие, новоселье и т.д.). Но готовых сценарных ходов не бывает, каждый приём вытекает из замысла программы и подсказан материалом ;

- сюжетный ход – там, где сценарный ход требует построения определённой сюжетной линии, условных действующих лиц, он перерастает в сюжетный ход;

- сценарно-режиссёрский ход – поскольку очень часто сценарист это и режиссёр своей программы, многие авторы сценарно-сюжетный ход называют авторским сценарно-режиссёрским ходом. При этом необходимо помнить, что он должен быть выражен в трёх видах:

- декоративно-образном (художественное оформление);
- музыкально-образным;
- образно-игровом (персонификация образа).

Например, если вы разрабатываете фольклорную программу, можно использовать традиционный приём – ярмарка. И тогда всё представление будет построено в стиле ярмарочного балагана.

Итак, сценарно-режиссёрский ход – это образное движение авторской концепции, направленное на достижение цели педагогического воздействия. Как нет готовых сценариев, так и нет готовых сюжетных ходов. Они зависят от жанра программы, от места проведения, от творческой фантазии сценариста.

Они разрабатываются на конкретную аудиторию, конкретных исполнителей, где удачно сочетаются содержание и форма, драматургия, режиссёрское и актёрское решение, представляют собой творческий процесс и возникает что-то новое.

Итак, повторим ещё раз, сценарий культурно-досуговой программы, вызванный к жизни тем или иным событием, должен быть построен на реальном драматургическом материале этого события, позволяющем преодолеть распространённую сценарную унификацию, создать условия, стимулирующие процесс художественной активизации масс.

Конкретная событийность, отражающая жизнь государства, коллектива, человека, является обязательным условием и прочным фундаментом организации очень многих сценариев. Её отсутствие приводит к формализации сценарного замысла, воздвигая опасную стену между организаторами и участниками программы, затрудняет возможность общения.

Признавая событийность в качестве фундамента сценария, одной из его

особенностей, мы должны так организовать действие, чтобы сценарный замысел был тесно связан с событием и в определённой степени, продиктован им.

Степень взаимодействия, взаимопроникновения жизненного события и сценарного замысла является реальным фактором социально-художественной активности масс.

Существует ещё немало трудностей в композиционном построении сценария КДП.

Иногда авторы забывают о том, что сценарий предусматривает стремительное развитие действия, всякого рода затягивание его мешает зрителю воспринимать происходящее.

При написании сценария нужно знать реальные возможности воплощения драматургического замысла. Его надо создавать не для усреднённого, а для конкретного учреждения культуры с учётом его материально-технических, финансовых возможностей и на конкретный социум.

#### Вопросы для самопроверки

1. Что такое сценарий культурно-досуговой программы? Его отличительные особенности.
2. Раскройте основные закономерности в построении действия в сценарии.
3. Дайте определение понятиям «сценарный ход», «сюжетный ход», «сценарно-режиссёрский ход». В чём их отличия.

### **Тема 3. Характеристика средств выразительности сценария культурно-досуговой программы**

Вопросы к теме:

1. Документальные средства выразительности, их характеристика, определение «факты жизни».
2. Виды художественных средств выразительности, определение «фактов искусства».
3. Специфические условия использования разнообразных средств выразительности

Сценарий культурно-досуговой программы носит собирательный характер т.е. использует самый разнообразный материал, созданный заранее или придуманный сценаристом. Сама жизнь, судьбы конкретных людей, жизнь региона, города или села – все это может стать источником создания сценария.

Большие пространства, как арена стадиона и купол неба, выступление массового числа исполнителей, место проведения памятных событий, природная архитектура (озеро, опушка и др.) так же используются сценаристом. Словом, возможности драматурга эмоционального воздействия на участника программы безграничны, а ограничены, пожалуй, его собственной фантазией и, разумеется, финансовыми возможностями.

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, эмоциональная насыщенность факта 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 было, что произошло сегодня, вчера, там – то. У него есть объем, начало, развитие, завершение, следовательно, он отличается динамичностью, отражает событие в момент деятельности человека, коллектива, общества. Поскольку факт – это событие, то оно может быть закреплено в документе.

Документ – это фиксация, закрепление реальности в слове, рисунке, фотографии, кинохронике и т.д. Различные документы имеют специфические воспитательные возможности. Этим можно объяснить попытки теоретиков классифицировать различные виды документального материала на 2 группы :

- к первой, относятся письма, дневники, фотографии, пластинки, магнитофонные записи;

- ко второй – документы мемуарно-художественные, воспоминания участников каких - либо событий, а так же документы, факты, получившие отражения в литературе и искусстве.

Марков О.И. отмечает, что необоснованность подобного деления состоит в том, что документы одной группы легко могут быть перенесены в другую, а классификация документального материала по средствам материализации – официальные документы, эпистолярные (фрагменты листовок, писем, дневников, записей и т.д.), фоно -, фото – и кинодокументы – затруднительна в практическом использовании .

Документальный материал отражает жизнь в развитии и относится – к « фактам жизни » и составляет информационно – логическое начало. Очень часто сценаристу приходится иметь дело с местным материалом, так же всегда значителен и ценен материал, связанный с жизнью и деятельностью людей, интересных своей биографией, трудовыми делами.

Разновидностью документального материала является также планируемые выступления конкретных представителей коллектива, участников и очевидцев.

Мастный документальный материал, письменный, устный, запечатленный на фотографиях, сценарист может найти в музеи, в личных семейных архивах или делает записи бесед, разговор с теми или иными людьми.

Факты и документы не могут быть осмысленны вне идейно – политической позиции сценариста. Именно от его взгляда зависит, под каким углом он подаст тот или иной документ, как свяжет его с художественным материалом. Автор – документалист должен

хорошо знать, что он хочет сказать с помощью привлекаемых им документам и ясно представлять себе « адрес » своего произведения аудитории, в которой оно прозвучит.

Один и тот же документ может по-разному прозвучать в зависимости от контекста, в котором он окажется в сценарии.

Для удобства пользования документальным материалом мы классифицируем по степени фиксации (кинодокументы, фотодокументы, собственные документы, документы звуковые, личные документы, документы государства, правительства, учреждений и т.д.)

Имея предварительно четкий замысел сценария, будет ясно, какой документ прозвучит в сценарии в духе той тенденции, которой он сам обладал изначально, а какой потребует авторской обработки. Под авторской обработкой документа имеется в виду постановка в соответствующий контекст – сопровождение оценкой ведущего, или соединение с другим материалом.

Следует полностью исключить, как метод обработки документа, какую бы то ни было фальсификацию материала, так как вписывание в текст документа того, чего в нем нет, но и такое сокращение текста, которое ведет к искажению его смысла.

Важнейшим творческим методом сценариста, работающего с документальным материалом, является сочетание различных документов, потому что соединение двух документов, каждый из которых имеет свое содержание, рождает новое содержание, так называемый третий смысл. Иначе говоря, «над» документальным рядом и на его основе в восприятии зрителя возникает образно – смысловой ряд, целиком созданный автором сценария, результатом авторского воображения.

Гарантией объективности и правдивости картины, изображенной с помощью документов являются объективность авторской позиции, гражданское честность автора, а также достаточный уровень его знаний.

В сценарной практике существуют три приема при использовании факта и документа: иллюстративный, комментаторский и ассоциативный.

1) Иллюстративный прием заключается в том, что « факты жизни » вводятся для подтверждения « фактов искусства », закрепляют заключенные в них тезисы. Цель приема – сделать эти тезисы для аудитории более наглядными .

2) « факты жизни » комментируют «факты искусства ». При этом происходит как бы отчуждение художественного материала либо его опровержение .

3) Ассоциативный прием позволяет с помощью образов, уже существующих, знакомых людям, усилить звучание тех или иных



компонентов сюжета, сделать ярче, глубже, понятнее реальный образ. «Волшебная сила искусства» заключается именно в его ассоциативности, его способности воздействовать на сознание.

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

Соответствие материала теме, идее, сценария, т.е. его социально – мировоззренческой направленности. Материал сам по себе должен убеждать, доказывать, активизировать тему и идею сценария.

Документы должны нести конфликтное начало, внутреннюю проблемность.

Он должен иметь свой конкретный адрес, учитывать специфику состава аудитории, её интересы и потребности.

Созданный с помощью документов символический, исторический образ должен быть достоверным, не должен искажать конкретные события.

Новизна, свежесть, малоизвестность материала.

Простота, ясность, доходчивость содержания и формы материала, незатрудненность для его восприятия.

Цельность, законченность фактов, документов, сохранение их первоначального содержания.

Возможность и «податливость» для сценической обработки.

Несмотря на большую воспитательную возможность документального материала, в работе над сценарием используются разнообразные художественные средства выразительности (литература и искусства). Именно искусства помогает сделать идеи более яркими, убедительными, наполнить сценарий художественными или художественно – публицистическими образами.

Важное достоинство художественного материала заключается в том, что он дает возможность углубленно показать внутренний мир человека, его мысли и чувства, мотивы деятельности. Благодаря этому раскрываются такие стороны жизни, которые не могли бы быть выражены в чисто логической форме. Именно художественные средства мы называем «фактами искусства», которые воздействуют на эмоциональную сферу человека и, как сказал поэт «над вымыслом слезами обольюсь».

Художественный материал для сценария можно разделить на два вида:

профессиональный и самодеятельный. Мы используем разнообразные виды и жанры искусства, которые были уже созданы писателями, поэтами, композиторами и т.д. Второй вид художественного материала, - произведение, специально написанные для конкретного сценария как профессиональными, так и самодеятельными авторами.

Готовый художественный материал, созданный специально для сценария – это уже обработка документа, образное решение какой-то части сценария. Из равноценного художественного материала сценарист должен отобрать тот, который лучше « сработает » на конкретную аудиторию, учитывая при этом её социально – педагогическую характеристику и эстетические запросы.

Этот же подход остается решающим при определении количества материала, необходимого для достижения целей. Здесь сценарист подходит к художественному материалу как социолог и художник. Из всего многообразия художественных средств он отбирает только то, что раскрывает его замысел и помогает создать художественный образ программы.

Классификацию художественных средств выразительности можно представить в таком виде:

а) Слово – исполнение стихотворение, исполнение прозы, массовое скандирование, конференс сольный и парный, музыкально разговорные жанры, дикторский текст, литературно - музыкальная композиция.

б) Музыка – инструментальная (оркестр симфонический, духовой, народных инструментов, джаз), музыка вокальная (эстрадная песня, вокально – инструментальный ансамбль, хоровое пение).

в) Пластические средства – хореография (балет, народный танец, эстрадный танец, модерн, пантомима, аттракционы).

г) Спортивные – художественная гимнастика, акробатика, фигурное катание и др.

е) Технические средства выразительности.

ж) Наглядно – художественные средства.

Анализируя практику сценарной работы, можно выделить основные принципы отбора художественных выразительных средств:

1) Принцип соответствия художественных средств идейно – тематическому замыслу программы. Именно идея и тема определяют характер массового действия, его тон и атмосферу.

2) Принцип сочетания информационно – логической и эмоционально – образной линий в сценарной разработке. В самом деле, трудно представить действие, не несущее человеку новой информации или же построенное без психологической потребности людей переключаться, отдохнуть и развлечься. Проблема оптимального сочетания информационно логической и эмоционально образной линии приобретает для сценариста принципиальное значение в умении пользоваться всей палитрой художественных выразительных средств без ущерба для идейного содержания и в тоже время с учетом гедонистического (развлекательного) характера мероприятия

3) Принцип соответствия художественно – эстетической ценности материала. От эстетической полноценности зависят сила и характер возникающих эмоций.

Настоящему искусству чужда прямолинейная назидательность: оно убеждает и воспитывает силой художественных образов. Конкретно – чувственная природа настоящего искусства значительно активизирует восприятие материала, а это особенно важно при усвоении нравственных идей, принципов, которые в непосредственной теоретической трактовке усваиваются не сразу и не всеми.

Обращение к чувствам дает возможность создать определенное настроение и, проникнув с его помощью в духовный мир человека, повлиять на разум.

4) Материал должен иметь свой конкретный адрес, дифференцированно подходить к аудитории, знать её интересы, потребности и возможности.

5) Принцип максимального расширения многообразных художественных средств воздействия.

Выполнение требований, предъявляемых к работе с материалом сценария в соответствии с принципами, повышает педагогическую действенность сценарного творчества, дает возможность наиболее эффективно прогнозировать воспитательное воздействие культурно – досуговых программ различных жанров.

Особое внимание драматург должен уделить сценариям фольклорных программ.

Народное творчество, фольклорно – эпические, лирические, драматичные, музыкальные, рожденные художественным гением самого народа - важное средство воспитания людей.

Фольклор формировался в ходе многовековой практике народа и является живым источником, большой ценностью и имеет художественно – эстетическое, воспитательное значение. Разнообразные сценарии КДП разрабатываются на реально – бытовой, социальной, исторической и празднично – обрядовой основе.

IV. Игровые средства выразительности также являются одним из основных источников создания разнообразных сценариев. Все виды игр (интеллектуальные, подвижные, сюжетно – ролевые, игры – аттракционны, театрализованные, игры с эстрады, настольные и д.р.) находят свое применение в любом жанре КДП. Это один из самых интересных приемов активизации аудитории, игра может включаться пролог, быть связкой между эпизодами, монологом (персонафицированного) ведущего.

V. «Малые» жанры драматургии (сценка, монолог, парный конференс, анекдот, реприза, частушка, интермедия, миниатюра, куплетный номер, лубок), - часто встречаются в театрализованных представлениях. Специфику современной юмористической,

комической и сатирической « малой » драматургии следует искать в её истоках, обрядовых диалогах, в народных семейно – бытовых сценах. В наши дни интермедия является популярным видом драматургии эстрады, телевидения, радио, культурно – досуговых программах. В театрализованных представлениях можно использовать очень короткие, моментальные сценки – блицы, куплетные номера, представляющие собой песенку шуточного характера, чаще всего сатирического содержания. Отличительной особенностью «малых» жанров драматургии является наличие конфликта, действенности характера и завершенность .

3. Раскроем некоторые особенности использования разнообразных средств выразительности. Прежде всего, это живое слово, несущее эмоциональную информацию, создающее словесные образы, которые могут непосредственно передавать действия, чувства, настроение и переживание человека . Слово создает атмосферу единства между сценической площадкой и массовой аудиторией, несет в себе конкретный фактический материал .

А так как через выступление участника, очевидца события, реального героя, почетного гостя и так далее, проходит линия развития действия, то их яркая, эмоциональная речь может охватить большой отрезок времени жизни страны, общества, человека.

Действенный характер драматургии требует от сценариста чрезвычайно экономного обращения со словом, даже при условии использования современных технических средств – киноэкрана, радио, микрофона. Необходимо стараться найти зрительный эквивалент слову сценария, а если уж использовать его, то как можно разнообразнее. Перегруженность словом тормозит действие в сценарии, ослабляет конфликт, делает статичными действующие лица

Говоря о слове, хотелось бы кратко остановиться на словесном действии масс – реального героя культурно – досуговой программы. Возникающая потребность активного включения в происходящее действия, может быть реализована через коллективные рапорты, переключки, хоровое скандирование.

Другим распространенным видом применения слова в сценарии являются тексты ведущего, которые не только несут основную мысль, но и соединяют эпизоды, излагают то, что не поддается показу, инсценированию. В последнее время за основу создания образа ведущего берутся хорошо знакомые персонажи театра, кино, сказочные герои, так называемые «персонифицированные», образы.

Действенным инструментом в сценарии служит поэтическое слово, наиболее полно обеспечивающее оптимальную реализацию эмоционально выразительных возможностей словесного действия сильно воздействующее на зрителей, особенно если оно точно подобрано и обращено в зал от первого лица.

Таким образом, говоря о слове как о художественном выразительном средстве, мы рассматриваем его двояко: как документальное, публицистическое, реальное слово участников и как искусство художественного слова в таких его разновидностях, как проза, драматургия, поэзия, художественный перевод и пр.

Музыкальные средства – «живая» музыка, музыкальная фонограмма, магнитофонная запись, музыкальные видеоклипы и др. – это могучие средство усиления эмоционального воздействия на аудиторию. Казалось бы, не так уж трудно подобрать ту или иную музыку, отвечающую замыслу которая становится неразрывно составной частью действия. Однако на самом деле это задача сложная, она требует от сценариста не только искусного монтажа музыкальных тем, но прежде всего музыкальной эрудиции.

Иногда очень хорошая, но неудачно подобранная музыка может затянуть темпо-ритм программы, не придать действию той эмоциональной окраски, которая так необходима тому или иному эпизоду. Музыка в сценарии может быть лейтмотивом, рефреном, создавать образы, раскрывать эпоху, исторический отрезок времени и т.д., она всегда исполняет роль экспозиции и финала.

К группе пластики - хореографических средств мы относим танец, пантомиму, пластические инсценировки, теневой театр, пластический этюд (плакат), который включает в себя элементы акробатики, танец, песню. Пластический этюд часто служит прологом, своеобразной прелюдией в символике действий, который ярко, образно передается идейно – философский смысл программы.

Особое значение приобретает описание действия в пантомиме, где оно является основным средством передаче содержания. Пантомима требует особого, аллегорического действия, особой условности. Каждое движение здесь имеет обобщенный смысл, каждая фраза означает философский образ. Как и в пантомиме содержание сюжетных хореографических картин передается описание действий, можно дать и подробное описание движения каждого участника.

Синтез пластики, пантомимы, хореографии, музыки – весьма характерно явление современных театрализованных программ.

Широко используется в сценарии художественное и документальное кино видео-ролики, клипы, слайды, любительские фильмы и т.д. Особенно удачно используется видеоряд в прологе, помогая как бы перенести участников в эпоху тех или иных исторических событий с помощью полиэкрана, т.е. показа нескольких кинофрагментов одновременно, провести сопоставление, сравнение.

Тем самым создается второй, ассоциативный план действия.

Распространенным приемом является показ фрагментов из художественных фильмов, когда герои, как бы оживая, сходят с экрана. Также интересен прием- переход с экрана на сцену и со сцены на экран реальных героев. Возможности кино как выразительного средства чрезвычайно многообразно. Они сродни так называемому вторичному, монтажному кинематографу, который играет сегодня важную роль не только в искусстве кино и телевидения, но и в культурно – досуговой практике.

Роль наглядно - художественных средств особенно велика в создании особой атмосферы мероприятия (выставки, плакаты, витрины, диаграммы, сценография, костюмы, реклама, пригласительные билеты, программы, буклеты и т.д.), они помогают найти внешние художественно – образное решение программы.

Наконец, работы сценариста предполагает умение пользоваться партитурой света и звука, мультимедийным аппаратом – т.е. техническими средствами. В современном массовом действии практически можно дать на экран любую по размерам и формам проекцию, световой занавес, создать теневую проекцию, подсветить нужную деталь оформления. Синтез света и звука вообще вызвал к жизни новую форму массового действия – света, звука, спектакль.

Взаимосвязь воспитательного воздействия с социально – структурной спецификой аудитории очевидно, тем более что досуговые учреждения располагают возможностью дифференцировать зрительскую аудиторию, соответственно педагогическим целям культурно-досуговой программы. В соответствии с ними сценарист – режиссер отбирает средства выразительности. Выполнение требований предъявляемых к их отбору в соответствии с принципами – повышает педагогическую действенность сценарного творчества, дает возможность профессионального подхода к нему.

