

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

СОГЛАСОВАНО

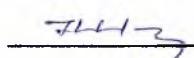
Заведующий кафедрой


А.В.Макаревич

« 28 » января 2026 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета


Н.Е.Шелупенко

« 23 » февраля 2026 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**СЦЕНАРНО-РЕЖИССЕРСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ СОЦИАЛЬНО-
КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

для специальности

6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации

СОСТАВИТЕЛЬ:

С.Б.Мойсейчук, профессор кафедры менеджмента социально-культурной деятельности, кандидат педагогических наук, доцент

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета культурологии и социально-культурной деятельности 23.02.2026 г.
протокол № 6

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Кафедра менеджмента и коммуникаций частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова»

Н.В.Самерсова. профессор кафедры педагогики социально-культурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	50
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	57
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	62

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Сценарно-режиссерские технологии социально-культурной деятельности», предназначенный для студентов специальности 6-05-0314-03 «Социально-культурный менеджмент и коммуникации», профилизациям: «Менеджмент и маркетинг в сфере культуры», рег. № 6-05-03-69/24уч. от 02.07.2024, « Менеджмент рекламы и общественных связей», рег. № 6-05-03-67/24уч. от 02.07.2024, «Менеджмент международных культурных связей», рег. № 6-05-03-68/24уч. от 02.07.2024, «Мультимедийные технологии и цифровые коммуникации», рег. № 6-05-03-70/24уч. от 02.07.2024., представляет собой систему учебно-методических материалов, использование которых обеспечивает приобретение студентами компетенций в области драматургического творчества и постановочной работы над разнообразными формами культурно-досуговых программ.

Дисциплина «Сценарно-режиссерские технологии социально-культурной деятельности» включает в себя теоретический и практический компоненты, направленные на изучение теоретико-практических основ сценарно-режиссерской деятельности для решения профессиональных задач, возникающих у студентов специальности «Социально-культурный менеджмент и коммуникации» в процессе реализации учебной, воспитательной и научно-исследовательской деятельности. В рамках данной дисциплины будущие специалисты социокультурной сферы знакомятся с одной из возможных областей своей профессиональной деятельности.

УМК разработан в соответствии с Положением об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденного Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 08.11.2022 г. № 427.

Цель УМК – систематизация информации по изучению основ сценарно-постановочной деятельности в современном досуговом пространстве с целью формирования у студентов системы знаний об организационно-творческих основах и практических навыках при драматургической разработке и постановке разнообразных форм культурно-досуговых программ.

Задачи УМК:

1. Организация активной учебно-познавательной деятельности студентов на лекционных, семинарских и практических занятиях.
2. Обеспечение взаимосвязи теоретической и практической подготовки студентов-менеджеров в процессе изучения особенностей управленческой деятельности в сфере туризма.
3. Оказание студентам методической помощи в усвоении учебного материала по дисциплине «Сценарно-режиссерские технологии социально-культурной деятельности».

Содержание учебно-методического комплекса, которое объединяет теоретический и практический материалы, нацелено на подготовку обучающихся к решению конкретных художественно-творческих задач в рамках образовательной программы. Методологической особенностью УМК является направленность обучения на формирование самостоятельных суждений, поиск актуальной и объективной информации, и ее представление в рамках реализации собственных творческих проектов.

В структурном отношении УМК состоит из:

- пояснительной записки;
- теоретического раздела, представленного конспектом лекций;
- практического раздела, раскрывающего содержание семинарских и практических занятий;
- раздела контроля знаний, раскрывающего формы аттестации, критерии оценки знаний, перечень вопросов к зачету;
- вспомогательного раздела, представленного списком рекомендуемой литературы (основной и дополнительной), учебно-методической картой учебной дисциплины для дневной и заочной форм получения образования.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Конспект лекций

Лекция 1

Сценарий культурно-досуговой программы как ее драматургическая основа

1. Понятия «драма», «драматургия», «драматургическое произведение».
2. Формы культурно-досуговых программ.
3. Характеристика понятия «сценарий культурно-досуговой программы».

Драма (от греч. drama – действие) – в широком смысле слова литературный род (наряду с эпосом и лирикой), представляющий *действие*, которое разворачивается в пространстве и во времени через прямое слово персонажа – монологи и диалоги. Если эпическое произведение свободно опирается на арсенал приемов и способов словесно-художественного освоения жизни, то драма «пропускает» эти средства сквозь фильтр сценических требований.