#### Вопросы для самопроверки

4. Назовите документально-художественные средства выразительности?
5. Как вы понимаете взаимосвязь «фактов жизни» и «фактов искусства»?
6. Дайте характеристику основных видов документального материала и их возможность художественной обработки.

### **Тема 4. Основные этапы работы над сценарием культурно-досуговой программы**

Вопросы к теме:

1. Обоснование идейно-тематического замысла сценария и разработка сценарно-сюжетного хода.

2. Композиционное построение действия в сценарии и отбор средств выразительности.

3. Сюжет, сюжетосложение – совокупность эпизодов и блоков.

4. Монтаж эпизодов и блоков сценария. Литературная запись.

Создание сценария – есть творческий процесс, имеющий определённые этапы, которые, отражая последовательность работы, организуют и упорядочивают творчество сценариста.

Отсутствие тщательно разработанного сценария, подмена его чисто организационным планом, не раскрывающим содержание каждого элемента, может привести к несогласованности отдельных его частей механическому их соединению, к обеднению выразительных возможностей материала и недостаточно яркому раскрытию идеи.

Рассмотрим основные этапы работы над сценарием. Обычно эта работа начинается продумывания идейно-тематической основы программы, чёткого определения его темы и идеи, которые тесно связаны, но отличны друг от друга.

Замысел по В. Далю есть «намерение, задуманное дело». Он, как самая начальная ступень работы над сценарием, состоит из следующих

взаимосвязанных компонентов (тема, идея, цель, форма, учёт особенностей аудитории).

Понятие «тема» имеет два значения. В широком смысле она понимается как круг жизненных явлений, событий, предмет исследования, общий характер действительности без конкретизации отдельных составляющих его частей.

Общую тему всегда необходимо конкретизировать, найти у неё проблемный аспект. И в этом случае тему сценария мы можем определить как конкретную жизненную проблему.

Их круга событий и вопросов, которые в настоящее время волнуют аудиторию, сценарист отбирает наиболее актуальные (они определяют тему сценария). Таким образом;

Тема – это круг жизненных явлений, которые должны быть художественно исследованы и раскрыты в сценарии. В понимании проблемы как исходного критерия мы руководствуемся тем, что постановка проблемы – это уже первооснова намечающегося конфликта, без которого не может быть драматургии. От того, насколько точно и верно сформулирована проблема, зависит коэффициент педагогического воздействия. После того как найдена проблема, автору необходимо определить свою позицию к ней, т.е. точку зрения с которой автор рассматривает проблему, а это активный, динамичный процесс работы мысли автора.

Идея – это основная мысль, оценка изображаемых в сценарии событий, или, другими словами, то, ради чего сценарист хочет рассказать участникам о чём-либо.

Если тема сценария служит стержнем для отбора и организации материала, она предопределяет основной конфликт действия, его композицию, образный строй, диктует принцип подбора выступающих. Нечёткость идеи, как правило, оборачивается нечёткостью смысловых акцентов мероприятия.

Тема обычно задана с самого начала, а к идее, как к главному выводу, сценарист должен подвести участников. Нецелесообразно подавать идею в готовом виде, с самого начала. Задача в том, чтобы заставить каждого включиться в события, самому осмыслить идею, которой подчинено развитие действия.

Только в таком творческом процессе зритель и становится активным участником массового мероприятия.

Тема и идея образуют идейно-тематическую основу сценария, как особую социальную значимость всего содержания программы.

Наряду с темой, идеей на уровне замысла определяется цель мероприятия, понимаемая как единство и взаимосвязь общего и конкретного в содержании и направленности.

Практическая, утилитарная ценность программы свидетельствует о его действенности и качественности.

Любое мероприятие должно быть рассчитано на конкретную аудиторию с учётом её социальных, профессиональных, образовательных и возрастных особенностей.

Аудитория досуговых программ не может быть однородной абсолютно, она довольно смешанна. Суть не в однородности, а в общности её интересов.

Форма досуговой программы - это его структура, образуемая на основе организации разнообразного материала и действия аудитории. На выбор формы влияет замысел программы, материальные условия и творческие возможности, местные условия, наличие средств выразительности, профессионализм автора.

Вслед за идейно-тематическим замыслом сценарист разрабатывает первоначальный событийный ряд – сценарный план, который будет направлять сюжет сценария, сюжетно-сценарного хода и поиск средств выразительности.

Прежде, чем приступить к разработке сценария, необходимо найти единый приём его видения, стержень, соединяющий все эпизоды, увлекательный ход, который удержит интерес зрителей до конца программы.

В практике создания сценария его называют иногда драматургическим, режиссерским, сценарным и др. Но поскольку очень часто в досуговой практике сценарист и режиссёр в работе



над сценарием выступают в одном лице, то его можно назвать сценарно-режиссерским. Сценарно-режиссерский ход необходимо осознать, прежде всего, как смысловой ход, в основе которого лежит идейное начало, указывающее направление монтажа, подсказывающее композиционные приемы и образно-пластическое решение.

Сценарно-режиссерский ход может быть выражен в трёх видах:

1. Декоративно-образном;
2. Музыкально-образном;
3. Образно-игровом.

Если разрабатывается какая-либо игровая фольклорная программ, можно использовать довольно традиционный, но выразительный сценарный ход – ярмарка. И уже тогда вся программа должна быть построена в стиле ярмарочного балагана, где декоративно-образным ходом может быть ярмарочная карусель, музыкально-образным – конечно, постоянно звучащая народная музыка, а образно-игровым – скоморохи и ярмарочные зазывалы, которые будут соединять всё действие.

Сценарно-режиссерский ход – это образное движение авторской концепции, направленное на достижение цели педагогического воздействия, он должен быть придуман или найден на этапе разработке замысла, когда у авторов сформулирована проблема, появилась четкая концепция, разработан сценарный план.

2. Композиция – одно из основных средств художественной организации, с помощью которых выстраиваются документальный материал. Как мы уже говорили, она включает в себя следующие элементы: экспозицию или пролог, завязку действия, само действие, его кульминацию и развязку, финал.

Сценарий всегда состоит из эпизодов, каждый из них обладает внутренней логикой построения и должен быть обязательно закончен, прежде чем начнется другой эпизод.

Эпизодное построение сценарий заимствовал у театральной драматургии, которая восходит еще к шекспировскому театру.

В том, что мы заимствовали у театра именно эпизодной, а не иной принцип построения, отнюдь не формальный прием. Он обусловлен содержанием художественно – педагогического воздействия. Зная, что сценарий состоит из эпизодов, можно уже говорить, что движения драматургической логике автора идет от одного эпизода к другому.

Одному эпизоду не под силу художественная реализация емкого и сложного сценического задания, обеспечить его художественную реализацию может лишь несколько эпизодов, или, иначе говоря, своеобразный «блок» эпизодов.

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

Поскольку каждый эпизод содержит разные аспекты общего конфликта, постольку отношения между эпизодами в блоке конфликтны. Как правило, авторская концепция имеет несколько аспектов. Число блоков в сценарии должно быть равно числу аспектов. Отношение между блоками также строятся по законам конфликта. Обнаруженный аспект проблемы, так или иначе, становится блоком, которому необходимо дать не только сценическое задание (содержание), ну и название. Блоком даются рабочие названия, но следует стремиться к тому, чтобы они выражали образную суть сценического задания.

Сценические задания на уровне блоков эпизодов определяют:

- 1) количество блоков;
- 2) тему каждого блока (аспект проблемы);
- 3) задачу каждого блока (для чего?)

Эпизоды группируются в блок единым сценическим заданием. Выполнение сценического задания на уровне эпизодов выступает для каждого из них в качестве определенной задачи. Мерой членения эпизода является каждый элемент сценария, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, можно рассматривать как единицу сценической информации.

Сценические задания, разработанные на всех трех уровнях (блоки, эпизоды, единицы сценической информации) образуют совокупность сценических заданий, обеспечивающих реализацию замыслов сценария. Вся дальнейшая работа будет направлена на художественное решение сценических заданий, которая позволит организовать и направить в нужное русло творческую активность зрителя.

Итак, композиционное построения сценария или действия в сценарии является следующим этапом работы сценариста, который, учитывая замысел, сюжет, структуру, приступает к изучению и отбору средств выразительности.

Характеристика его и принципы отбора были раскрыты в предыдущих лекциях.

Определяющих значение в отборе средств выразительности имеет форма мероприятия (театрализованный концерт – художественный материал, а тематический вечер требует документального материала и т.д.). Большое количество того или иного типа материала в сценарии зависит от самого автора.

Здесь главное «не попасть в плен к материалу», а уметь использовать его для достижения главной цели сценария.

Отбирать надо тот материал, который поможет разобраться в теме, организовать, выстроить эту тему в сценарий. Необходим и теоретический материал и практический материал.

Фельетон, стих, юмореска – это практический материал и его можно разыграть на сцене. Теоретические статьи читает сам автор сценария, а результат этого чтения скажется на его качестве.

Термин «изучение материала» не случайный, он свидетельствует об уровне интереса сценариста к его тематическому содержанию, его возможностям и особенностям.

В прочесе изучения материала уточняется главная тема, определяются побочные темы, конфликтные ситуации намечаются образы и характеры. То, что было задумано и существовало лишь в сознании сценариста, начинает «звучать», резонировать в собранном материале. Именно он вносит коррективы в первоначальный замысел. 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 его частей.

3. Композиционной основой сценария является сюжет, т.е. развитие событий, выявление характеров в действии. Сюжетная композиция – это построение, основанная на смысловой взаимосвязи «фактов жизни» и «фактов искусства». Бессюжетность говорит о том, что у авторов нет концепции, т.к. сюжет – это идейно – художественная концепция автора, в которой он отражает жизненные закономерности и связи.

Сюжет должен обеспечить динамичность действия, развивающегося по законам композиции от экспозиции, завязки через нарастание действия и кульминацию к развязке. Наиболее рациональное построение сюжета то, которое большую часть времени отдает под нарастание действия и кульминацию. С кульминацией должна быть предельно сближена короткая, ударная развязка. Это позволит не снимать вплоть до финала напряженного накала действия и наиболее эмоционально, эффективно воздействовать на зрителя. Говоря о сюжете, мы говорим о том, как организуется конфликт.

Конфликт как диалектическое противоречие свойственен любой драматургии. Но нельзя забывать, КДП он имеет свои особенности, ибо действие развивается монтажно, с качками, допускается возможность множества конфликтов, работающих на единый конфликт.

Т.к. в сценарии монтируются «факты жизни» и факты искусства», блоки, эпизоды, то это выглядит так: монтаж – конфликт – монтаж – конфликт и т.п.

Отсюда можно сделать вывод если для театра эпизодное построение необязательное драматургическое правило, то для сценария – это принцип.

Количество и последовательность операций разработки сюжета обусловлена уровнями членения сценария. Поэтому можно говорить о сюжете сценария, сюжете блоков, сюжете эпизодов.

И в этой работе первое правило – идти от общего к частному, а не наоборот, т.е. сначала надо разработать сюжет сценария в целом «сценарный план», затем на основе этого сюжета разработать сюжет каждого блока, затем сюжеты эпизодов. Ракурсом для разработки сюжета является идейно – художественный замысел.

Сюжет сценария обусловлен, с одной стороны, художественным замыслом, с другой сценическими заданиями на уровне блоков, которые связаны между собой по смыслу. При разработке сюжетов сценические задания становятся композиционными, т.е. расположенными в определенной последовательности внутри связывающего их конфликта.

Специфичность сюжета сценария заключается в том, что исследование материала идет через сопоставление монтажных моментов, а на уровне разработке сюжета – через сопоставление сценических заданий. При разработке общего сюжета автор, учитывая замысел, планирует развитие конфликта, располагая сценически задания в последовательности, обеспечивающие наиболее оптимальный ход художественного исследования. Разработка блоков обусловлена каркасом эпизодов, входящих в блок, и их художественным замыслом. Как и сценарий в целом, каждый блок имеет свою завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. Это объясняется вне-фабульными связями между сценическими заданиями, зафиксированными в каркасе блока. Найденные при разработке художественного замысла блока исходные ситуации и коллизии должны получить свое развитие в сюжете блока.

Единицы сценической информации, связанные между собой тематически и сюжетно, образуют эпизод. Каждый эпизод должен содержать самостоятельный конфликт. Эпизодное построение неформальный прием, имеющий целью разрушить привычную конструкцию драматургии, оно обусловлено стремлением авторов показать всё многообразие жизненных проблем.

Эпизодное построение даёт возможность рассмотреть проблему с максимальной подробностью, неограничиваясь рамками фабулы.

Своеобразная фабульная разобщённость эпизодов заставляет активизировать мысль зрителя, даёт простор его жизненным ассоциациям, в конечном итоге работает на создание ситуации самостоятельности в зале.

Как уже было сказано выше, каждый эпизод представляет собой относительно самостоятельный объём информации. Задачей сценариста является разработать сюжеты всех единиц сценической информации, т.е. точная расшифровка звуковой, световой партитур сценария, детальное проектирование всех трансформаций вещественных единиц сценической информации с различным смысловым объёмом.

Вместе с тем наряду с сюжетной организацией действия в сценарии может быть использована и бессюжетная, т.е. дивертисментная его организация. В этом случае никакой либо сюжетный ход, а всего лишь тема массового мероприятия, в соответствии с которой и подбираются выразительные средства.

Полностью выстроить сюжет – это значит найти все события: малые и большие, главные и второстепенные, в которых раскрываются обусловленные конфликтом, авторской идеей связи, противоречие, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей.

4. О монтаже, как творческом методе сценаристом было рассказано в предыдущей теме. Некоторые особенности монтажа мы попробуем раскрыть в данном вопросе.

1. Используемые в эпизоде фрагменты следуют монтировать исходя из логической и художественной целесообразности. К примеру, сочетая стихи с каким-либо событием большого масштаба показанного в кинокадрах, необходимо мысль выразить точно, эмоционально и лаконично. Каждый фрагмент должен переходить в другой органично и естественно, создавая яркий и эмоциональный образы.

2. Фрагменты, используемые в эпизоде, следует монтировать, чередуя различные сценические приёмы материала, т.е. прозу с поэзией, с кинофрагментом, с музыкой и т.п. Это усиливает внимание зрителя, облегчает восприятие сценического материала. Несмотря на разнородный материал необходимо следить за тем, чтобы он логически был связан с другим, монтаж фрагментов внутри эпизода может происходить на сходных словах, понятиях, выражениях.

3. Свои особенности есть и при включении кинокадров драматургии эпизода:

а) кинокадры, соединённые с поэтическим текстом могут создать яркий художественный образ времени. Например, чтение стихов на фоне хроникальных кадров со смикшированным звуком;

б) кинокадры могут предварить появление персонажа на сцене (« герои сходят с экрана»);

в) своеобразный художественный образ может быть создан при обращении к кускам старых киножурналов «новости дня», «иностранный кинохроника» и др.

4. Все эпизоды сценария должны быть предельно лаконичны. Обилие

текста всегда приводило или к «нарушению» внутренней структуры программы или к замедлению всего ритма повествования. Кроме того, в тексте следует избегать смысловых и словесных повторов. Автор обязан помнить: «фраза, написанная, не есть фраза произнесенная». Тем более в сценических условиях.

5. существенным моментом работы над монтажом является организация связей между эпизодами и блоками. Ими могут быть музыка, ведущий, который комментирует происходящие, может свободно переходить от одного эпизода к другому. Делается это либо от Автора ( уже был приведен пример этой связки ), либо от себя.

Интересной связкой эпизодов может стать обращение к дикторам, которые зачитывают сообщения из газет. Все эти сообщения, разумеется, подлинные, опубликованные в свое время в периодической печати, должны быть краткими, выстроенными по законам устной информации.

Здесь важно подчеркнуть несколько моментов: информация должна быть самая свежая, буквально из последних номеров газет; темп - радийный; подача сообщений осуществляется после каких – либо звуковых сигналов («шорох радио волн», позывные радио станций и д.р.)

6. И, наконец, еще одно правило, связанное с работой автора над текстом сценария: составные части темы мероприятия по своему объему не должны заслонять основной идеей каждого эпизода.

Поэтому объем отдельных его частей должен быть соразмерен: эпизод занимает не более 1/3 всего сценария

В практике работы над сценарием КДП функции сценариста и режиссера смыкаются, и сценарий является не только «литературной основой», но и режиссерским первоначальным замыслом.

В этом есть своя особенность в отличие от театральной драматургии.

Сценарий КДП включает в себя саму действительность «факты жизни». Не прикоснувшись к фактам жизни, не изучив их, не осмыслив и не включив в образно – пластическую систему видения как вспышки, как и озарения, творческого открытия, являющегося основой режиссерского замысла, создать модель реальной жизни невозможно. Другая особенность образно – пластических видений сценариста – режиссера тоже непосредственно связана с особенностями театральной деятельности – метафорический лаконизм, осуществляемый главным образом через построение, как монтаж.

Без монтажа невозможно, создавать из разнородных номеров театрально – драматургические метафоры – обобщения, метафоры – символы, своеобразно отражающие важные и существенные в

диалектических противоречиях процессы действительности. И тут вместо психологической разработке ситуаций и характеров режиссеру – постановщику приходится более драматургически, нежели режиссерски решать задачи, организовывать процесс создания, хотя и постановочной работы у него достаточно.

Особенность сценарно-режиссерской работы обусловлена в значительной степени и местом проведения программы (сцена, зал, площадь, маленький салон, улица и др.).

Места в данном случае – это не только пространственное понятие, включается сюда и конкретная аудитория, на которую надо воздействовать и всякий раз особым образом.

Сценарист-режиссер всегда работает на конкретную аудиторию, вместе с аудиторией, и в театрализованных праздниках непосредственно с публикой.

Но кроме места, важно в этом двуедином рабочем и творческом процессе время, в которое создается программа. Каждая эпоха, каждое конкретное время - период в жизни страны, региона, народа, человека – неизбежно обуславливают всякий раз новый взгляд на это событие, следовательно, и интерпретация, и жанрово-стилистические особенности будут и должны быть при настоящем творчестве всегда иными.

Создание сценария – дело вовсе не чисто литературное, как считают многие, называя его литературной основой будущей программы. И правы те, кто понимает, что наряду со словесными средствами художественной информации существует металословесные (несловесные) средства, отражающие всю аудиовизуальную часть будущего действия, а основу сценария составляют два текста: вербальный и сценический текст: произведения писателей и поэтов. В этом смысле у сценария КДП много авторов, а в основе его построения лежит монтажный метод. И, безусловно, правомерен разговор о знаковом характере сценария, где в силу его монтажной природы «третий смысл», является составной частью.

Завершаем разговор о работе над сценарием, его литературной записью с элементами постановочной работы, сделаем следующий вывод: любое драматургическое произведение немислимо без включения в его структуру режиссерского видения, режиссерского замысла, своеобразной сценарной фиксации процесса действительности.

#### Вопросы для самопроверки

1. Раскройте особенности идейно-тематического замысла в сценариях разного характера. (Определите тему сценария и сюжетный ход.)

2. Определите виды сценарно-режиссёрских приёмов.
3. Обоснуйте творческую взаимосвязь сценариста и режиссёра культурно- досуговых программ.

### **Тема 5. Метод театрализации как основа создания художественного образа сценария культурно-досуговой программы**

Вопросы к теме:

1. Сущность понятия «театрализация». Функции театрализации.
2. Характеристика основных форм театрализованного действия культурно-досуговых программ.
3. Методика театрализации культурно-досуговых программ и средства их выразительности.

Творческий поиск эффективных средств воздействия на аудиторию вызвал к жизни метод обработки художественного и документального материала – театрализацию.

В становлении данного метода значительная роль принадлежит профессиональному и самодеятельному искусству 20-х годов. Историко-педагогический анализ опыта политико-просветительной работы тех лет позволяет выделить основные факторы возникновения метода театрализации:

- а) стремление масс трудящихся найти новые формы выражения эмоционального состояния чувств, переживаний к событиям; фактам новой для них жизни;
- б) потребность в эффективных средствах воздействия на психологию масс с целью формирования человека нового типа;
- в) творческое развитие профессионального и самодеятельного театра; превращение искусства из средства развлечения в средство пропаганды и агитации.

В дальнейшем этот метод занял ведущее место в культурно-досуговой работе, являясь эффективным способом организации коллективной эмоциональной жизни трудящихся. Причем речь идет об эмоциональной деятельности на уровне сопереживания, коллективных действий и определяется как организация коллективной эмоциональной жизни трудящихся.

Сущность понятия «театрализация» долгое время толковалось однозначно, т.е. как метод, позволяющий организовать то или иное мероприятие по законам драматургии.

Вокруг театрализации как творческого метода, существует сегодня оживленная полемика, касающаяся, прежде всего ее сути. Многие практики досуговой сферы, рассматривающие театрализацию



чисто эмпирически, отказывают ей в самостоятельной качественной сущности.

Именно поэтому она рассматривается как механическое внесение элементов искусства в ткань той или иной формы досуга. –Театрализация”, когда погромче и почаще звучит музыка, к месту и не к месту, читаются стихи, дивертисмент выглядят выступления участников художественной самодеятельности, – это, путь к разработке сценария, театрализованной формы, лишаящей ее социально-педагогической глубины.

Но в последние годы многими исследователями была раскрыта сущность понятия –театрализация” с нескольких сторон.

Полифункциональность этого метода вызывает необходимость анализировать его сущность с позиции трех аспектов:

а) как метода органического синтеза документального и художественного материала;

б) как метода художественной организации ситуации самодеятельности в массовых формах культурно-досуговой сферы;

в) как метода активизации участников массовых форм.

Первый аспект позволяет рассматривать театрализацию как творческий метод, организующий воспитательное воздействие на участников массовых театрализованных форм через организацию сценического действия. Сценическое действие представляет собой органический синтез документа и средств художественной выразительности. В этом случае театрализация как творческий метод изменяет форму документального материала, но сохраняет его сущность и содержание.

Э. В. Вершковский, раскрывая сущность театрализации как метода художественной обработки материала, выделяет две ее стороны: сценарную и режиссерскую.

Сценарная театрализация – это творческий способ превращения документального материала жизни в художественную ценность, путем создания художественного образа сценария.

Режиссерская театрализация – это способ приведения сценария к художественно-образной форме представления через систему изобразительных, выразительных и иносказательных средств режиссера.

Как метод художественной организации самодеятельности участников массовых форм театрализация находит применение в процессе подготовки, например, обрядово-символического действия.

Метод театрализации, в данном случае реализуется через: а) композиционную организацию, системы символический действий обряда; б) художественное оформление ситуации и процесса обрядового действия.

В обрядово-символическом действии театрализация синтезирует средства искусства, создает условия для выполнения символического действия, предписанного обрядом и формирует ситуацию самодеятельности в рамках обрядового действия. Необходимо отметить, что в данном случае средства двояко: с одной стороны – придают эмоционально-действенное «облачение» символическому действию, с другой – способствуют формированию сознания личности.

Для театрализации, которая обязательно должна включить в себя праздничное художественное действие не только тех, кто на сценической площадке, но и всю реальную массу собравшихся, очень важен еще один фактор самодеятельности – сиюминутная, спонтанная художественная деятельность масс, представляющая собой эмоциональный отклик на то или иное событие.

Анализ сущности театрализации как метода активизации участников массовых форм позволяет выделить ведущие педагогические условия для ее осуществления:

- опора на жизненный опыт и интересы, отражающиеся в содержании события, которое служит фундаментом театрализации и оказывает решающее влияние на ее сценарно-режиссерский замысел, а также выбор, идейно-эмоциональных средств воздействия;

- тесная связь с социальной активностью участников, обуславливающий выбор массово-театрализованного действия;

- взаимодействие и взаимовлияние информационно-логического и эмоционально-образного воздействия.

В процессе театрализации происходит:

- вербальная активность, дающая возможность самовыражение участников посредством слова (переключки, скандирование, эстафета-переключки, устные отчеты и др.);

- физическая активность, побуждающая массу к движению, перестроению, перемещению и другим физическим действиям;

- художественная активность (массовое пение, танцы, пластические действия) стимулирующая эмоциональную сферу и вызывающая их художественную самодеятельность;

- игровая активность, которая выступает одновременно как метод реальной и в то же время игровой деятельности масс. Коллективная импровизационно-творческая игра может подниматься до уровня искусства, потому что в ней сочетаются, с одной стороны, цель игры – выполнение правил внутреннего самоограничения и самоопределения, а с другой – цель искусства – создание художественного произведения, эстетически воздействующего как на играющих, так и на зрителей.

Коллективная театрализованная игра есть массовое действие, не требующее ограниченной сценической площадки, оно чаще всего

развивается в значительном отрезке времени, самой жизни и пространстве.

Таким образом, сущность понятия и театрализация может быть рассмотрена в единстве трех основных аспектов реализации этого метода в досуговой практике.

2. На сегодняшний день известны многие театрализованные формы художественно-массовой работы учреждений культуры и искусства: одни из них появились достаточно давно и продолжают жить, трансформируясь в новых условиях, другие – плод творческой ориентации нового поколения режиссеров и сценаристов. И все-таки, драматургия театрализованных представлений от литературно-музыкальной композиции до массового празднества имеет единые, общие принципы, но каждый вид представления (концерт, агитбригада, тематический вечер, ритуал, театрализованный митинг и др.) имеет свои специфические черты. Но, так или иначе, их можно систематизировать в зависимости от их жанрового разнообразия и театрализованного действия.

а) зрелищно-игровые жанры – характеризуются, прежде всего, комплексным характером. Комплексность определяется тем, что оно представляет собой единство трех взаимосвязанных процессов: действие участников (исполнителей) на сцене, действие восприятие, действие-оценка и обмен этими оценками в среде участников-зрителей.

Зрелищно-игровое действие формирует близкую по своей социальной природе и сущности театру форму документально-публицистического представления. К жанрам этого направления можно отнести агитбригадные представления, театрализованные вечера и концерты, сценические композиции, рекламные шоу, эстрадно-публицистические представления и др.

В условиях зрелищно-игровой формы общения реализуется сразу несколько видов деятельности участников. Это становится возможным благодаря тому, что в них в качестве предмета общения выдвигается художественная информация, реальные события, жизнь реального героя. А само действие становится своеобразным средством передачи этой информации, связанной с событием и его героями.

Социально-педагогическая ценность зрелищно-игровой формы общения определяется тем, что благодаря деятельности участников массового представления, включенных в зрелищно-игровое действие, формируется оптимистическая, позитивная атмосфера, возникает коллективная, положительная эмоция. Социально-организующая функция зрелищно-игровых форм проявляется двояко: в организации общения участников и художественно-образном стимулировании их деятельности.

2) обрядово-символистическое действие можно рассматривать как своеобразную форму условно-выразительного поведения участников, когда форма их поведения, выражает определенное смысловое содержание.

Обрядово-символистическое действие представляет собой последовательно выполняемый людьми акт, наполненный большим социальным смыслом. Действия участников театрализованно-обрядовых форм, таких как: вечера-ритуалы, обряды, трудовые и гражданские праздники, посвящения и др., выражают социально-значимое отношение к определенному событию, его участникам, к обществу.

Основу обрядово-символистических действий представляют конкретные социальные процессы. Это и процесс усвоения норм выражения возникшего отношения к событию, процесс вхождения личности в определенную социальную группу, процесс социального регулирования поведением личности, процесс передачи ей социальных ценностей.

Художественное оформление обрядово-символистического действия усиливает эмоциональный фон реализации социальных процессов, стимулирует деятельную активность участников массовых обрядовых форм, включенных в исполнение этих действий, и участников, воспринимающих их как зрелище.

Среди всего многообразия форм обрядово-символистических действий можно выделить следующие:

– действия-обряды.

Обрядовое действие представляет собой традиционное, общепринятое условно-выразительное действие людей, включающее в себя ряд персонажей, художественных образов, эстетических и эмоциональных приемов.

Специфика обрядового действия сегодня определяется и тем, что наряду с традиционными формами этих действий все шире используются и реальные действия, заимствованные, например, из трудовой деятельности людей (закладка дама, первая или последняя плавка, начало или конец уборки урожая и т.д.).

б) ритуальное действие – сущность которого, состоит в соблюдении внешней формы действия, в подчеркивании обязательности регламентирующих правил, ядром которых является церемониальное действие. Оно также чрезвычайно разнообразно. Мы видим в нем, прежде всего, официально принятое традиционно торжественное действие, выработанное обычаем, повторяющееся из года в год и имеющее свой порядок. Эта разновидность ритуального действия содержит большой воспитательный потенциал, так как представляет собой сложившийся и устоявшийся стереотип отношений к отмечаемому событию и, следовательно, к его

идейному содержанию. Принимая тип действия и поведения, человек принимает и идеи, которые это действие отображают. Церемониал имеет ко многим театрализованным формам, которые оформляют реальное событие и действие.

в) массово-символические действия – это специфическая деятельность участников театрализованных мероприятий (скандирование, шествие, манифестация, переключки, рапорты и т.д.) представляет собой комплекс согласованных и взаимообусловленных актов деятельности всех участников или больших групп участников.

Отсутствие коллективного художественно оформленного действия самой массы изменяет суть театрализации, подменяя ее более или менее удачно построенным театральным зрелищем.

Реальное действие в виде различного рода коллективных проходов героев театрализации принципиально меняет форму и настрой театрализованной формы, превращая ее из литературно-музыкальной, документальной, сценической композиции в массовое театрализованное действие митингового характера (вечер-митинг).

Социально-педагогическая ценность коллективного действия состоит в том, что они вносят реальное содержание в театрализацию, создают эмоциональную атмосферу единства сценической площадки и всей аудитории, активизируют массу участников театрализованного действия, предоставляя ей конкретный канал проявления социальной активности, выражения отношения к отмечаемому событию.

Основой, объединяющей обрядово-символистические формы, является общественная значимость совместной массово-символистической деятельности всех участников. Раскрывая основные функции этой деятельности в процессе социального воспитания личности можно выделить следующие:

– аксиологическая, с позиции конкретной группы общения выявляется социальная ценность события;

– семиотическая, через знаковую структуру символистического действия передается социальная ценность традиции, опыта общества;

– воспитательная, система символистических действий в процессе общения способствует формированию определенного обществом типа личности;

– нормативная, через регламентирующие правила выполнения символистических действий осуществляется регулирование ситуативным поведением участника праздника, обряда, вечера со стороны группы или всей общности.

3) карнавально-игровые действия основой различных художественно-игровых и информационно-развлекательных программ. К ним могут относиться карнавальные шествия,

театрализованные игровые программы, конкурсно-развлекательные программы, игровые представления, шоу-программы и др.

При всем многообразии типов игровых действий общим для всех являются следующие: 1) наличие игрового поля, на котором протекает игровое действие; 2) наличие игровых правил и добровольное согласие принять эти правила; 3) несводимость игры к получению материальной пользы. Основной специфической особенностью данных форм является тот факт, что в основе организации действия лежит игра-конкурс, в ходе которой зритель не пассивный созерцатель действия, а его активный участник. При их проведении обязательно учитывается возможность импровизации, некой непредсказуемости зрителя-участника.

В ситуации массовых форм реализуются несколько видов карнавально-игровых действий:

– игровое соревнование – это вид игрового действия, цель которого превзойти партнера (или группу партнеров) в различных областях;

– игры-конкурсы, действия участников, основанные на конкуренции, соперничестве между отдельными людьми, заинтересованными в достижении одной цели, но каждый для себя;

– индивидуально-групповые игры – действие в рамках игровых правил одного участника с группой участников;

– сюжетно-ролевые игры определяются как действия участников по разработанному сюжету, где каждый участник не просто играет, а принимает на себя игровую роль, предусмотренную сюжетом программы.

Использование метода театрализации в культурно-досуговой сфере представляет все более перспективное направление, направленное на художественно-образное оформление и осмысление труда, общественной жизни и быта людей.

Исследование практики художественно-педагогической организации театрализованных программ позволило прийти к выводу, что театрализация – это не просто творческий метод сценариста, а своеобразная комплексная методика режиссуры досуговых программ.

Взаимосвязь сценарной и режиссерской театрализации обеспечивают реализацию основной функции театрализации – художественно-образное оформление праздничных и других событий с целью стимулирования эмоционально-оценочного отношения к воспитательной информации.

Театрализация использует самые разнообразные средства искусства и документальный материал:

а) художественное слово – это форма концентрированной, образной речи;

б) музыка – вид искусства, материал которого звук особого свойства.

Основой содержания музыкальных образов являются, прежде всего чувства, эмоции, переживания;

в) хореография – представляет синтез музыкальных, звуковых и синтетических возможностей ритмических организованных движений и жестов;

г) театральные фрагменты и отрывки – театральное действие разворачивается как в пространстве, так и во времени и представляет собой синтетическое искусство, объединяющее слово, музыку, танец, исполнительское искусство актера, живопись, сценографию и т.д.;

д) пантомима – это искусство выразительных жестов, основанном на определенном сюжете. Основные выразительные средства пантомимы жест, движение, мимика; е) кино (документальное и художественное) – искусство аудио-визуальное, воздействующее одновременно зримыми и звуковыми образами;

ж) зримые стихи и зримые песни – это синтетические средства театрализации, объединяющие музыкально-поэтические, пластические, словесные, пантомимические, кино-фото образы.

Суть зрелищной организации стиха и песни – это создание пластического, зримого эквивалента поэтическому или музыкально-поэтическому материалу, с целью усиления эмоционального воздействия на аудиторию.

Основные пути и принципы зрелищной организации стихотворного музыкально-поэтического материала выглядят следующим образом:

а) пути зрелищной организации стиха:

– через пластический рисунок фоновой группы, действия которой расширяют рамки стиха, усиливают эмоциональное его звучание;

– через пластический рисунок, в котором работает сам чтец;

– через поэтическое осмысление предлагаемых обстоятельств и события в момент наивысшего его напряжения человеческой психики;

– через инсценировку поэтического материала;

– через конфликтное столкновение фрагментов двух разных стихов;

– через разделение текста стиха и переведение словесного действия в пантомиму, в танец, песню, в диалог.

б) пути зрелищной организации песни:

– солист на фоне киномонтажа;

– синтез песни и танца;

– солист или хор и фоновая группа в пантомиме;

– преломление всего текста песни через пантомиму, инсценировку;

– участие зрителей в условном решении песни-игры. (В этом случае действие песни разыгрывается в предлагаемых обстоятельствах режиссерского приема).

в) путь создания художественно оформленной ситуации состоит из следующих направлений: художественное оформление места события, атмосферы, музыкально-световое оформление, художественно оформленное костюмирование, перевод определенных праздничных действий на художественно оформленную игру.

Методика театрализации включает следующие методы: монтаж, метод конфликтной организации, метод логического развития действия.

1) монтаж о котором мы будем говорить чуть позднее, позволяет детализировать некоторые события, выделить наиболее значимые моменты информации, ввести в сценарий детали-символы. Такое средство монтажного приема детализации позволяет деталь-символ использовать как сквозной образ сценария, тогда деталь выполняет функцию сценарного хода. Например, в сценарии «Шесть струн моей души» гитара – символ стала сценарным ходом программы.

Монтаж широко используется в практике сценарного мастерства. При помощи монтажа формируется синтез документального и художественного материала, театрализованного и реального действия участников. 2) метод конфликтной организации материала – это способ создания предельно динамичного и напряженного действия.

Вместе с монтажом, данный метод формирует главный объект эмоционального оценивания в массовых формах – действие. Динамика действия, его поступательное развитие создает условие для стимулирования процесса восприятия информации.

Конфликтная организация выступает в разных видах. В зрелищно-игровом действии – это конфликтная организация между действующими лицами, событиями, в времени. В символистическом действии – это создание определенных препятствий, которые активизируют действия участников ритуала, обряда и т.д. В карнавалыно-игровых – это те же препятствия, но уже обусловленные игровыми правилами.

Конфликтная организация реального действия участников активизирует их деятельность, создает ее динамическую напряженность и поступательное движение.

3) динамическая напряженность – это постепенное качественное изменение как субъектов действия, так и ситуации их действия и характера исполнения самого действия, т.е. включение в конфликтную ситуацию, а затем разрешение конфликтной ситуации.

Метод конфликтной организации досуговых действий является не только методом стимулирующим и активизирующим участие в



досуговых программах, но и методом включения участников, во все виды действий.

Важной формой включения является эмоциональная оценка действия.

Оказывая влияние на развитие самого действия, эмоциональная реакция становится единицей коммуникативной связи между участниками действия и участниками-зрителями.

3) метод композиционной организации действия.

В теории литературы композиция рассматривается как способ построения художественного произведения и организации его художественной целостности.

Отсюда метод композиционной организации театрализованных форм рассматривается как способ организации его частей (эпизодов) в единое целое, учитывая основные законы композиции:

- закон единства форм и содержания требует сочетания единства художественных средств выразительности и идейно-тематического уровня содержания;

- закон цельности сценария основывается на требовании подчинения всех элементов его структуры единой педагогической цели;

- закон контрастного построения действия позволяет регулировать распределение внимания и управлять его переключением с целью равномерного распределения действия эмоциональной и рациональной сферы участников мероприятия;

- специфической особенностью закона подчиненности всех закономерностей и средств композиции является их взаимопроникновение и взаимодополнение.

4) метод организации логического развития действия – это прием логически обоснованного расположения материала, организации структуры деятельности в массовом мероприятии. Действие – это основная часть театрализованной программы, а логика ее развития основывается на следующих методических требованиях:

- строгая логичность в расположении информационно-познавательного материала, в выстраивании структуры деятельности участников мероприятия;

- завершенностью каждого отдельного эпизода программы;

- идейно-тематическое единство, взаимосвязь и взаимозависимость эпизодов театрализованной формы; поступательное, динамическое развитие действия путем организации зрелищно-игровой части на конфликтной основе.

В практике культурно-досуговой работы нашли широкое применение в организации театрализованных форм два основных типа организации логики развития действия:

а) построение логики развития действия через показ последовательно значимых для героя (коллектива) ситуаций

жизнедеятельности, которые оказали значительное влияние на процесс формирования ценных качеств личности или коллектива. Такая организация логики развития действия может быть охарактеризована как динамический тип действия;

б) организация логики развития действия таким образом, чтобы события выступали причиной серьезных переживаний героя, его интеллектуального поиска, дает возможность показать внутренний тип действия. Педагогический характер массовых форм досуга обуславливает в процессе реализации метода театрализации и в, частности, в организации логики действия учитывать два основных специфических требования: организация логики действия таким образом, чтобы в массовых формах возникла возможность для проявления импровизации участников и создание условий для включения участников в действие.