Сценическое назначение драмы определило ее специфические признаки:

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

требующие от человека каких-либо действий, эмоциональной, интеллектуальной и прежде всего волевой активности. Монологи и диалоги в драме выступают не простыми сообщениями, а действиями.

Позиция драматурга проявляется в самом принципе построения сюжетного хода и событийного ряда. Сюжетность как детализированное изображение событий, протекающих в пространстве и времени, связанных с взаимодействием между личностью и окружающим миром. Сюжетные драматургические произведения привержены напряженно-конфликтным положениям. Ход событий всегда стимулируется какими-либо противоречиями в жизни героев, и эти противоречия достигают драматической остроты.

Однако главная особенность драмы как литературного рода заключается в том, что она выявляет заложенные в ней огромные возможности эмоционального и эстетического воздействия на зрителя лишь в синтезе с музыкальным, изобразительным, хореографическим и другими видами искусства. Впервые Аристотель в «Поэтике» обратил внимание на синтетичность театрального представления, которая обеспечивается словом, движением, линией, цветом, ритмом и мелодией.

Драма в узком смысле слова – один из ведущих *жанров* театральной драматургии, в основе которого – изображение частной жизни человека и психологическая глубина его конфликта с окружающим миром или с самим собой.

Как литературный род драму характеризует *жанровое многообразие*.

Под жанром подразумевается конкретная разновидность в том или ином виде искусства, которая определяется идейно-эмоциональной трактовкой жизненного материала с использованием специфических приемов его художественного воплощения. Будучи элементом художественной формы, жанр является одним из средств раскрытия содержания.

Столь пристальное внимание к содержательной стороне понятия «жанр» обусловлено тем, что в драматургии культурно-досуговых программ ему соответствует понятие «форма культурно-досуговой программы», о чем пойдет речь в следующем подразделе.

Важнейшие элементы художественной структуры драматургического произведения были выявлены и охарактеризованы Аристотелем в его «Поэтике». Древнегреческий мыслитель, анализируя и обобщая опыт античной драматургии, пришел к выводу, что в каждой трагедии должно быть шесть составных частей: фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция.

Обратимся к содержанию понятия «драматургия».

Драматургия (от греч. *dramaturgia* – сочинение) – теория и искусство построения драматического произведения, его сюжетно-образная концепция. Другими словами, в широком смысле слова драматургия – это продуманная, специально организованная и выстроенная структура, **композиция** какого-либо материала. В узком смысле слова драматургия представляет собой какое-либо литературно-драматическое произведение, требующее своего воплощения средствами того или иного вида искусства. Сегодня драматургическими видами искусства являются:

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

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

Будучи важной частью технологии культурно-досуговой деятельности, драматургия культурно-досуговых программ представлена во всем многообразии ее форм.

Форма культурно-досуговой программы – это угол зрения сценариста на исследуемую проблему, структура, образуемая на основе организации сценарного материала и аудитории с использованием разнообразных выразительных средств. Выбранная форма культурно-досуговой программы активно влияет на отбор ее содержания, на способ организации драматургического материала, поскольку именно она должна наилучшим образом раскрыть сценарный замысел, эмоционально подготовить зрителя для восприятия происходящего.

Поскольку культурно-досуговые программы являются важнейшей составляющей технологии культурно-досуговой деятельности, в самом широком смысле их можно классифицировать по такому критерию как функции досуговой деятельности, объединив их до двух основных.

Информационно-развивающая, просветительская функция (*информационный тип содержательного досуга*) включает в себя организацию и направление познавательной активности личности, распространение общественно-политической информации, гуманитарных и естественнонаучных знаний. Реализации данной функции способствуют такие

формы культурно-досуговых программ как беседы, лекции, встречи, информационно-дискуссионные программы (диспут, дискуссия, круглый стол), а также сравнительно новая форма – презентация.

Рекреационно-компенсаторная, коммуникативная функция определяется деятельностью по восстановлению физических и духовных сил, организации полноценного отдыха и активных досуговых занятий через расширение индивидуальной жизненной среды, другими словами организованное общение. Наиболее эффективно реализация данной функции возможна в таких формах культурно-досуговых программ как разнообразные театрализованные формы (литературно-музыкальная композиция, театрализованный концерт, тематический вечер, театрализованное представление, капустник, карнавал, праздник, фестиваль и т.п.); зрелищно-игровые досуговые программы (конкурсно-развлекательная программа, квест, сюжетно-игровая программа, КВН, и др.