Комплексное использование методов театрализации – это путь повышения эффективности культурно-досуговых мероприятий, позволяющие организовать единство эмоционально-образного и информационно-логического начала, стимулировать активность участников.

Сценарий театрализованного мероприятия как художественно-педагогическая программа организации деятельности участников включает в себя:

а) условия реализации воспитательных возможностей театрализованной деятельности участников мероприятия:

– опора в процессе формирования на реальные установки на виды деятельности конкретной аудитории;

– отбор и художественная обработка материала, связанного с социальным опытом, конкретной аудиторией;

– организация в сценарии комплекса, видов деятельности участников;

– объединение через сценарный ход всех форм организации деятельности участников.

б) средства художественно-образной организации деятельности:

– художественно оформленная информация о праздничном событии, которому посвящено массовое мероприятие; – художественно оформленные действия участников; определенная сценография, наличие персонифицированного образа и реальных героев.

в) формы организации театрализованной деятельности участников: зрелищно-игровых, массово-символистические, обрядово-ритуальное, карнавально-игровое.

г) специфические методы организации театрализованных ситуаций деятельности участников: монтаж, композиция, логическая организация действия, конфликтная организация материала.

Такой подход к сценарию культурно-досуговых программ позволяет шире использовать метод театрализации; и как способ художественно-образного оформления документального материала и действия участников массовых мероприятий и как способ, позволяющий активизировать и стимулировать активность разнообразной деятельности участников мероприятий.

#### Вопросы для самопроверки

1. Раскройте понятие «театрализация».
2. Дайте характеристику основных театрализованных форм.
3. Средства театрализации и их использование. Раскройте их специфику.
4. Выделите ведущие педагогические условия активизации масс.

#### **Тема 6. Методы иллюстрации и инсценирования в работе с документальными и художественными средствами выразительности**

Вопросы к теме:

1. Методика иллюстрирования, как особая организация содержания информационного материала.
2. Инсценирование, как метод художественной обработки материала.

Метод иллюстрации – самый распространенный в сценарной практике. И дело здесь, прежде всего в том, что не каждая форма нуждается в драматургической разработке и театрализации. Также формы досуга, как лекция-концерт, устный альманах, «огонёк», салон, различные тематические вечера строятся на логически понятной, а не на художественно-образной основе.

В указанных формах организуется, комбинируется в соответствии с темой не только разнообразный материал, различные по характеру действия аудитории, но и отдельные виды досуга. Например, вечер памяти 9 мая может состоять из торжественного собрания, тематического концерта и массовой части. Все три формы, не теряя своей самостоятельности, не видоизменяясь, объединяются в одну форму праздничного вечера главной его темой.

В данном случае метод организации материала несложный, и существует, как правило, в виде развернутого сценарного плана. Усложнение формы данного вечера может происходить за счёт включения в его композицию различных иллюстративных вставок, художественных дополнений к той или иной части вечера.

Суть метода иллюстрирования состоит в особой организации содержания информационного материала за счёт синтеза различных эмоционально-выразительных средств осуществляющих дополнение к информации, делая её зримой.

При этом иллюстрирование не просто вносит элемент художественности в содержание программы, раскрывает, развивает, углубляет, конкретизирует тему. Одна и та же тема может быть проиллюстрировано, по-разному с учётом разнообразных художественных выразительных средств.

По своей природе метод иллюстрирования соответствует типу информационно-просветительных программ, а в художественно-публицистических и культурно-развлекательных он может использоваться в качестве дополнительного метода. На практике сложились два вида иллюстрирования: художественное и наглядное. Например, в информационно-познавательной программе, которая является и методом распространения знаний и формой культурно-досуговой деятельности, используется метод иллюстрирования в виде книжных выставок, фотостендов, художественного чтения, музыки, показа фрагментов из фильмов.

Привнесение с помощью метода иллюстрирования элемента художественности в информационную программу позволяет создать такую сценическую композицию, в которой документы, фотографии, документальные кадры в соединении с художественными образами – поэтическими, музыкальными – достигают эмоционального эффекта огромной силы.

Иллюстрация – это метод эмоционального усиления, обогащения основного материала, а не его организации. В сценарии с использованием иллюстрации организация всего материала происходит за счёт единства темы.

В отдельных частях такого типа сценария могут быть драматургически оформленные эпизоды, игровые сцены, фрагменты искусства, но они самостоятельны по отношению друг к другу в художественном значении.

Зависимость, взаимосвязь материала в композиции такого характера находится на уровне единства и логики главной темы. Здесь нет художественного обобщения темы, а есть своеобразная констатация жизненных фактов с последующими выводами, то есть логическим обобщением.

Преобладание логического над эмоциональным в сценарии не следует считать недостатком. При организации информационно-познавательных программ есть темы и материал, требующий логического анализа, рационального способа раскрытия.

Аудитория таких мероприятий не всегда ждёт игровой театрализованной подачи материала, её может интересовать и углубленный анализ проблем и вопросов текущей жизни.

Иллюстрация не видоизменяет форму, а усиливает её идейно-эмоциональное воздействие, раскрывает, развивает и дополняет тему. Но кажущаяся простота и лёгкость этого метода приводит часто к творческим неудачам. Наиболее встречающиеся ошибки – это перегрузка сценария устным материалом, отсутствие единой темы в сценарии, случайный по отношению к теме иллюстративный материал, отсутствие интересных, ярких действий на сцене и в зале.

Одна и та же тема может быть проиллюстрирована по-разному, но всегда необходимо учитывать психологические законы восприятия: доступность материала, нарастание действия, логическую последовательность, и контрастность впечатления.

Направления иллюстрации и её особенности состоят в следующем:

- иллюстрация помогает перенести участников программы из одного места в другое в другую страну, эпоху, ситуацию и т.д.;
- создаёт определено-заданное сценаристом эмоциональное состояние;
- выступает как «второй план» в устном выступлении;
- устное выступление ведущего, реального героя и др. начинается или заканчивается художественными средствами.

Анализируя методику иллюстрирования в культурно-досуговой деятельности, необходимо отметить три важнейших её принципа.

Первый, основополагающий принцип – принцип соответствия содержания, идейного смысла, художественного материала теме и идее программы. Без такого соответствия не может быть и речи об использовании иллюстрирования, так как оно будет не усиливать, не подкреплять воздействие лекции, вечера, ток-шоу и т.д., а разрушать это воздействие.

Второй принцип – психологически обоснованное сочетание логического и эмоционального начал. При соблюдении этого принципа особое внимание необходимо уделить отбору документальных средств, «фактов жизни» и наличию реальных героев программы, чтобы художественные средства выразительности не довели над документальными.

И третий принцип – комплексное использование художественно-иллюстративных средств, обращение к разным видам искусства.

Этот принцип обеспечивает наиболее сильное эмоциональное воздействие на аудиторию, и максимально активизирует её интересы и внимание.

В настоящее время художественный процесс в учреждениях культуры приобретает «многомерную конфигурацию», особую сложность и неоднозначность, и противоречивость многих его

тенденций, значительный «поисковый разброс», затрудняющий видение общей перспективы развития.

Иллюстрация пронизывает многие формы досуга, органично соединяя информацию, публицистику и искусство, превращая их в эффективный инструмент эмоционального воздействия на аудиторию.

Инсценирование, как метод художественной обработки материала имеет несколько вариантов практического применения.

Первое и наиболее распространённое использование данного метода имеет место в практике театра и кино. Инсценирование – это переработка в драматургическую форму повествовательного, прозаического или поэтического произведения. Целью инсценированного готового произведения является не коренная переделка произведения, а прежде всего приспособление литературного материала к условиям сцены или экранизации. На основе материала готового произведения выстраиваются диалог, монолог, действие. Сокращаются второстепенные эпизоды и персонажи, особенно не действенные, в целом изменяется композиционная структура произведения, главным структурным признаком которого становится действие.

Наиболее значительное для сценарной практики использование метода инсценирования наблюдалось в формах агитационного театра 1920-х годов.

На основе этого метода зародилась массовая инсценировка как одна из первых форм советского театрального искусства. И также чисто клубные формы, как «инсценированный суд», «живая газета» и т.д.

Инсценирование прозаического произведения означает перевод его в форму драматического, а за основу, как правило, берутся небольшие рассказы, отрывки из повести, романа именно те, в которые есть хорошо организованные диалог, действие.

В сценарной практике встречается вариант неполного, частичного инсценирования прозы, то есть наряду с выстраиванием диалога, действия, сохраняется литературный текст, поясняющий обстановку действия, состояние героев и даже их поступки.

Приём соединения драматического действия и повествования в рамках одной сцены, одного инсценированного фрагмента удобен не только тем, что расширяет смысловые рамки действия за счёт текста «от автора», способствуя наиболее полному донесению авторской мысли, но и помогает самодеятельному актёру глубже раскрывать образ. На сочетании действия и повествования часто разрабатываются сценарии литературно-драматической композиции.

Инсценирование поэтических произведений происходит в основном по тем же законам, что и инсценирование прозы. На основе стиха или его фрагмента организуются события сцены,

определяются действующие лица, выстраивается действие. Текст сокращается и концентрируется в соответствии с темой и действием.

Предметом инсценирования также могут быть басни, фельетоны в стихах. Публицистичность сатирических произведений, обязательное наличие в них разговорного, действенного диалога – всё это делает данный жанр поэзии удобным для инсценирования.

Инсценирование песни наблюдалось давно, чуть ли не с самого её арождения. Например, такие выражения, пришедшие к нам из древности, как «играть песню», «хоровые песенные игрища», свидетельствуют о том, что сыгранные песни – это своеобразный вариант инсценировки, то есть придание песне новых выразительных средств наряду с мелодией и текстом.

Инсценировать песню, значит обогатить её действием, перевести на язык игрового представления, в котором есть конфликт, драматические ситуации, действующие лица, некоторое подобие диалога, монолога, полилога. Песня - это театр, в котором есть пьеса, музыка, актёр, сцена.

Для инсценирования, как правило, берутся песни с хорошей сюжетной основой, с наличием диалога (например «Кашу Ясь канюшщу»). Песню можно строить как единую событийную цепь картин-сцен, развивающегося сюжета, вводить зримый, слышимый диалог героев песни, выстраивать два или группу небольших хоров, ведущих и комментирующих действие.

По ходу развития действия можно использовать разнообразные наглядные иллюстрации, «живые картины» и т.д. Также можно инсценировать картины, плакаты, скульптуры. За основу берутся тема, сюжет, характеры, в целом всё содержание произведения - и выстраивается пластическая композиция, то есть «живая картина», «живая скульптура» и т.д. Они могут быть использованы в прологе, финале, с их помощью можно иллюстрировать тему, эмоционально и образно раскрывать и обобщать её.

Обработка реальных событий и документального материала по сравнению с художественным не ведёт к обязательной переделке его формы.

Художественное, игровое воссоздание жизненного материала предполагает сохранение первичной его формы и содержание, ставит своей целью напомнить аудитории о тех или иных событиях, фактах, вызвать социально значимые чувства, ассоциации у аудитории. Как верно подмечает И.Б.Шубина, «празднуя значительное историческое событие, человек как бы вновь переживает его, идентифицируя себя в какой-то степени с героями событий, воссоздавая их в своей памяти и в игровом театрализованном действии».

Анализ массовых инсценировок как формы художественной пропаганды позволяет увидеть в них методику драматургической обработки жизненного опыта широких масс, образное воплощение темы, синтез агитационно-пропагандистского слова со средствами искусства и приёмами включения аудитории в действие.

Вполне естественно, что инсценирование жизненных ситуаций, фактов, событий, особенно часто наблюдается в театрализованных представлениях на исторические темы. Это могут быть митинги, собрания, манифестации, сцены боя, солдатские привалы – то есть те события и ситуации, в которых наиболее полно и активно раскрывается человек и его социальная сущность.

Воспроизведение событий, фактов, ситуаций может быть обобщенным и конкретным, детализированным. И дело здесь не в преобладании конкретности или обобщенности, а в соединении их, ведущем к созданию целостного художественного образа – символа.

Независимо от характера инсценируемого материала главным его источником является жизнь и социальная практика трудящихся. Говоря иными словами, предметом инсценирования являются те события, которые имели место в жизни; они должны быть типичными и обладать фактической жизненной основой. Именно достоверность инсценируемого жизненного материала обеспечивает сопереживание, содействие и другие формы активности аудитории мероприятия.

В досуговой практике имеется значительный опыт по инсценированию документального материала. В отличие от жизненного, документ принимается как оформленный, зафиксированный факт реальной жизни, имеющий во многих случаях юридическую силу.

Документ имеет реальную, конкретную форму существования. Взять хотя бы для примера дневники, производственные сводки, протоколы собраний, заседаний и т.п.

Инсценировать документ – это значит перевести логический материал на язык образов и действий. Например, инсценирование производственных или молодёжных собраний, диспутов заключается в художественном воспроизведении наиболее ярких по форме и значительных по содержанию ситуаций, выступлений, реплик с листа отдельных главных пунктов из решений, постановлений собрания.

Видоизменяется текстовый материал собрания, он может быть переработан в форму стиха, песни, зонга, сценки. Материал собрания перегрушается, исходя из логики темы и действия, обостряется его конфликтность и дискуссионность за счёт различных средств и приёмов создаётся композиция, по содержанию и форме напоминающее собрание, дискуссию, но не тождественное им.



При инсценировании документа допускается частичное использование художественного вымысла, создание нового текста, но с обязательным наличием документальной основы как первоисточника. При инсценировании документа внутренняя структура, то есть расположение, взаимосвязи материала может меняться, внешняя же форма остаётся, и она, как правило, узнаваема.

Обработка может быть различной. Прежде всего, концентрация и отбор действенного материала. Языковая обработка, подчёркивание чпического, отбор и организация образного текста, ритмическое выстраивание текста.

Перевод документального текста в стихотворную форму. Совершенно верно, что зарифмованный текст – это ещё не поэзия. Но тот факт, что зарифмованный и ритмически упорядоченный текст воспринимается аудиторией более активно, чем обычное слово, вынуждает сценаристов заниматься самостоятельным стихосложением.

К выразительным средствам инсценированного материала можно отнести: монолог, диалог, действие, музыкальные. Вокальные, хоровые произведения, изобразительно – наглядные и проекционные средства, в том числе произведения или фрагменты документального, игрового кино, пантомиму и танец.

Подводя итог разговору о методе инсценирования, можно сделать следующие выводы: инсценирование – это метод образного, игрового воспроизведения социально значимых жизненных событий и фактов. Это метод драматургической, сценической обработки документального и художественного материала.

Особенности драматургического метода заключаются в том, что автор сценария на основе жизненного или документального материала, накопленных наблюдений, впечатлений по разрабатываемой теме создаёт драматургические тексты самых различных форм и жанров.

Данный метод наиболее трудоёмкий, по сравнению с другими методами, потому что он связан с профессиональными художественными особенностями сценариста, как писателя, поэта, драматурга.

Известно, что любое драматургическое произведения для театра, кино, эстрады по внутренней структуре состоит из диалога, монолога, действия, ремарки. Это первооснова драмы. И сценарист, создавая интермедии, репризы, скетчи, сценки, опирается в своей творческой на опыт профессиональной драматургии.

Во многих случаях сценарист КДП начинает пробу своих литературных сил с написания текстов для ведущих, связок между фрагментами, эпизодами сценария.

И здесь начинающего автора подстерегают такие первые опасности, как многословие, чрезмерная патетика и лозунговость создаваемого текста.

Длинные тексты ведущих утомляют публику. Нужно помнить правило: фразу и в целом текст сокращать «до размера мысли».

Патетика текста также не должны даваться в чрезмерном количестве. Хотя для агитации и характерна повышенная эмоциональность материала, но она должна быть не внешняя, а внутренняя, сдержанная. Текст может быть торжественно патетическим, звонким, будоражающим чувства аудиторий, но все связаны со всем стилем и направленностью сценария.

Текст ведущих можно организовать в форме диалога, парного концерта которой построен на словесном взаимодействии партнёров. Действие здесь в зачаточном состоянии, диалога можно назвать литературным, повествовательным.

Другой тип диалога – драматический, построен на внутреннем действии. В нём есть событийный ряд, драматические ситуации и некоторое подобие интриги.

Специфика драматургических текстов «малых форм» (сценок, интермедий, частушек и др.) в сценарии, прежде всего в том, что в чистом виде драматическое действие в них встречается очень редко. Многие драматургические тексты имеют дивертисментный синтетический характер, то есть строятся на основе действенных монологов, диалогов, песенного или «частушечного» материала, а к действию прибавляется ещё и повествовательность, усиливающая смысловую ёмкость сценария.

Данный метод является методом художественной обработки жизненного и документального материала, ведущим к созданию новых драматургических текстов.

При использовании собственно драматургического метода большое место занимают приёмы художественного вымысла, творческой фантазии, то есть большая свобода в выборе материала, его обработке и художественно интерпретации.

Использование данного метода в работе над материалом ведёт к созданию драматургических текстов, главными выразительными средствами которых являются композиционно взаимосвязанное диалог, монолог и действие.

Повествовательность, размыкающая драматургическую структуру текстов. Является их вспомогательным выразительным средством и ведёт к активизации аудитории.

Обработка средств выразительности и использование тех или других методов зависит, в основном, от замысла сценария, формы мероприятия, аудитории и возможностей досугового учреждения.

### Вопросы для самопроверки

1. Раскройте особенности метода иллюстрации. Соотнесите понятия «театрализация» и «иллюстрация».
2. Объясните необходимость инсценирования материала.
3. Назовите виды инсценирования.
4. Собственно драматургический метод. Что это такое?

### Тема 9. Монтаж как творческий метод сценариста: особенности, функции

Вопросы к теме:

1. Монтаж как способ смыслового построения сценария.

Функции монтажа.

2. Принципы монтажа.
3. Характеристика приемов монтажа.

Композиционная структура сценария КДП имеет свои специфические черты, отличные от композиционной структуры драмы. Одной из таких существенных черт является монтаж, который есть важнейший метод создания сценария. Построение целостной картины из отдельных кусков, элементов – прием, при котором можно отбрасывать все лишнее, оставляя только самое главное, существенное, значительное.

В сценарную драматургию монтаж пришел с празднеств Древней Греции, на которых состязались поэты (рапсоды) в искусном прочтении своих стихов. А для того, чтобы прочесть как можно больше своих стихов из разных произведений, им приходилось делать некий монтаж (сшивание), с которым потом они и выступали перед зрителями.

Само слово «монтаж» французского происхождения и понимается как сборка, соединение различных частей, деталей в единую конструкцию.

Монтаж в искусстве не просто сборка, соединение материала, а «составление и истолкование материала», «драматизация материала», «драматическая концентрация», «метод мышления и аргументации». В целом монтаж можно определить как метод образной организации материала и выстраивания действия. Суть монтажа по С. Эйзенштейну в том, «что два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее, возникающее из этого сопоставления, как новое качество».

Варианты сопоставления в художественных произведениях разнообразны. Это может быть наличие нескольких параллельно идущих сюжетных линий, сопоставление состояния природы, сопоставление характеров, ситуаций, поступков, звучащих тем, мелодий в музыке и т.п.