Оговоримся, что представленная классификация весьма условна, поскольку каждая из перечисленных форм досуговых программ при профессиональной сценарной и режиссерской разработке всегда будет многофункциональна, что обеспечит реализацию неисчерпаемого потенциала досуга для внутреннего развития личности во всей его многовекторности.

Сценарий культурно-досуговой программы – это подробная литературная разработка драматургического действия, предназначенного для постановки на сценической площадке, на основе которого создаются различные формы культурно-досуговых программ.

Драматургия культурно-досуговой программы (сценарий) имеет общие черты с другими видами драматургических искусств (театр, кинематограф, радио, телевидение), а именно обязательное наличие в нем: единого драматургического действия; сюжетного хода и событийного ряда; конфликта как «диалога действий»; жесткой композиционной структуры; жанрового разнообразия (в культурно-досуговых программах – разнообразие форм).

Таким образом, сценарий культурно-досуговой программы является в широком смысле драматургическим произведением, а работа над ним – драматургическим творчеством. Однако клубная драматургия имеет свои неповторимые специфические особенности, поскольку она имеет не только художественную ценность, но и является программой педагогического воздействия на аудиторию.

Специфические черты сценария культурно-досуговой программы наиболее ярко обнаруживают себя в сравнении с пьесой как драматургической основой театрального искусства. Так, творчество драматурга носит индивидуальный

характер, тогда как сценарная работа может быть как индивидуальной, так и коллективной. Более того, создание пьесы всегда **оригинальное** авторское творчество. Сценарий же культурно-досуговой программы – это монтажное соединение литературно-художественных, документальных, кинематографических произведений других авторов. Театральная пьеса – это всегда художественный вымысел, вторая реальность со своим художественным образом, драматургия культурно-досуговых программ – всегда соединение «фактов жизни» и «фактов искусства», информационного и зрелищного компонентов монтажным методом. Сценарий пишется для конкретного зрителя и организация общения также «закладывается» в структуру сценария, используя приемы активизации аудитории культурно-досуговой программы. В качестве специфической черты необходимо выделить также разнообразие мест и площадок для постановки культурно-досуговой программы – от домашней комнаты до стадионов и улиц городов. Место в данном случае – это не только пространство, но и конкретная аудитория, на которую надо воздействовать.

И, наконец, главное. Сценарий культурно-досуговой программы пишется не для **читателя**, а для **режиссера**. Более того, сценарист и режиссер в клубной практике, как правило, выступают в одном лице, поэтому литературная (драматургическая) основа сценария всегда содержит в себе элементы режиссерской разработки.

Лекция 2

Основные этапы работы над сценарием культурно-досуговой программы

1. *Сценарный замысел и его компоненты.*
2. *Сценарный план как общее видение будущей культурно-досуговой программы.*
3. *Литературный сценарий и монтажный лист как режиссерская партитура.*

Создание сценария культурно-досуговой программы – это сложный, многоступенчатый творческий процесс, включающий в себя как период накопления информационно-содержательного материала, формирование авторского замысла, так и непосредственное написание этой формы драматургического произведения. Этапы работы над сценарием отражают последовательность работы, организуют и упорядочивают творчество сценариста.

Творчество сценариста начинается с определения *замысла* как системы его художественных утверждений и оценок, эмоционально-ценностных ориентаций, отраженной в теме и идее.

Зарождение замысла – сложный процесс, связанный с индивидуальными особенностями творческой личности, его мировосприятием и мироощущением. Возникновение замысла придает поначалу хаотичной работе целенаправленность, не ограничивая при этом воображение, интуицию, фантазию.

И хотя мир образов – это мир чувственный, тем не менее, в процессе вызревания замысла должно происходить совпадение логического и образного мышления. Еще Гете замечал, что «в любом произведении искусства, великом или малом, все до последней мелочи зависит от замысла».

Обратимся к различным подходам в определении понятия «замысел».

Толковый словарь русского языка (под ред. Д.Н.Ушакова) трактует замысел как «нечто задуманное, замышленное, как цель работы, деятельности».

Толковый словарь С.И. Ожегова определяет замысел в двух значениях:

1. Задуманный план действий, деятельности, намерение
2. Заложенный в произведении смысл, идея.

Словарь литературоведческих терминов характеризует творческий замысел как представление об основных чертах и свойствах художественного произведения, его содержания и форме, как творческий набросок, намечающий основу произведения.

Замысел нередко сравнивают с архитектурным проектом в строительстве, в котором предусмотрен целостный образ всего сооружения и соотношение его отдельных частей, расчеты несущих конструкций.

В замысле культурно-досуговой программы присутствует не только личность сценариста, его видение мира, но и конечное звено творческого процесса – зритель, аудитория. Не случайно Ю. Борев отметил, что творчество – это процесс отчуждения замысла от художника и передачи его через произведение читателю, зрителю, слушателю.

Таким образом, в основе сценарного замысла культурно-досуговой программы, прежде всего, лежит ее (программы) тема и идея.

Тема (от греч. *théma* – то, что положено в основу) – это объект художественного изображения, круг жизненных явлений, отображенных писателем или художником и спаянных воедино авторским замыслом. Тема – это те жизненные характеры, ситуации, которые как бы переходят из реальной действительности в художественное произведение.

В.И. Даль определяет тему как «положение, задача, о коей рассуждается или которую разъясняют». Другими словами, тема культурно-досуговой программы – это круг жизненных явлений, вопросов, проблем, которые волнуют автора и аудиторию, причем наиболее актуальных и художественного осмысленных.

Выбор темы досуговой программы определяется мироощущением автора сценария, его жизненными ценностными ориентациями, теми явлениями и связями, которые он считает наиболее важными. Американский драматург Артур Миллер писал: «Когда я, наконец, понимаю то, о чем в сущности хочу сказать, я останавливаюсь и пишу это на отдельном листке бумаги. Это самый важный момент. В этот день я ничего не пишу. Это праздник».

Тема требует своего последовательного сценического воплощения, т.е. организации драматургического действия, в процессе которого с помощью разнообразных средств художественной выразительности зритель подводится к ее оценке, а через нее к формированию своей личностной позиции.

Тема неразрывно связана с идеей драматургического произведения, которая характеризуется как его содержательно-смысловая целостность и продукт эмоционального переживания и освоения жизни автором. Стивен Кинг точно заметил, что «хорошая литература всегда начинается с темы и развивается к идее, почти никогда не бывает наоборот». Художественная логика – это последовательность движения авторской (а вслед за ней и зрительской) мысли от темы к идее.

Однако идея не может быть сведена лишь к главной авторской мысли. Она – ракурс, точка зрения автора на «факты жизни». Анализ заложенной в сценарии проблемы, обнаружение и разрешение конфликта – это активный динамичный процесс движения авторской мысли. Поскольку именно через ракурс как начальную точку художественного мышления автором сценария будет отбираться и соединяться драматургический материал, работающий на художественное исследование проблемы.

Тема и идея – это тот смысловой стержень, который держит драматургический каркас сценария культурно-досуговой программы.

Не следует забывать, что характер сценария культурно-досуговой программы предполагает, что автор выступает не только в качестве сценариста, но и режиссера-постановщика, т.е. литературная и режиссерская линии взаимодополняют друг друга, что находит свое отражение в основных этапах работы над сценарием.

Первый этап «открытия», реализации замысла – создание сценарного плана.

Сценарный план – это структурно-драматургическая основа, набросок композиционного построения сценария с определенным автором идейно-тематическим замыслом и характеристикой аудитории. Это – общее видение будущей досуговой программы, ее основных эпизодов, номеров внутри эпизода и характер их чередования.

Графически сценарный план представляет собой следующую конструкцию:

- Название досуговой программы.
- Форма программы.
- Характеристика аудитории.
- Место и время проведения.
- Тема и идея программы
- Композиционное построение сценария.

I. Экспозиция (краткое описание)

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

- 1.1. Название номера
- 1.2. Название номера
- 1.3. Название номера

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

Эпизод 2(название эпизода, отражающее его тему).

- 2.1. Номер
- 2.2. Номер
- 2.3. Номер

Эпизод 3(название эпизода)

- 3.1. Номер
- 3.2. Номер
- 3.3. Номер

И далее по количеству эпизодов

IV. Кульминация. Номер

V. Финал. Номер.

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

Следующий этап – написание литературного сценария.