В сценарной практике монтаж занимает ведущее место среди остальных методов работы над материалом сценария. Данное превосходство монтажа объясняется прежде всего тем, что практически любой материал, художественный, документальный, устные выступления людей, фоно-фотозаписи – все это, готовый материал для монтажа, который не нужно обрабатывать, его надо монтировать в эпизод, блок или в композицию сценария.

Сценарная практика знает немало видов монтажа. Особо можно выделить из них два, наиболее часто встречаемые: конструктивный и ассоциативный.

Конструктивным следует называть процесс соединения фрагментов в логической или хронологической последовательности с учетом равнозначной соразмерности их по времени звучания. При таком монтаже важно обратить внимание на то, чтобы каждый эпизод продолжал основную мысль предыдущего и не повторяя ее и по форме выражения и по содержанию.

Ассоциативный монтаж – это сочетание фрагментов, построенное на их внутреннем столкновении и контрасте. Этот монтаж имеет преимущество перед монтажом конструктивным. Собственные мысли автора, его гражданская позиция и особенно его ассоциации становятся той, основой которая приводит к созданию произведения публицистически острого, драматургически законченного. И если каждый из фрагментов несет свой определенный смысл, то соединенные воедино, синтезированные в соответствии с замыслом автора, они обретают совершенно новое значение.

Монтаж, который, по образному выражению Дж. Катышевой, является «операцией художественной мысли», имеет свои функции.

1. Изобразительная функция монтажа заключается в том, что в условиях параллельно развивающихся интриг, множества сходных тем и эпизодов на их ассоциативном пересечении высвечиваются, наиболее броские, характерные детали (кадры), придающие целому визуальную яркость.

2. Другая, образно-смысловая, функция возникает путем сближения разных эпизодов, сопоставления, когда при соединении двух эпизодов, рождается «третий смысл», отличающийся от смысла каждого из отдельно взятого.

3. Одной из функций монтажа является организация зрительского восприятия. Последовательность и логику авторской мысли зритель «читает» через монтажную организацию материала. Сценаристам необходимо помнить, что монтажным можно считать только такое соединение, которое дает единица информации.

4. Еще одна интересная функция монтажа – ритмическая, при которой можно растянуть время или достичь обратного эффекта – создать впечатление, что прошло значительно меньше времени.

Такая организация материала (эффект сокращения времени) придает ритмическую динамику эпизоду – содержанию.

Основой искусства монтажа является не просто соединение отдельных эпизодов, средств выразительности, а анализ и синтез документального и художественного материала.

Материал сценария проходит как бы через две формы своего существования. Первая, изначальная его форма еще не организована в сценарий, хотя част отобранного материала и обработана художественно, тематически. Но это только лишь сырье, заготовки, фрагменты. Они еще не взаимосвязаны друг с другом и, может быть, даже нейтральны по отношению друг к другу.

Но вот автор берет этот разнообразный и начинает его выстраивать, организовывать в соответствии с темой сценария. В результате монтажа образуется вторая, образная форма существования материала, то есть собственно сам сценарий. Для сценариста самое главное знать за счет чего и как создается образная форма материала, здесь необходимо знание принципов и приемов монтажа, раскрывающих его технологию.

Рассмотрим основные принципы монтажа

1. Идейность – основной его принцип. Понимается, во-первых, как особая направленность всего материала сценария, складывающаяся из идейной наполненности каждой фразы, каждого фрагмента, каждого эпизода. Во-вторых, идеяность, проходящая через весь материал является цементирующим, структурно-образующим началом всего сценария. В-третьих, обогащение принципов и приемов монтажа категорией идеиности способствует их переводу из сферы прикладной в сферу образно-смысловую. В целом идеяность является своеобразным «силовым полем» вокруг которого монтируется весь материал сценария.

2. Композиционная целостность материала. Монтируя материал, нужно стремиться к стройности и цельности всего сценария, к гармоническому сочетанию отдельных частей, эпизодов в единую композицию. Мысль раскрытая в первом эпизоде, в первой сцене, должна проходить через все остальные сцены, обогащаясь и развиваясь так, чтобы к финалу достигла своего апогея. Единство и действенная взаимосвязь всего материала, а не отдельных его частей, и создают образность, художественную основу сценария. Выразительность отдельных частей, фрагментов складываются в единую выразительность всей композиции сценария.

Цементирующим началом всего материала здесь является единство цели, действия и единство композиции. Такой принцип построения композиции позволяет использовать для монтажа любой материал и создает условия для свободного движения авторской мысли в сценарии.

3. Контрастность – ведущий принцип монтажа и важное средство создания выразительности, ритмического разнообразия материала сценария.

Известно, что контрастность – одно из самых всеобъемлющих свойств предметов и явлений окружающей нас действительности. Контрастны не только явления физического порядка, но и отраженные в формах сознания реалии бытия: контрастность образная, ритмическая, пластическая, смысловая и т.д.

Контрастность, как прием монтажа, основана на сближении противоположных, контрастирующих по смыслу или по тексту отдельных элементов произведения. Он обеспечивает остроту стыка, который будоражит мысль, вызывает множество ассоциаций.

Монтажный стык того или иного материала можно рассматривать как момент становления художественного высказывания сценариста. Монтаж по контрасту – одно из самых сильных приемов, с помощью которого подлинно конфликтно отражается противоречивая действительность.

Опираясь на основные принципы монтажа можно организовать, сблизить, последовательно выстроить, соединить весьма отдаленные факты и эпизоды так, чтобы они рождали нечто принципиальное. Работая над монтажом, автор вынужден, в соответствии со сценарием и режиссерским замыслом, сокращать или, наоборот, расширять ранее отобранные материалы. Процесс этот вполне закономерен и оправдан, так как конечная цель – увлечь зрителя темой, сюжетным ходом, проблемами, раскрываемыми в сценарии.

Приемы монтажа не могут быть оторваны от структуры и от конфликтной ситуации сценария, да и специфику самого конфликта нужно рассматривать через эти приемы.

а) параллелизм – свойственный именно сценарной драматургии прием монтажа, где разнородные сюжетные линии обнаруживают скрытый контакт. Иногда этот прием справедливо называют – одновременность. Он позволяет показать что делается одновременно в одном, другом и т.д. месте действия (на различных сценических площадках, экранах, сцене, зале и др.).

Еще задолго до появления кинематографа в народных представлениях был разработан принцип симультанности, то есть действия на нескольких сценических площадках параллельно или одновременно.

В современных театрализованных представлениях действие часто происходит одновременно на различных сценических площадках как мощное средство нахождения обратной связи и создания ассоциативного образа программы.

Близким к театральному монтажу, но гораздо более широким по диапазону является прием стыка. Он основан на сближении

разнородных, разнохарактерных отрывков текста – прозы и стихов, речи и песни и т.д.

Соединение, стыковка разных смысловых пластов создает определенную динамику, воздействует на создание зрителя комплексно (и эмоционально и рационально), а в целом помогает создать яркий, выразительный, запоминающийся эпизод. б) прием контрапункта служит для выявления внутренних связей, монтируемого материала, ведущих к обобщению, к образному раскрытию авторской мысли.

Взаимопроникновение временных пластов реальных с будущими и или с прошедшими, сопоставление реальных явлений с художественными.

в) весьма характерным монтажным приемом является уподобление.

Он тесно связан с одной из важнейших специфических черт драматургии – с символикой.

г) лейтмотив (напоминание) – один из самых распространенных монтажных приемов. Для драматургии КДП, особенно театрализованных, он весьма характерен. Именно поэтому справедливо сравнивают построение таких программ с сюжетным построением.

Так создается большинство тематических концертов, литературно-музыкальных композиций и др.

Наиболее полно лейтмотив проявляется в авторско-режиссерском ходе, раскрытым, музыкальным, пластическим, звуковым рядом. Этот прием включает все средства выразительности: и мысль, и слово, и звуковое оформление и др.

д) следует обратить внимание и на прием рефрена. Он как бы цементирует эпизоды сценария, придает ему смысловую глубину, способствует нарастанию действия и дает емкость содержанию программы. Он часто выполняет две важные функции, во-первых, способствует созданию образа – художественного и документального, и, во-вторых, – динамике развития действия.

ж) существует также прием замедленного действия в том месте, где интерес зрителя достигает кульминации, – тогда ликвидируется опасность слишком прямолинейного восприятия сюжет. В остросюжетном представлении допустимо вести зрителя к ложному концу, давая ему основания прогнозировать не то, чем будет закончен сценарий. з) очень распространенный прием монтажа – это сценарный ход.

Его по праву называют образным, драматургическим, авторско-режиссерским, сквозным ходом, на который нанизывается весь материал.

Назовем наиболее часто встречающиеся типы сценарных ходов (для примера):

– собственно драматургический, по аналогии с организацией сюжета в пьесе. В клубном сценарии, как правило, преобладает, прием

хроникального построения событий, совпадающих с той или иной последовательностью событий в жизни. Здесь лучше всего взять местный материал, через который во многом просматривается биография страны;

– в качестве сценарного хода часто используется та или иная форма общественной деятельности. Например, митинг, рапорт, диспут, собрание, ярмарка и т.п. Этот ход удобен тем, что, во-первых, позволяет без особых усилий наполнить известную всем форму новым содержанием и за счет этого сделать художественное более убедительным, а документальное более ярким и интересным. Во-вторых, обыгрывание форм жизнедеятельности человека придает особую публицистичность досуговому мероприятию за счет сопоставления (в сознании аудитории) двух планов – реального и художественно-игрового, и их взаимного дополнения, обогащения;

– сценарный ход, построенный на персонификации идеи. За основу сценаристом берется образ ведущего, ведущих – образ Времени, Поэта, Публициста, Голос села, Города, Площади, Края и т.д. И весь разговор, действие как бы доверяется вести этому образу. От имени автора и от имени аудитории ему дано право говорить о самом главном, самом сокровенном. Художественная персонификация идеи сценария может происходить за счет песни, музыкального произведения, какого-то звука, например, стук метронома, отсчитывающего Время исторических событий и т.д.;

– в качестве сценарных ходов используются жанры газетной и журнальной публицистики – репортаж, очерк, интервью, хроника событий; спортивные, игровые формы – тренировка, соревнование, олимпиада, игровые конкурсы, спортлото, лотерея, дискотека, арктоло и т.д., фольклорные формы – обряды, помолвка, балаган, хоровод; использование реальных и символических форм техники и оптических приборов – «машина времени», «жолесо времени», телеэкран, бинокль, телефон, радио и т.д.

Была лишь названа часть ходов. Разнообразие их так же велико, как и сама сценарная практика.

Сценарный КДП может строиться на основе слова, изображения, действия, жеста, монтажа, а так же их комбинаций. «Факты жизни» и «факты искусства» являются лишь средствами кодирования содержания, осуществляемого методом монтажа. Иными словами, не сами средства составляют содержание, а то, что возникает между ними в результате монтажа, – «неизображенное содержание», то, что мы называем знаковым характером содержания.

Основу сценария составляют два текста: вербальный (словесный) текст и сценический текст, причем вербальный чаще всего берется уже «готовый»: произведения писателей, поэтов. При использовании большого количества произведений сценарий может



быть построен только монтажным методом сюжетосложения, где автором становится и сценарист.

Любое сценическое произведение – сложная система, включающая в себя разнообразные «языки», «жоды», «знаки». Главной функцией знака является передача информации о том, что находится за пределами знакового предмета.

Для драматургии культурно-досуговых программ, концепция знакового характера очень важна, особенно для понимания знаковых-символов, функционирование, которых определяется их ассоциативной сущностью.

Монтаж усиливает и концентрирует ассоциативные и экспрессивно-выразительные возможности знаков и как бы накладывает на них смысловые значения, придавая им подвижность и многозначность. Подводя итоги вышеизложенному, можно сделать общие выводы: без учета монтажной специфики сценария, его знакового характера невозможно успешное воздействие программы на аудиторию. Необходимо осознать, что эффективность его всецело зависит от того, насколько в сценарии закодировано содержание будущего сценария. Поэтому нецелесообразно полагаться на то, что сами средства воздействия, даже отобранные на высоком качественном уровне обеспечивают воспитательный эффект.

Сгруппируем для наглядности все выведенные свойства и функции монтажа.

Монтаж выступает как:

- 1) анализ фактов жизни и фактов искусства;
- 2) синтез фактов жизни и фактов искусства;
- 3) конфликт фактов жизни и фактов искусства;
- 4) средство воплощения сюжета;
- 5) средство выражения авторской позиции;
- 6) драматургический метод организации материала;
- 7) средство художественной выразительности;
- 8) форма организации зрительского восприятия;
- 9) способ изменения жанра;
- 10) форма изменения сценического времени.

Поскольку нами рассматривалась работа над сценарием как художественно-педагогический процесс, то главным требованием является определение и обоснование составляющих его элементов. Мы определили, что в сценарии во взаимодействии находятся:

Цель – художественно-педагогическое воздействие; средства воздействия – «факты жизни» и «факты искусства»; форма осуществления воспитательных задач сценария (программы) – ситуация художественной самодеятельности; метод организации средств воздействия – монтаж. С помощью монтажа как творческого метода сценариста выстраивается драматургически как отдельный

эпизод, так и все действие художественно-массового мероприятия. При этом необходимо подчеркнуть, что монтаж синтезирует не только документальный и художественный материал, но, что особенно важно, театрализованное и реальное действие участников.

Конкретная событийная основа, как правило, всем своим строем связывает сценарий с именами реальных героев, которым посвящен сценарий, кино-, фото-, фоно-, эпистолярными документами, связанными с листом проведения мероприятия. Именно событие определяет сюжетный каркас, в рамках которого монтируется сценаристом документальный, художественный материал, действия реальных героев, приемы активизации аудитории.

На заключительном этапе создания сценария сценарист, приступая к монтажу материала, должен учитывать все предыдущие позиции, включающие – замысел, сценарно-режиссерский ход, сюжет, сценические задания.

Следует отметить, что теоретические знания «технологии» монтажа – это еще не гарантия написания качественного сценария. Необходимо вырабатывать практические навыки работы над материалом сценария, развивать чувство образного видения темы, умения решать ее через действие и посредством действия.

#### Вопросы для самопроверки

1. Объясните причины превосходства метода монтажа над другими методами работы на сценарием.
2. Назовите основные принципы и приемы монтажа материала в сценарии.

## **2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

### **2.1 Тематика практических занятий**

#### **Тема 1. Особенности проведения анализа сценариев культурно-досуговых программ разнообразных жанров**

Просмотр сценариев культурно-досуговых программ разнообразных жанров (2-3 сценария). Коллективное обсуждение сценариев. Самостоятельный анализ студентами сценариев культурно-досуговых программ по предлагаемой схеме:

- характеристика жанра программы;
- идейно-тематическая замысел;
- композиционное построение замысла;
- вид конфликта;
- наличие сценарной-режиссерского хода;
- приемы активизации аудитории;
- использование средств выразительности.

## **Тема 2. Реальный герой и его представление**

Каждый из студентов выбирает реального героя для его представления в рамках конкретной культурно-досуговой программы

Студент знакомится с биографическими данными выбранного реального героя, подбирает необходимый фактографический материал о его творческом, профессиональном, жизненном пути.

На основе полученных сведений о реальном герое студент разрабатывает сценарный вариант его представления по схеме:

- представление реального героя зрителям,
- интервью с реальным героем (5-6 вопросов с предполагаемыми ответами)
- заключительная часть (резюме)

Каждый из студентов поочередно эмоционально и нестандартно представляет перед аудиторией свою сценарную разработку с представлением реального героя, делает заключительный монолог.

Коллективное обсуждение и анализ сценарных разработок студентов с представлением реального героя.

## **Тема 3. Литературная зарисовка и ее сценарная разработка**

Студенту необходимо сделать следующее:

- Определить идейно-тематическую замысел будущего литературного этюда;
- За основу можно взять конфликтный факт, жизнь человека, событие и др;
- Литературно описать это событие так, чтобы был ярко раскрыт конфликт;
- Рассмотрев различные средства выразительности (документальные, художественные и др.), разработать композиционное построение действия литературной зарисовки;
- Представить студентам законченную сценарную разработку.

## **Тема 4. Выбор реального события и его сценарная разработка**

Студенту необходимо выполнить следующее:

- Выбрать из газет, журналов, интернет-порталов реальное событие с конфликтной основой.
- Разработать идейно-тематический замысел, определить жанр и целевую аудиторию будущего самостоятельного блока программы.
- Изучить и выбрать различные средства выразительности.
- Проработать приемы активизации аудитории.
- Разработать блок сценария с учетом всех этапов работы над сценарием.

## **Тема 5. Просмотр и особенности рецензирования разнообразных культурно-досуговых программ**

Просмотр культурно-досуговых программ (3 программы разных жанров). Коллективное обсуждение просмотренных программ.

Рецензирование студентами просмотренных культурно-досуговых программ по предлагаемой схеме.

## **Тема 6. Формирование идейно-тематического замысла и разработка основных компонентов группового сценария культурно-досуговой программы**

Студенты разделяются на подгруппы (по 3-4 человека).

В рамках подгрупп студенты обсуждают идейно-тематический замысел будущего сценария, определяют жанр и аудиторию программы. Студенты формулируют сценарно-режиссерский ход будущего сценария.

Подгруппы студентов представляют идейно-тематический замысел будущего сценария на коллективное обсуждение.

Студенты в подгруппах дают характеристику всем частям сценария, который составляет его композиционную структуру: пролог как выразитель темы, своеобразный ввод в действие, способствующий созданию атмосферы программы; эпизоды - основное содержание сценария, их структура и взаимосвязь друг с другом; финальная часть сценария, как выразитель авторской идеи, его главная мысль. Сочетание всего действия сценарно-режиссерским ходом сценария, которые являются основой его композиционной структуры.

## **Тема 7. Изучение, отбор и использование средств выразительности и приемов активизации аудитории для раскрытия замысла сценария культурно-досуговой программы**

Студенты в подгруппах изучают, анализируют и отбирают разнообразный документальный материал (наглядный, мемуарный, кино-фото материал, личные вещи, эпистолярный и др.) как средство рационально-логического решения.

Студенты интегрируют в сценарий местный фактографический материал и реальных героев для раскрытия "фактов жизни".

Студенты в подгруппах изучают, анализируют и отбирают разнообразный художественный материал (музыка, кино, театр, свет, малые театры драматургии и т.д.) для эмоционально-образного решения сценария.

Студенты интегрируют в сценарий игровые средства, как способ активизации аудитории.

Студенты в подгруппах изучают, анализируют и отбирают разнообразные средства выразительности (документальные, художественные, игровые, фольклорные и др.) для раскрытия идейно-тематического замысла сценария.

Используя художественный и документальный материал, студенты разрабатывают сюжетное построение действия сценария.

Студенты реализуют в сценарии методы театрализации, иллюстрации и инсценирования.

Студенты в подгруппах изучают, анализируют и интегрируют в сценарий разнообразные приемы активизации аудитории (игровые, художественные, журналистские, режиссерские).

### **Тема 8. Монтаж материала и литературный запись группового сценария культурно-досуговой программы**

Студенты в подгруппах составляют литературный текст сценария, подчиненный всем законам композиционного построения и идейно-тематического замысла, учитывая особенности монтажа, как: драматургического метода организации материала, средства раскрытия сюжета, создания конфликтной ситуации, ритмической организации эпизодов.

Студенты реализуют в сценарии основные приемы монтажа: контрастность, параллелизм, одновременность, лейтмотив, последовательность.

Студенты в подгруппах объединяют разработанные блоки в общий сценарий.

Студентами осуществляется запись сценария, как литературной основы будущей программы КДП. В подгруппах проходит вычитка и редактирование готового сценария КДП.

Студенты представляют подробный драматургический анализ готовых сценариев для коллективного обсуждения.

### **Тема 9. Технологические основы создания сценария авторской программы**

Студенты совместно с преподавателем рассматривают основные жанры КДП и особенности драматургической основы различных жанров культурно-досуговых программ и осуществляют выбор жанра для разработки авторского сценария.

### **Тема 10. Формирование идейно-тематического замысла и композиционное построение авторского сценария культурно-досуговой программы**

Студент формулирует идейно-тематический замысел авторского сценария (тема, идея, цель), разрабатывает примерный сценарный план и дает характеристику его отдельных эпизодов.

Студентом определяется сценарно-режиссерский ход будущего сценария.

Студент приводит характеристику всех частей сценария, который составляет его композиционную структуру: пролог как отображение темы, своеобразный ввод в действие, эпизоды - основное содержание сценария, их структуру и взаимосвязь друг с другом; кульминацию, где разрешается авторская идея; развязку и финальную часть сценария, как отображение авторской идеи, главной мысли сценария.

### **Тема 11. Отбор средств выразительности, использование приемов активизации аудитории, монтаж и литературный запис авторского сценария культурно-досуговой программы**

Студенты самостоятельно изучают и отбирают разнообразные средства выразительности (документальные, художественные, игровые, фольклорные и др), которые необходимо использовать в авторском сценарии.

Студенты монтируют разнообразный материал, учитывая особенности данного метода, как: драматургического метода организации материала, средства раскрытия сюжета, создание конфликтной ситуации и ритмической организации материала.

Студент осуществляет литературную запись авторского сценария в соответствии с техническими требованиями к оформлению сценария КДП.

Студент разрабатывает макеты наглядно-художественного оформления программы (афиша, пригласительный билет, эскизы оформления, эмблема и т.д.) и оформляет список литературы.

### **Тема 12. Подготовка авторского сценария к публичной защите**

Студент осуществляет вычитку и редактирование окончательного варианта авторского сценария.

Студент оформляет авторский сценарий в индивидуальную папку с приложением электронного варианта.

## **2.2 Тематика индивидуальных занятий**

### **Тема 1. Представление реального героя**

Цель занятия: научить студента работать с интересным человеком, представить его гостям, составить вопросы интервью, сделать вывод. Ознакомиться с этапами работы с реальным героем.

## **Тема 2. Литературная зарисовка и ее сценарная разработка**

Цель занятия: обучение студента всем методам обработки материала (иллюстрация, инсценирование, театрализация), развитие умений монтировать и литературно записывать материал согласно законам композиционного построения действия.

## **Тема 3. Изучение, отбор и использование средств выразительности и приемов активизации аудитории для раскрытия замысла сценария культурно-досуговой программы**

Цель занятия: определение проблемы выбранного сценария и разработка сценарного плана и композиционного построения действия одного из блоков группового сценария; изучение и отбор студентом документальных, художественных, игровых средств выразительности и др. для разработки сценария.

## **Тема 4. Монтаж разнообразных средств выразительности первого варианта сценария”**

Цель занятия: определение сценарно-режиссерского хода и приемов монтажа блока группового сценария КДП. Разработка литературного текста блока сценария.

## **Тема 5. Формирование идейно-тематической основы сценария авторской культурно-досуговой программы. Композиционное построение действия сценария**

Цель занятия: выбор студентом формы сценария КДП, разработка темы, идеи и цели, представление сценарного плана и композиционного построения сценария.

## **Тема 6. Подготовка авторского сценария к публичной защите**

Цель занятия: оформление студентом авторского сценария в индивидуальную папку с приложением электронного варианта.

### **3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ**

#### **3.1 Творческая папка сценариста**

Творческая папка сценариста включает в себя все сценарные разработки, а также анализы и рецензии на просмотренные студентом культурно-досуговые программы. Структура и содержательное наполнение творческой папки сценариста включает:

- Титульный лист
- Содержание

- Эссе на тему «Не могу молчать...»
- Сценарную разработку «Представление реального героя
- Литературную зарисовку
- Сценарную разработку литературной зарисовки
- Сценарную разработку блока КПД, раскрывающего реальное событие
- Десять анализов просмотренных культурно-досуговых программ
- Приложения (при наличии).

При подготовке творческой папки сценариста студенту необходимо учитывать следующие методические рекомендации.

### **Технические требования к оформлению литературной записи сценария культурно-досуговой программы**

Для формирования единой культуры оформления литературной записи сценария культурно-досуговой программы рекомендуем придерживаться общих технических требований, представленных ниже.

**Параметры страницы:** формат листа - А4 (210\*297 мм); поля: верхнее и нижнее – 20 мм, правое – 10 мм, левое – 30 мм; ориентация – книжная.

**Параметры текста:** шрифт – Times New Roman, размер шрифта – 14 пт., межстрочный интервал – точно: 18 пт.

**Название сценария** (с указанием жанра программы) располагается вверху листа полужирным шрифтом; выравнивание по центру. В конце названия точка не ставится.

**Фамилия и инициалы автора(ов)** (составителя(ей)) располагаются под названием сценария; выравнивание по правому краю относительно основного текста; стиль начертания – обычный.

После названия и автора(ов) сценария КПД через одну строку рекомендуется указать **идейно-тематический замысел (тема, идея, цель), аудиторию и место проведения** будущей программы. Данные категории печатаются обычным шрифтом; выравнивание по ширине.

ПРИМЕР оформления названия, автора(ов) и основных категорий сценария:

-----  
-----



## Сценарий информационно-дискуссионной программы «Одиночество – проблема современности»

Автор: Иванов И.И.

**Тема:** одиночество – проблема современности.

**Идея:** одиночество — великая вещь, но не тогда, когда ты не один.

**Цель:** информирование и актуализация внимания аудитории на проблеме одиночества человека в большом городе, обсуждение с аудиторией различных проявлений одиночества у людей и совместный поиск возможных путей преодоления этой проблемы в современном мире.

**Аудитория:** от 25 лет.

**Место проведения:** зал-студия, презентационный зал.

-----

-----

**Основной текст сценария** КДП печатается через одну строку в соответствии с основными элементами композиционного построения программы (экспозиция, завязка, основное развитие действия\*, кульминация, развязка и финал).

Каждый элемент композиционного построения программы печатается полужирным шрифтом; выравнивание по центру. Со следующей строки раскрывается его содержание.

\*Примечание: Основное развитие действия в КДП часто проходит по эпизодам (блокам). Поэтому каждый эпизод (блок) программы в сценарии выделяется отдельно.

**В экспозиции** сценария необходимо подробно описать художественное и техническое оформление всех помещений, используемых в процессе проведения КДП (фойе, сцена, зрительный зал и т.п.), основные элементы заполнения сценического пространства (реквизит, декорации и пр.) и описать все действия, происходящие до начала проведения самой программы.

Стиль текста описания экспозиции – обычный; выравнивание по ширине.

Для всех следующих элементов композиционного построения программы используются следующие **правила оформления:**

Все ремарки, описание действий на сцене, указание средств выразительности\*\* печатаются *курсивом* с новой строки; выравнивание по центру.

**Живая речь** (диалоги, слова ведущих и персонажей программы):

Полужирным шрифтом печатается действующее лицо. После двоеточия с заглавной буквы обычным стилем печатаются его слова; выравнивание по ширине. Все эмоционально-чувственные реакции и действия персонажа, происходящие по ходу его слов, отделяются скобками и печатаются *курсивом* прямо в тексте.

ПРИМЕР оформления живой речи в сценарии:

**Кот Матроскин:** Молодцы, ребята! Ведь в нашей стране не обойтись без этих предметов! (*задумчиво*) Так, о чем же мы забыли вспомнить! А конечно, это же режим дня. Сейчас я вам о нем расскажу (*подходит к столу и роется в стопке бумаг*.) Ой! (*взволнованно*) А режим дня перепутался! Это все русалка. Недавно приходила ко мне в гости – и все перевернула с ног на голову. Но о чем я говорю. У меня же есть помощники! (*указывая на зрителей*) Дорогие ребята, айда ко мне, будем разбираться вместе!

**Оформление средств выразительности**, которые используются в ходе проведения КДП:

**Музыкальная композиция:** печатается *курсивом* с указанием исполнителя и названия. В скобках необходимо указать авторов слов и музыки.

ПРИМЕР:

*Звучит музыкальная композиция – А. Пугачёва «Не отрекаются любя»*  
(сл. В. Тушиновой, муз. М. Минкова).

**Звуковое, шумовое оформление:** печатается *курсивом* с указанием содержания звукозаписи.

ПРИМЕР:

*Звучит звукозапись раската грома.*  
*Звучит звукозапись телефонного звонка.*

**Видеоряд, слайд-презентация:** печатается курсивом с указанием названия; в скобках указывается автор видеоролика или ссылка на электронный ресурс). Если проектируется отдельный слайд, то необходимо указать его название либо кратко указать, что на нем изображено.

**ПРИМЕРЫ:**

*На мультимедийный экран проектируется видеоролик «Листья желтые» (автор: И.И. Иванов).*

*На мультимедийный экран проектируется слайд с результатами опроса жителей г. Минска «Мое хобби».*

*На мультимедийный экран проектируется слайд с изображением осеннего пейзажа.*

**Изменения в световом, теневом оформлении** прописываются курсивом по ходу сценария КДП.

**Художественный номер.** Исполнение музыкальной композиции, танца, театральной зарисовки и пр. оформляются курсивом, по центру листа с указанием исполнителя(ей) и названия номера. Если исполнителем является коллектив, то указывается его название, а в скобках указывается фамилия и инициалы руководителя.

**ПРИМЕРЫ:**

*Детская танцевальная студия «Непоседы» (рук. А.А. Леонова) исполняет хореографический номер «Барбарики».*

*Художественный номер: театральный этюд «Одиночество», исполняет А. А. Иванов.*

**Изменения в световом, теневом оформлении, пиротехнические средства** прописываются курсивом по ходу сценария КДП.

Любые уточняющие записи в сценарии (описания игр, примечания и пр.) могут оформляться по ходу сценария, выделяясь квадратными скобками [], или могут быть вынесены в приложения к сценарию (с обязательным указанием ссылки в тексте на номер приложения).

Если в процессе составления сценария КДП были использованы источники (литература, электронные ресурсы, ресурсы удаленного доступа и пр.), то в конце сценария необходимо указать **Список использованных источников**, оформленный в соответствии с требованиями к оформлению библиографических источников, утвержденными ВАК (<http://www.vak.org.by/bibliographicDescription>).

### **Структура анализа культурно-досуговой программы**

Название программы:

Жанр программы:

Контингент участников:

#### **I. Идеино-тематический замысел:**

Тема:

Идея:

Цель:

#### **II. Композиционное построение программы:**

Экспозиция:

Завязка:

Развитие действия:

Кульминация:

Развязка:

Финал:

#### **III. Вид конфликта:**

#### **IV. Сценарно-режиссерский ход:**

#### **V. Приемы активизации аудитории:**

#### **VI. Использование средств выразительности:**

##### **\* Дополнительные элементы анализа:**

– профессиональные качества ведущего

– достоинства и недостатки сценария, организации и ведения программы

### **РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПРОВЕДЕНИЮ И ОФОРМЛЕНИЮ АНАЛИЗА КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ПРОГРАММЫ**

*Анализ культурно-досуговой программы (КДП) проводится по 6-ти основным блокам:*

I. Идеино-тематический замысел;

II. Композиционное построение программы;

III. Вид конфликта;

IV. Сценарно-режиссерский ход;

V. Приемы активизации аудитории;

VI. Использование средств выразительности.

Дополнительно (по желанию) можно провести анализ профессиональных качеств ведущего и выявить достоинства и недостатки сценария, организации и ведения программы.

Перед тем, как приступить к анализу КДП, необходимо указать:

- **название программы** (указывается в заглавии анализа)

Например:

Анализ информационно-дискуссионной программы  
«Интернет: «за» и «против»

- **жанр программы** (форма проведения КДП)
- **контингент участников:**

здесь указывается аудитория, для которой организована КДП. Это может быть:

- *смешанная аудитория* (когда программа рассчитана на широкий круг зрителей);
- *возрастная группа* (можно указать **название возрастной группы** (дошкольники, школьники, молодежь, люди среднего (зрелого) возраста, люди пожилого возраста) или **возрастной диапазон** (например: 18 – 40 лет, 6 – 10 лет);
- *социальная группа*: указывается в том случае, если программа адресована представителям конкретных социальных слоев населения. Это могут быть люди с особенностями развития (люди-инвалиды), представители определенных профессий (н: педагогические работники, труженики села, инженеры, врачи и т.д.), студенческая молодежь и пр.

Далее осуществляется анализ КДП по основным блокам.

**I. Идеино-тематический замысел.** В его основе лежит правильное определение темы, идеи и цели КДП. Это тот стержень, который крепко держит основной смысл культурно-досуговой программы в одном русле, не давая ему растворяться в побочных темах и проблемах, а, наоборот, соединяя их в единое целое, углубляя основную тему и идею, усиливая впечатление при восприятии.

- **Тема:** Тема – это круг явлений, отобранных и освещенных автором. Самый простой способ определить тему – посмотреть на название программы, которое является прямым ее отражением. Однако, при определении темы телевизионной программы следует обратить внимание на то, что зачастую каждый из ее выпусков имеет определенную тематику, а название остается неизменным (н: ток-шоу «Пусть говорят», «Выбор» и пр.). В этом случае указывается не название программы, а конкретная тема выпуска (ранние браки, матери-одиночки, проблема алкоголизма в современном обществе и т.п.).

- **Идея:** Идея – это основной вывод, мысль, посыл аудитории и ответ на вопрос "что постановщик программы хотел сказать зрителям?". При ее определении необходимо исходить из того, что идея – это своеобразный лозунг (слоган) программы. Например, физкультурно-

спортивная программа может иметь идею, передающуюся словами «Спорт – это жизнь!», «Здоровье – главная ценность человека», «Физкультура и спорт – твои друзья!»; Профилактическая программа о пагубном влиянии вредных привычек будет иметь идею «Скажи «НЕТ» вредным привычкам!»; программа патриотической направленности несет в себе идею «Беларусь – мой дом родной!» и пр.

- **Цель:** Цель - это осознанный, запланированный результат воздействия КДП на аудиторию. Иными словами, цель – это то, чего организатор программы стремится достичь. Посредством КДП можно создавать предпосылки для развития и формирования у аудитории важнейших человеческих качеств, развивать познавательный интерес к актуальным проблемам современности, повышать уровень знаний, совершенствовать культуру свободного времени, развлекать, создавать праздничное настроение и пр.

При определении цели программы необходимо помнить, что она почти всегда многогранна и многоаспектна. Самая общая цель каждой досуговой программы – это организации свободного времени аудитории. Конкретная цель определяется через тематическую направленность программы. Например, программа патриотической направленности будет иметь цель – создание предпосылок для формирования у аудитории национального самосознания, чувства патриотизма и активной гражданской позиции. Физкультурно-спортивная программа – содействие формированию ЗОЖ у аудитории, популяризация физкультуры и спорта. Развлекательная программа – развлечение аудитории, развитие положительных эмоций и повышение настроения зрителей. Концертная программа или литературно-музыкальная гостиная – создание предпосылок для развития художественного вкуса аудитории, совершенствование эстетической культуры участников программы. Обратите внимание, что одна проведенная культурно-досуговая программа не может решать «глобальных» задач, ставить перед собой достижение «глобальных» воспитательных и формирующих целей (всестороннее воспитание личности, формирование культуры здорового образа жизни, повышение уровня национального самосознания аудитории и т.п.). Она может создавать предпосылки, способствовать воспитанию (развитию, формированию и пр.)

## **II. Композиционное построение программы:**

*В данном блоке кратко описывается ход проведения КДП в соответствии с ее основными композиционными элементами.*

**Экспозиция:** Экспозиция в КДП – это все то, что предшествует основному действию программы: это может быть организация тематических выставок в фойе и зрительном зале, работа с аудиторией до начала программы, работа творческих площадок в то время, как собирается аудитория, показ слайд-шоу и

музыкальное сопровождение, вводящие зрителя в тематику предстоящей программы.

**Завязка:** В структуре сюжета завязка является определяющим началом развития основного действия, и таким образом, завязка, ее содержание, оказывает влияние на последующий событийный ряд в сюжетно-композиционном построении КДП. Завязкой может выступать выход ведущего, который обозначает проблему мероприятия; видеоряд (слайд-шоу) на определенную тему, голос за кадром, описание реального события; представление конкурсантов; художественный номер и пр.

**Развитие действия** – самая обширная часть КДП. Здесь фактически укладывается весь основной сюжет культурно-досуговой программы. Культурно-досуговая программа строится из блоков и эпизодов, которые обладают определенной самостоятельностью. Поэтому описание основного действия в анализе программы рекомендуется проводить именно по блокам.

**Кульминация:** Кульминация – вершина развития конфликта программы, высшая точка эмоционального восприятия зрительской аудитории. В центре кульминации лежит главное событие, задача которого – в разрешении всего конфликта. При описании кульминации необходимо указать это событие, которое может выступать, например, в ток-шоу – голосованием зрителей «за» и «против», в конкурсной программе – оценками жюри, в концертной программе – выступлением самого ожидаемого артиста, самым художественно насыщенным и эмоциональным номером.

**Развязка:** как структурный элемент композиционного построения выполняет функцию завершения сюжетной линии программы. Важно помнить, что в развязке в обязательном порядке следует заключительное событие, в котором сообщается результат разрешения конфликта. Например, в ток-шоу развязкой будут результаты голосования зрителей, в конкурсе – объявление победителя, в концерте – выход всех исполнителей на сцену.

**Финал:** следует за развязкой и означает полное завершение сценического действия. Финал служит средством подведения итогов всего действия, происходившего на сцене. Это могут быть заключительные слова (резюмирование результатов) ведущего, слова победителя конкурса, общий номер от всех участников концерта, праздничный салют и пр.

**III. Вид конфликта:** Природа конфликта в культурно-досуговых программах многогранна, и борьба героев разворачивается через столкновение идей,

мировоззрений, мнений, характеров. При определении вида конфликта необходимо исходить из конкретной сюжетной линии программы.

Конфликтами в КДП могут выступать: конфликт между действующими лицами (персонажами), борьба за звание лучшей команды в спортивном состязании и конкурсное соперничество между участниками; борьба мнений, взглядов, позиций.

**IV. Сценарно-режиссерский ход:** сценарно-режиссерский ход – это такой творческий приём, который помогает собрать воедино все эпизоды программы. Сценарно-режиссерский ход не просто выполняет функцию своеобразной красной нити КДП, он является ее смысловым стержнем, пронизывающим эмоционально и логически все ее эпизоды.

Примерами сценарно-режиссерских ходов могут выступать репетиция, сон, загадка, перевернутая жизненная ситуация, киносъемка, пародии на рекламы, аукцион, переключка героев разных лет, стилизация под путешествие, экскурсию и другие. Не стоит забывать, что сценарно-режиссерский ход может и отсутствовать в содержании программы.

**V. Приемы активизации аудитории:** Одной из специфических черт драматургии КДП является активное участие зрителя в мероприятии, поэтому способы активизации зрителя возникают еще в замысле, закладываются в сценарном плане, выстраиваются в сценарии и реализуются в ходе проведения мероприятия.

Приемы активизации могут быть самыми разнообразными. Основные из них: разговор-интервью с сидящими в зале зрителями, опрос зрителей, голосование зрителей, коллективное пение, шествия, переключки, ритуальные или церемониальные действия (минута молчания как пример), игровое действие (игры с залом, викторины, игровые аукционы, конкурсы), активизация групп поддержки.

**VI. Использование средств выразительности:**

Виды выразительных средств:

- *документальные* (факты, публикации, результаты опросов, документальные видеоролики, исторические сводки, архивные данные, интервью с реальным героем, фотоснимки, статьи и пр.)
- *художественные* (живое слово и все виды и жанры искусства: музыка, танец, театр, живопись, литературное творчество, художественная фотография и фильмы, мультипликация, декоративно-прикладное творчество и пр.)
- *технические* (световое и теневое оформление, техническое оснащение: м/м экран, пиротехника и пр.)

***\*Дополнительно в анализе КДП можно дать оценку профессиональным качествам ведущего.***

## 3.2 Итоговое тестирование по лекционному курсу дисциплины

### ***Тест Вариант 1***



**1. Какое понятие отвечает на вопрос «зачем?»**

- а) тема
- б) сверхзадача
- в) идея

**2. Пролог - это вид:**

- а) экспозиции
- б) финала
- в) композиции

**3. Вывод автора сценария - это...**

- а) кульминация
- б) пролог
- в) финал

**4. Инверсия - это вид:**

- а) финала
- б) конфликта
- в) экспозиции

**5. Событие, в котором конфликт находится на наивысшей точке развития?**

- а) завязка
- б) финал
- в) кульминация

**6. Как называется вид монтажа, при котором герой переносится в фантазию, сон или в прошлое?**

- а) наплыв
- б) лейтмотив
- в) контраст

**7. Монтаж произошел от французского слова...**

- а) сцепление
- б) построение
- в) сборка

**8. При каком виде монтажа действие в сценарии выстраивается по датам?**

- а) параллельный
- б) сюжетный
- в) хронологический

**9. Какой вид монтажа лежит в основе кинофильма «Ну, погоди!»?**

- а) параллельный
- б) сюжетный
- в) одновременный

**10. Какой вид конфликта в сказке «Колобок»?**

- а) герой и герой
- б) герой и зрительный зал
- в) герой и группа героев

**11. Что лежит в основе понятия метафора? а) обобщение**

- б) сравнение
- в) противопоставление
- 12. Ведущая вечера в образе осени - это иносказание какого вида?**
- а) символ
- б) метафора в) аллегория
- 13. Что первостепенно в работе над сценарием?**
- а) материал
- б) идея
- в) исполнители
- 14. Что не относится к иносказательным выразительным средствам**
- а) афоризм
- б) синекдоха
- в) символ

### *Тест Вариант 2*

- 1. Какое понятие отвечает на вопрос «о чем?»**
- а) идея
- б) тема
- в) конфликт
- 2. Что не является видом экспозиции?**
- а) пролог
- б) инверсия
- в) эрзац
- 3. Как называется событие, в котором прекращается основная конфликтная линия?**
- а) финал
- б) кульминация
- в) развязка
- 4. Как называется вид финала, в котором возвращение к героям происходит через какой-то период времени:**
- а) постскриптум
- б) пролог
- в) эпилог
- 5. Эрзац - это вид: а) финала**
- б) экспозиции в) конфликта
- 6. Как называется вид монтажа, где действие происходит одновременно на сцене с разными героями?**
- а) одновременный
- б) параллельный
- в) последовательный
- 7. Какой вид монтажа лежит в основе фильма «Красная шапочка»?**
- а) сцепление
- б) построение

в) сборка

**8. Какой вид основного конфликта в сказке «Репка»?**

а) герой и герой

б) герой и гр. героев

в) герой и зрительный зал

**9. Что лежит в основе понятия аллегория?**

а) сравнение

б) обобщение

в) противопоставление

**10. Дед Мороз на Новогодней елке - это...**

а) метафора

б) аллегория

в) символ

**11. Как называется сценарно-режиссерский ход, при котором зритель постоянно возвращается к одной и той же детали, музыкальной теме или герою?**

а) контрапункт

б) лейтмотив

в) наплыв

**12. Что не является прием активизации зрителей?**

а) вручение цветов

б) аплодисменты

в) угощение чем-либо по ходу действия

**13. сценарий - это...**

а) литературная основа программы

б) постановочный план

в) пояснение и рекомендации всем службам, задействованным в празднике

### 3.3 Вопросы к экзамену по дисциплине «Сценарное мастерство»

*2 семестр*

Первый вопрос:

1. Понятия "драма", "драматургия". Специфические особенности разнообразных драматургических произведений (театр, радио, телевидение).

2. Композиция драмы: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка.

3. Специфика действия в драме и сценарии культурно-досуговой программы.

4. Принципы отбора документального материала.

5. Специфические черты драматургии культурно-досуговых программ.

6. Сценарий культурно-досуговой программы, его специфические особенности.

7. Построение сценария через эпизоды-события, взаимосвязь эпизодов.
  8. Этапы работы над сценарием.
  9. Характеристика способов построения действия в сценарии культурно-досуговых программ.
  10. Характеристика документальных средств выразительности. Понятие «документ», его виды.
  11. Выбор реального героя для участия в сценарии культурно-досуговой программы.
  12. Художественные средства выразительности, их функции и разновидности.
  13. Использование музыки в сценарии культурно-досуговой программы.
  14. Принципы отбора художественных средств выразительности.
  15. Иллюстрация как специфический метод работы над сценарием.
  16. Театрализация как метод создания образа программ.
  17. Особенности инсценирования художественного произведения и реальной события.
  18. Приемы монтажа в сценарии культурно-досуговой программы.
  19. Характеристика основных видов культурно-досуговых программ.
  20. Идеино-тематическая замысел сценария.
  21. Специфика разработки сюжетного хода сценария как смысловой взаимосвязи "фактов жизни" и "фактов искусства".
  22. Использование метода монтажа в культурно-досуговой программе. Функции монтажа.
  23. Разработка блока в сценарии.
  24. Сценарий как художественно-педагогическая программа деятельности участников культурно-досуговых программ.
- Второй вопрос - защита практических заданий.

#### 3.4 Требования к экзамену по дисциплине "Сценарное мастерство"

##### *3 семестр*

Экзамен состоит из двух этапов:

##### 1 этап

Студент разрабатывает авторский сценарий культурно-досуговой программы, который должен содержать:

Идейно-тематическое замысел;

- сценарный план;
- композиционное построение действия (экспозиция, завязка, кульминация, развитие действия, финал);
- наличие сценарно-режиссерского хода;
- приемы активизации аудитории;
- наглядно-художественное оформление (афиша, пригласительный билет, эскиз оформления места проведения КОП, эмблема и т.д.)

- литературную запись сценария (по всем правилам записи сценария - отступы, скобки, замечания, дополнения, сноски и т.д.);
- список литературы (по всем правилам оформления списка литературы).

Авторский сценарий должен быть оформлен по всем правилам оформления письменных работ студентов вузов (папка, титульный лист, компьютерный печать, диск).

2 этап

Презентация авторского сценария. Обсуждение сценария. Оценка за экзамен включает в себя:

- процесс работы над сценарием
- презентация авторского сценария
- обсуждение

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## 4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

### 4.1 Учебная программа «Сценарное мастерство»

Установа адукацыі  
«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

**ЗАЦВЯРДЖАЮ**

Прарэктар па вучэбнай рабоце  
БДУКМ

\_\_\_\_\_ С.Л. Шпарло

«\_\_» \_\_\_\_\_ 2021 г.

Рэгістрацыйны № ВД-\_\_\_\_\_/вуч.

## СЦЭНАРНАЕ МАЙСТЭРСТВА

Вучэбная праграма ўстановы вышэйшай адукацыі  
па вучэбнай дысцыпліне для спецыяльнасці  
1-23 01 14 Сацыяльна-культурная дзейнасць

Вучэбная праграма складзена на аснове адукацыйнага стандарту вышэйшай адукацыі ОСВО 1-23 01 14-13 і вучэбнага плана па спецыяльнасці 1-23 01 14 Сацыяльна-культурная дзейнасць, рэг. № рэг. №

**СКЛАДАЛЬНІК:**

*М. У. Камоцкі*, дацэнт кафедры педагогікі сацыяльна-культурнай дзейнасці ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», кандыдат педагогічных навук.

**РЭЦЭНЗЕНТЫ:**

*А. С. Ігнатовіч*, загадчык кафедры моладзевай палітыкі і сацыякультурных камунікацый дзяржаўнай ўстановы адукацыі "Рэспубліканскі інстытут вышэйшай школы", кандыдат педагогічных навук, дацэнт;

*В. М. Румава*, дырэктар дзяржаўнай установы адукацыі «Цэнтр дадатковай адукацыі дзяцей і моладзі «Ветразь» г. Мінска»

**РЭКАМЕНДАВАНА ДА ЗАЦВЯРДЖЭННЯ:**

кафедрай педагогікі сацыяльна-культурнай дзейнасці ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў» (пратакол № 13 от 29.06.2021);

Навукова-метадычным саветам ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў» (пратакол № \_\_\_\_\_)

Адказы за рэдакцыю:

Адказы за выпуск: М.У. Камоцкі

## ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Вучэбная праграма па вучэбнай дысцыпліне «Сцэнарнае майстэрства» распрацавана для вышэйшых навучальных устаноў Рэспублікі Беларусь у адпаведнасці з патрабаваннямі адукацыйнага стандарта па спецыяльнасці 1-23 01 14 "Сацыяльна-культурная дзейнасць».

Праграма вучэбнай дысцыпліны ўлічвае сучасныя патрабаванні, што прад'яўляюцца да падрыхтоўкі спецыялістаў сацыяльна-культурнай сферы. Вывучэнне дысцыпліны дапаможа пашырыць веды будучых спецыялістаў па тэарэтычным асновам і асноўным механізмам авалодання тэхналагічнымі сістэмамі сцэнарнага майстэрства.

Вучэбная дысцыпліна з'яўляецца адной з вызначальных у цыкле дысцыплін па спецыяльнасці «Сацыяльна-культурная дзейнасць» і з'яўляецца неад'емнай складаючай модуля «Сцэнарна-рэжысёрскія асновы сацыяльна-культурнай дзейнасці». Яе змест прадугледжвае працэс авалодання студэнтамі спецыфікай і асаблівасцямі складання сцэнараў гульнявых, рэкрэацыйных, інфармацыйна-адукацыйных, святочна-абрадавых, забаўляльных і іншых жанраў культурна-дасугавых праграм.

Засваенне вучэбнай праграмы дапаможа студэнтам забяспечыць фарміраванне шэрага кампетэнцый:

СК-3 Ужываць навыкі сцэнарна-рэжысёрскай распрацоўкі культурна-адпачынкавых праграм у арганізацыях сацыяльна-культурнай сферы.

СК-5 Распрацоўваць сцэнарна-драматургічную аснову культурна-адпачынкавых праграм, ажыццяўляць іх аўтарскую распрацоўку з выкарыстаннем мастацка-выразных сродкаў.

*Асноўная мэта вучэбнай дысцыпліны* – фарміраванне у студэнтаў сукупнасці ведаў і практычных навыкаў у галіне драматургіі і распрацоўкі сцэнараў культурна-дасугавых праграм разнастайных жанраў.

*Задачы:*

– атрымаць уяўленне аб агульных драматургічных паняццях – драматургічным дзеянні і канфлікце як асноўных рысах драмы, архітэктоніцы, драматычнай калізій, ідэйна-тэматычнай задуме, сюжэце, кампазіцыйнай пабудове;



– вызначыць спецыфіку сцэнарыя культурна-адпачынкавых праграм: спосабы пабудовы дзеяння, прыёмы мантажу, сродкі выразнасці, іх мастацкая апрацоўка і напісанне сцэнарыяў;

– засвоіць асноўныя характарыстыкі жанраў культурна-адпачынкавых праграм і тэатралізаваных прадстаўленняў, кампазіцыйную структуру формы (пралог, эпізоды, фінал), прыёмы мантажу, сродкі выразнасці.

У выніку засваення вучэбнай дысцыпліны студэнты павінны ведаць:

– тэорыю і асноўныя элементы сцэнарнага майстэрства, яго сувязь з іншымі драматургічнымі відамі;

– класіфікацыю культурна-адпачынкавых праграм і асаблівасці іх сцэнарнай распрацоўкі;

умець:

– абгрунтаваць ідэйна-тэматычную задуму і вобразнае рашэнне будучага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы;

– адбіраць разнастайныя сродкі выразнасці і па-мастацку іх апрацоўваць;

– літаратурна аформіць сцэнарыі культурна-адпачынкавай праграмы. валодаць:

– тэрміналогіяй і асноўнымі паняццямі дысцыпліны «Сцэнарнае майстэрства»;

– метадамі арганізацыі і правядзення культурна-адпачынкавых праграм;

– тэхналогіяй стварэння сцэнараў культурна-адпачынкавых праграм розных жанраў.

Вучэбным планам на вывучэнне вучэбнай дысцыпліны «Сцэнарнае майстэрства» усяго прадугледжана 226 гадзін, у тым ліку 136 гадзін – аўдыторныя заняткі. Прыкладнае размеркаванне аўдыторных гадзін па відах заняткаў: лекцыі – 26 гадзін, практычныя – 30, лабараторныя – 74 гадзіны, індывідуальныя – 6 гадзін.

Рэкамендаваныя формы кантролю ведаў студэнтаў – экзамены.

## **ЗМЕСТ ВУЧЭБНАГА МАТЭРЫЯЛУ**

### **Тэма 1. Уводзіны. Характарыстыка драматургічных твораў і спецыфічныя асаблівасці драматургіі культурна-адпачынкавых праграм**

Прадмет і задачы дысцыпліны. Сувязь дысцыпліны з іншымі прадметамі. Характарыстыка тэматычнага плана, форм навучання. Характарыстыка культурна-адпачынкавых праграм, дынаміка іх развіцця. Агляд літаратуры па курсе.

Паняцці «драма», «драматургія», агульныя рысы драматургічных твораў. Канфлікт як асноўная рыса драмы. Развіццё канфлікту. Віды драматургічных твораў: драматургія тэатра, кіно, радыё, тэлебачання, культурна-адпачынкавай праграмы.

Віды культурна-адпачынкавых праграм, іх спецыфічныя асаблівасці. Параўнальная характарыстыка драматургічных твораў.

### **Тэма 2. Сцэнарый як драматургічная аснова культурна-адпачынкавай праграмы**

Паняцці «сцэнарый», «сцэнарны план». Спецыфічныя асаблівасці сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы. Кампазіцыйная пабудова дзеяння ў сцэнарыі. Спосабы пабудовы. Віды канфліктаў. Тры «эфекты» праграмы (прысутнасць, саўдзел, удзел) і іх узаемадзеянне. Сюжэт сцэнарыя, сюжэтны ход і іх распрацоўка ў эпізодах, блоках. Сінтэтычнасць культурна-адпачынкавай праграмы.

### **Тэма 3. Характарыстыка сродкаў выразнасці сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Віды сродкаў выразнасці ў сцэнарыі культурна-адпачынкавай праграмы (дакументальныя, мастацкія, тэхнічныя, фальклорныя і інш.). Дакументальныя сродкі выразнасці, іх характарыстыка. Выбар рэальнага героя. Паэтычнае і мастацкае слова і іх выкарыстанне ў сцэнарыі. Жанры мастацтва і іх характарыстыка. Прынцыпы адбору сродкаў выразнасці. Прыёмы актывізацыі аўдыторыі. Асноўныя крыніцы адбору матэрыялу.

### **Тэма 4. Асноўныя этапы работы над сцэнарыем культурна-адпачынкавай праграмы**

Абгрунтаванне ідэйна-тэматычнай задумы сцэнарыя: праблема, тэма, ідэя, мэта. Адлюстраванне ў задуме асноўных прыкмет драматургічнага

твора: канфлікту, сюжэта і кампазіцыі. Кампазіцыйная пабудова сцэнарыя ў адпаведнасці з асноўнымі прынцыпамі драматургіі культурна-адпачынкавай праграмы: логіка развіцця тэмы, нарастанне дзеяння, закончанасць кожнага эпизоду, узаемасувязь усіх частак сцэнарыя праграмы.

Вывучэнне, аналіз і адбор сродкаў выразнасці. Мастацка-музычнае афармленне праграмы. Літаратурны запіс сцэнарыя: сцэнарны план, лібрэта, літаратурны сцэнарый. Бібліяграфія сцэнарыя.

### **Тэма 5. Метад тэатралізацыі як аснова стварэння мастацкага вобраза сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Сутнасць паняцця «тэатралізацыя». Функцыі тэатралізацыі. Сродкі тэатралізацыі. Віды тэатралізаваных культурна-адпачынкавых праграм і іх характарыстыка.

### **Тэма 6. Метады ілюстравання і інсцэніравання ў сцэнарыі, іх выкарыстанне ў культурна-адпачынкавай праграме**

Віды ілюстрацыі: мастацкая, фатаграфічная, ілюстрацыя-схема, ілюстрацыя-макет, ілюстрацыя-дакумент. Прынцыпы ілюстрацыі: суадносіны ідэйнага зместу з мастацкай формай мерапрыемства; псіхалагічнае абгрунтаванне спалучэння лагічнага і эмацыянальнага пачаткаў у сцэнарыі; комплекснае выкарыстанне мастацка-ілюстрацыйных сродкаў і розных відаў мастацтва.

Інсцэніраванне рэальнай падзеі як асновы стварэння драматургічнага твора.

### **Тэма 8. Літаратурны запіс сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы і ажыццяўленне яго аналізу**

Сцэнаграфія праграмы (мастацкае і музычнае афармленне). Кампазіцыя размяшчэння літаратурнага матэрыялу. Бібліяграфія да сцэнарыя. Літаратурнае афармленне сцэнарыя, афармленне праграмы.

Асаблівасці аналізу сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы. Тэхнічныя патрабаванні да афармлення сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы.

### **Тэма 9. Асаблівасці правядзення аналізу сцэнарыяў культурна-адпачынкавых праграм разнастайных жанраў**

Прагляд і калектыўнае абмеркаванне сцэнарыяў інфармацыйна-пазнавальных праграм. Аналіз студэнтамі прапанаваных сцэнарыяў па

схеме: характарыстыка жанру праграмы; ідэйна-тэматычная задума; кампазіцыйная пабудова задумы; від канфлікту; наяўнасць сцэнарна-рэжысёрскага ходу; прыёмы актывізацыі аўдыторыі; выкарыстанне сродкаў выразнасці.

### **Тэма 10. Рэальны герой і яго прадстаўленне**

Выбар студэнтам рэальнага героя для яго прадстаўлення ў межах канкрэтнай культурна-адпачынкавай праграмы. Знаёмства з біяграфічнымі данымі абранага рэальнага героя, падбор неабходнага фактаграфічнага матэрыялу аб яго творчым, прафесійным, жыццёвым шляху.

На аснове атрыманых звестак студэнт распрацоўвае сцэнарны варыянт яго прадстаўлення па схеме: знаёмства рэальнага героя з гледачамі, інтэрв'ю з рэальным героем (5–6 пытанняў з меркаванымі адказамі), заключная частка (рэзюмэ).

Прадстаўленне студэнтамі сваіх сцэнарных распрацовак па знаёмстве з рэальным героем. Калектыўнае абмеркаванне і аналіз сцэнарных распрацовак студэнтаў з прадстаўленнем рэальнага героя.

### **Тэма 11. Літаратурная замалёўка і яе сцэнарная распрацоўка**

Вызначэнне студэнтам ідэйна-тэматычнай задумы будучага літаратурнага эцюда, у аснове якога канфліктны факт, жыццё чалавека, падзея і інш. Літаратурнае апісанне студэнтам гэтай падзеі так, каб быў ярка раскрыты канфлікт.

Студэнт адбірае розныя сродкі выразнасці (дакументальныя, мастацкія і інш.) і распрацоўвае кампазіцыйную пабудову дзеяння літаратурнай замалёўкі.

Прадстаўленне студэнтамі закончаных сцэнарных распрацовак літаратурных замалёвак. Калектыўнае абмеркаванне і аналіз сцэнарных распрацовак студэнтаў.

### **Тэма 12. Выбар рэальнай падзеі і яе сцэнарная распрацоўка**

Выбар студэнтам з газет, часопісаў, інтэрнэт-парталаў рэальнай падзеі з канфліктнай асновай. Распрацоўка ідэйна-тэматычнай задумы, вызначэнне жанру і мэтавай аўдыторыі будучага самастойнага блока культурна-адпачынкавай праграмы.

Вывучэнне і адбор розных сродкаў выразнасці і прыёмаў актывізацыі аўдыторыі для ажыццяўлення сцэнарнай распрацоўкі рэальнай падзеі.

### **Тэма 13. Прагляд і асаблівасці рэцэнзавання разнастайных культурна-адпачынкавых праграм**

Этапы рэцэнзавання культурна-адпачынкавых праграм. Прагляд культурна-адпачынкавых праграм розных жанраў. Калектыўнае абмеркаванне прагледжаных праграм.

Самастойнае рэцэнзаванне студэнтамі прагледжаных культурна-забаўляльных праграм па прапанаванай схеме.

### **Тэма 14. Фарміраванне ідэйна-тэматычнай задумы і распрацоўка асноўных кампанентаў групавога сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Абмеркаванне студэнтамі ў падгрупах ідэйна-тэматычнай задумы будучага сцэнарыя, вызначэнне жанру і аўдыторыі культурна-адпачынкавай праграмы.

Студэнты фармулююць сцэнарна-рэжысёрскі ход будучага сцэнарыя (вобразна-гульнявы, дэкаратыўна-вобразны і вобразна-музычны). Падгрупы студэнтаў прадстаўляюць ідэйна-тэматычныя задумы будучых сцэнарыяў на калектыўнае абмеркаванне.

Студэнты ў падгрупах даюць характарыстыку ўсім часткам сцэнарыя, якія складаюць яго кампазіцыйную структуру.

### **Тэма 15. Вывучэнне, адбор і выкарыстанне сродкаў выразнасці і прыёмаў актывізацыі аўдыторыі для раскрыцця задумы сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Студэнты ў падгрупах вывучаюць, аналізуюць і адбіраюць разнастайныя сродкі выразнасці (дакументальныя, мастацкія, гульнявыя, фальклорныя і інш.) для раскрыцця ідэйна-тэматычнай задумы сцэнарыя. Выкарыстоўваючы мастацкі і дакументальны матэрыял, студэнты распрацоўваюць сюжэтную пабудову дзеяння ў сцэнарыі.

Студэнты далучаюць у сцэнарыі метады тэатралізацыі, ілюстрацыі і інсцэніравання, а таксама інтэгруюць разнастайныя прыёмы актывізацыі аўдыторыі (гульнявыя, мастацкія, журналісцкія, рэжысёрскія) у сцэнарыі культурна-адпачынкавай праграмы.

### **Тэма 16. Мантаж матэрыялу і літаратурны запіс групавога сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Студэнты складаюць літаратурны тэкст сцэнарыя, падначалены ўсім законам кампазіцыйнай пабудовы і ідэйна-тэматычнай задумы,

рэалізуючы ў сцэнарыі асноўныя прыёмы мантажу: кантраснасць, паралельнасць, адначасовасць, лейтматыў, паслядоўнасць.

Аб'яднанне студэнтамі распрацаваных блокаў у агульны сцэнарыі. Студэнтамі ажыццяўляецца запіс сцэнарыя ў адпаведнасці з тэхнічнымі патрабаваннямі да літаратурнага афармлення сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы. Рэдагаванне гатовага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы.

Правядзенне падрабязнага драматургічнага аналізу гатовых сцэнарыяў.

### **Тэма 17. Тэхналагічныя асновы распрацоўкі аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Аналіз асноўных жанраў культурна-адпачынкавых праграм (інфармацыйна-дыскусійныя, конкурсна-забаўляльныя, відовішчныя, камунікатыўныя, святочна-абрадавыя і інш.).

Студэнты знаёмяцца з асаблівасцямі і спецыфікай драматургічнай асновы розных жанраў культурна-адпачынкавых праграм і ажыццяўляюць выбар жанру для распрацоўкі аўтарскага сцэнарыя.

### **Тэма 18. Фарміраванне ідэйна-тэматычнай задумы і кампазіцыйная пабудова аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Фарміраванне ідэйна-тэматычнай асновы аўтарскага сцэнарыя (тэма, ідэя, мэта), распрацоўка сцэнарнага плана, асобных эпізодаў, характарыстыка і вызначэнне сцэнарна-рэжысёрскага ходу будучага сцэнарыя.

Студэнты характарызуюць усе часткі будучага сцэнарыя, якія складаюць яго кампазіцыйную структуру.

### **Тэма 19. Адбор сродкаў выразнасці, выкарыстанне прыёмаў актывізацыі аўдыторыі аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Студэнты вивучаюць і адбіраюць разнастайныя сродкі выразнасці (дакументальныя, мастацкія, гульнявыя, фальклорныя і інш.), якія неабходна выкарыстоўваць у аўтарскім сцэнарыі.

Студэнт распрацоўвае макет наглядна-мастацкага афармлення праграмы (афіша, запрашальны білет, эскізы афармлення, эмблема і г. д.) і афармляе спіс літаратуры.

### **Мантаж і літаратурны запіс аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Студэнты ажыццяўляюць мантаж разнастайнага матэрыяла, улічваючы асаблівасці дадзенага метаду.

Ажыццяўленне студэнтамі літаратурнага запісу аўтарскага сцэнарыя ў адпаведнасці з тэхнічнымі патрабаваннямі да афармлення сцэнарыя культурна-адпачынкавых праграм.

### **Тэма 20. Падрыхтоўка аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы да публічнай абароны**

Студэнт ажыццяўляе рэдагаванне канчатковага варыянта аўтарскага сцэнарыя і афармляе яго ў індывідуальную папку з дадаткам электроннага варыянта.

Студэнт рыхтуе мультымедычную прэзентацыю да публічнай абароны аўтарскага сцэнарыя.

**ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНАЯ КАРТА  
ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЫ**

Нумар тэмы	Назва тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін			Колькасць гадзін КСР	Форма кантролю
		Лекцыі	Практычныя заняткі	Індывідуальныя заняткі		
1.	Уводзіны. Характарыстыка драматургічных твораў і спецыфічныя асаблівасці драматургіі культурна-адпачынкавых праграм	4	2			
2.	Сцэнарый як драматургічная аснова культурна-адпачынкавай праграмы	4	2			
3.	Характарыстыка сродкаў выразнасці сцэнарэя культурна-адпачынкавай праграмы	2				
4.	Асноўныя этапы работы над сцэнарыем культурна-адпачынкавай праграмы	2	2			
5.	Метад тэатралізацыі як аснова стварэння мастацкага вобраза сцэнарэя культурна-адпачынкавай праграмы	2				
6.	Метады ілюстравання і інсцэніравання ў сцэнарый, іх выкарыстанне ў культурна-адпачынкавай праграме	2				
7.	Літаратурны запіс сцэнарэя культурна-адпачынкавай праграмы і ажыццяўленне яго аналізу	4	2			
8.	Асаблівасці правядзення аналізу сцэнарэяў культурна-адпачынкавых праграм		4		6	аналізы сцэнарэяў па схеме



	разнастайных жанраў					
9.	Рэальны герой і яго прадстаўленне		4			
10.	Літаратурная замалёўка і яе сцэнарная распрацоўка		4	1		
11.	Выбар рэальнай падзеі і яе сцэнарная распрацоўка		4	1		
12.	Прагляд і асаблівасці рэцэнзавання разнастайных культурна-адпачынкавых праграм		4		6	рэцэнзіі на прагледжаныя праграмы
13.	Фарміраванне ідэйна-тэматычнай задумы і распрацоўка асноўных кампанентаў групавога сцэнарна-культурна-адпачынкавай праграмы		4			
14.	Вывучэнне, адбор і выкарыстанне сродкаў выразнасці і прыёмаў актывізацыі аўдыторыі для раскрыцця задумы сцэнарна-культурна-адпачынкавай праграмы		6	1	5	разнастайныя матэрыялы да сцэнарна-культурна-адпачынкавай праграмы
15.	Мантаж матэрыялу і літаратурны запіс групавога сцэнарна-культурна-адпачынкавай праграмы		8	1	5	пісьмовая распрацоўка блока сцэнарна-культурна-адпачынкавай праграмы
16.	Тэхналагічныя асновы распрацоўкі аўтарскага сцэнарна-культурна-адпачынкавай праграмы		4			
17.	Фарміраванне ідэйна-тэматычнай задумы і кампазіцыйная пабудова аўтарскага сцэнарна-культурна-адпачынкавай праграмы		10	1		
18.	Адбор сродкаў выразнасці, выкарыстанне прыёмаў актывізацыі аўдыторыі сцэнарна-культурна-адпачынкавай праграмы		10		4	рэжысёрска-паста-новачныя матэрыялы да аўтарскага сцэнарна-культурна-адпачынкавай праграмы
19.	Мантаж і літаратурны запіс аўтарскага сцэнарна-культурна-адпачынкавай праграмы		10			
20.	Падрыхтоўка аўтарскага сцэнарна-культурна-адпачынкавай праграмы да публічнай абароны		4	1	2	аўтарскі сцэнарый і мультымедычная прэзентацыя да абароны
	<b>Усяго</b>	<b>20</b>	<b>84</b>	<b>6</b>	<b>28</b>	

## ІНФАРМАЦЫЙНА-МЕТАДЫЧНАЯ ЧАСТКА

### Літаратура

#### *Асноўная*

1. Кузьмина, О. В. Сценарное мастерство: специфика художественно-творческой деятельности сценариста праздничных форм культуры : учебно-методическое пособие / О. В. Кузьмина ; составитель О. В. Кузьмина. — Кемерово : КемГИК, 2018. — 96 с. — ISBN 978-5-8154-0463-2. — Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. — URL: <https://e.lanbook.com/book/121905>

2. Марков, О. И. Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников. Сценарная технология : учебное пособие / О. И. Марков. — 5-е, стер. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2021. — 424 с. — ISBN 978-5-8114-7305-2. — Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. — URL: <https://e.lanbook.com/book/158906>

3. Технология социально-культурной деятельности / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств; Л. И. Козловская [и др.] : учеб.-метод. пособие для студентов учреждений высшего образования по специальности 1-23 01 14 Социально-культурная деятельность. — Минск : БГУКИ, 2014. — 205 с.

#### *Дадатковая*

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

2. Бирюкова, Т.П. Особенности сценария культурно-досуговых программ/ Т.П. Бирюкова // Сацыяльна-педагагічная работа. — 2008. — №7. — С. 35–39.

3. Генкин, Д.М. Сценарное мастерство культпросветработника / Д.М.Генкин, А.А.Кононович. — М.: Сов. Россия, 1984. — 136с.

4. Гиппиус, С.В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств / С.В.Гиппиус. — СПб.: Речь, 2001. — 346 с.

5. Жарков, А.Д. Технология культурно-досуговой деятельности: учеб. пособие / А.Д.Жарков. — М.: Просвещение, 1988. — 247 с.

6. Запорожец, Т.И. Логика сценической речи / Т.И.Запорожец. — М.: Просвещение, 1974. — 70 с.

7. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера / Б.Е. Захава. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Просвещение, 1978. — 334 с.

8. Камінскі, А. Я. Асновы драматургіі і сценарнага майстэрства : вучэб.-метадыч. дапам. / А. Я. Камінскі. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2011. – 112 с.
9. Катышев, Д.Н. Вопросы теории драмы / Д.Н.Катышев. – СПб.: СПбГУП, 2001.– 359 с.
10. Кристи, Г.В. Воспитание актера школы Станиславского / Г. В. Кристи. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1979. – 430 с.
11. Мойсейчук, С. Б. Режиссура культурно-досуговых программ: учеб. пособие / С. Б. Мойсейчук. – Минск: БГУКИ, 2011. – 99с.
12. Овсянников, С. Зрелищность и выразительность театрализованного представления / С. Овсянников. – СПб., 2003. – 337 с.
13. Плоткин, В.И. Введение в теорию и практику инсценирования / В.И.Плоткин. – М.: Турусел, 2001. – 260 с.
14. Подобед, А.С. Практическая риторика / А.С.Подобед. – Минск, 2001. – 359 с.
15. Сценарное мастерство: метод. пособие в помощь начинающему автору / сост. О.А.Толченев. – М.: ВЦХТ, 2002. – 160 с.
16. Тихоновская, Г. С. Сценарно-режиссерские технологии создания КДП: моногр. / Г. С. Тихоновская. – М.: Изд. дом МГУКИ, 2010. – 352 с.
17. Фрумкин, Г. Н. Сценарное мастерство / Г. Н. Фрумкин. – М.: Акад. проект, 2008. – 224 с.
18. Чечетин, А.И. Основы драматургии: учебник для студентов вузов культуры / А.И.Чечетин. – М.: Моск. гос. ун-т культуры и искусства, 2004.– 189 с.
19. Шубина, И.Б. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь: учеб.-метод. пособие / И. Б. Шубина. – Ростов н/Д : Феникс, 2006. – 288 с.

## Пералік выкарыстоўваемых сродкаў дыягностыкі вынікаў вучэбнай дзейнасці па дысцыпліне «Сцэнарнае майстэрства»

Для выяўлення ўзроўню вучэбных дасягненняў студэнтаў рэкамендуецца выкарыстоўваць дыягнастычны інструментарый, які рэалізуецца комплексна. У якасці такіх сродкаў кантролю і ацэнкі ведаў могуць выкарыстоўвацца:

- вусны фронтальны апрос у канцы лекцый;
- адказы на пытанні падчас лабараторных заняткаў;
- выступленні студэнтаў на лабараторных занятках з прадстаўленнем сваіх практычных напрацовак;
- праслухоўванне і аналіз падрыхтаванага матэрыялу на лабараторных занятках;
- складанне сцэнараў, эсэ, замалёвак і іншых пісьмовых работ па раздзелах дысцыпліны;
- падрыхтоўка мультымедыяных прэзентацый і творчых работ.

### Заданні і кантрольныя мерапрыемствы Кіруемай самастойнай работы студэнтаў

Тэма, змест работы	Колькасць гадзін	Форма прадстаўлення
<i>Тэма 9. Асаблівасці правядзення аналізу сцэнарыяў культурна-адпачынаковых праграм разнастайных жанраў</i> Студэнт павінен ажыццявіць аналіз некалькіх сцэнарыяў культурна-адпачынаковых праграм разнастайных жанраў па наступнай схеме: характарыстыка жанру праграмы; ідэйна-тэматычная задумка; кампазіцыйная пабудова задумкі; від канфлікту; наяўнасць сцэнарна-рэжысёрскага ходу; прыёмы актывізацыі аўдыторыі; выкарыстанне сродкаў выразнасці	6	аналізы сцэнарыяў па схеме
<i>Тэма 13. Прагляд і асаблівасці рэцэнзавання разнастайных культурна-</i>	6	рэцэнзіі на прагледжаныя

<p><i>адпачынкавых праграм</i></p> <p>Студэнту неабходна прагледзець і рэцэнзаваць некалькі культурна-адпачынкавых праграм з адлюстраваннем у рэцэнзіі наступнага: ідэйна-тэматычная задума; кампазіцыйная пабудова задумы; від канфлікту; наяўнасць сцэнарна-рэжысёрскага ходу; прыёмы актывізацыі аўдыторыі; выкарыстанне сродкаў выразнасці; прафесійныя якасці вядучага.</p> <p>Студэнт фарміруе творчую папку сцэнарыста</p>		<p>праграмы, творчая папка сцэнарыста</p>
<p><i>Тэма 15. Вывучэнне, адбор і выкарыстанне сродкаў выразнасці і прыёмаў актывізацыі аўдыторыі для раскрыцця задумы сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы</i></p> <p>Студэнт павінен падабраць мастацкі і дакументальны матэрыял, ажыццявіць падбор музычных нумароў, занатаваць тэксты выступаючых, распрацаваць тэатралізаваныя элементы і прыёмы актывізацыі аўдыторыі</p>	5	<p>разнастайныя матэрыялы да сцэнарыя</p>
<p><i>Тэма 16. Мантаж матэрыялу і літаратурны запіс групавога сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы</i></p> <p>Студэнту неабходна прадставіць падрабязны літаратурны запіс блока групавога сцэнарыя з улікам тэхнічных патрабаванняў да афармлення сцэнарыя культурна-адпачынкавых праграм, дзе будуць адлюстраваны тэксты вядучых, персаніфікаваных вобразаў, інтэрв'ю з рэальнымі героямі, музыкальныя фанаграмы, відэаматэрыялы і эскізы наглядна-мастацкага афармлення</p>	5	<p>пісьмовая распрацоўка блока сцэнарыя</p>
<p><i>Тэма 19. Адбор сродкаў выразнасці, выкарыстанне прыёмаў актывізацыі аўдыторыі, мантаж і літаратурны запіс аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы</i></p>	4	<p>рэжысёрска-пастанавачныя матэрыялы да аўтарскага сцэнарыя</p>

<p>Студэнт павінен прадставіць матэрыялы наглядна-мастацкага афармлення культурна-адпачынкавых праграм (афішу, запрашэнне, мантажны ліст, музычна-гукавую партытуру, відэа- і фотаматэрыялы, эскізы сцэнаграфіі, касцюмаў вядучых і г. д.)</p>		
<p><i>Тэма 20. Парыхтоўка аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы да публічнай абароны</i></p> <p>Студэнт ажыццяўляе рэдагаванне канчатковага варыянта аўтарскага сцэнарыя з улікам тэхнічных патрабаванняў да афармлення сцэнарыя культурна-адпачынкавых праграм і афармляе яго ў індывідуальную папку з дадаткам электроннага варыянта.</p> <p>Студэнт рыхтуе мультымедычную прэзентацыю да публічнай абароны аўтарскага сцэнарыя</p>	<p>2</p>	<p>аўтарскі сцэнарый і мультымедычная прэзентацыя да абароны</p>