Литературный сценарий – подробная литературная разработка идейно-тематического замысла с полным текстом, описанием места и времени

действия, сценографии, музыкального и светового оформления, сюжета хореографических и пластических композиций, иных средств художественной выразительности.

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

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

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

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

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

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

Лекция 3

Характеристика композиционных элементов сценария и законов композиции

1. *Архитектоника культурно-досуговой программы.*
2. *Основные композиционные элементы сценария.*
3. *Законы композиционного построения программы*

Каждая культурно-досуговая программа как драматургическое произведение содержит в себе элемент конструкции, построения.

Понятие «архитектоника» (от греч. *architektonike* – строительное искусство, построение, соразмерность) – употребляется как 1) художественное выражение закономерностей строения, присущих конструктивной системе здания; 2) общий эстетический план построения художественного произведения, принципиальная взаимосвязь его частей.

Я.В.Ратнер справедливо отмечал, что объективный порядок строго взаимодействия предполагает наличие «опорных пунктов», создающих основу объективной гармонии, *архитектоники действия*. Любая неустойчивость здесь либо осложняет восприятие, требуя высокой культуры интерпретации, либо разрушает это восприятие неожиданно разросшейся частностью. Видимо таков общеобязательный закон искусства. Понятие «архитектоника» в значении «построение художественного произведения» чаще заменяют термином «композиция», который появился в искусствоведении с XIX века. Композиция (от лат. *composition* – составление, соединение) – последовательное построение художественного произведения, средство выражения связи между его элементами.

Вопросы архитектоники, композиции драмы впервые получили свое теоретическое осмысление в «Поэтике» Аристотеля. Античный философ зафиксировал внутреннюю структуру единства древнегреческой трагедии: «Целое – то, что имеет начало, середину и конец. Начало есть то, что само, безусловно, не находится за другим, но за ним естественно находится или возникает что-то другое. Конец, напротив, то, что по своей природе находится за другим или постоянно, или в большинстве случаев, а за ним нет ничего другого. Середина – то, что и само следует за ним другое. Поэтому хорошо составленные фабулы должны начинаться не откуда попало и не где попало кончаться, а согласовываться с вышеуказанными определенными понятиями».

Переведя на современный язык данное высказывание Аристотеля можно сказать, что вычленение конструктивных элементов для драматургического

творчества – самый важный момент работы. Сценарий всегда состоит из номеров и эпизодов, каждый из них обладает внутренней логикой построения и должен обязательно закончиться прежде, чем начнется другой эпизод.

Архитектоника изучает соотношение между главными и подчиненными элементами сценария, связь между его отдельными частями и функциональное значение этих частей и элементов, образующих вместе художественное единство. Внутреннее, архитектурное единство активизирует также и ассоциативность мышления автора и зрителя.

Иначе говоря, архитектоника рассматривает *конструктивные основы сценария*. Основной конструктивной, смысловой единицей в действенной структуре сценария культурно-досуговой программы является номер, который в совокупности с другими номерами образует эпизод.

Эпизодное построение сценария культурно-досуговой программы заимствовано у театральной драматургии. Текст драмы состоит из сценических эпизодов, которые называются картинками или сценами и представляют собой относительно самостоятельные части драматургического действия в замкнутых границах пространства и времени.

Таким образом, эпизод представляет собой специфическую, монтажно организованную совокупность номеров, объединенных между собой тематически, сюжетно и действенно в единую, относительно завершенную структуру. Свою окончательную завершенность эпизод достигает только во взаимосвязи с предыдущими или последующими эпизодами, а также в контексте композиции всей программы, которая последовательно раскрывает авторский идейно-тематический замысел. Динамика чередования эпизодов – один из важнейших элементов художественной целостности культурно-досуговой программы, ее структурообразующее средство, обеспечивающее непрерывность ее драматургического действия.

Для сценариста главное – найти единственно возможный порядок, темп и ритм соединения. Каждая часть в сценарии культурно-досуговой программы, живя своей самостоятельной жизнью, имея свой смысл и внутреннее развитие драматического действия, всегда связана с целым, с главной мыслью произведения.

В сценарии культурно-досуговой программы композиция понимается как соединение, монтаж внешне порой разнородных, но имеющих глубокие внутренние связи элементов, а успешное решение композиционных задач – важнейшее условие для раскрытия авторского идейно-тематического замысла. Композиционное построение отличает наличие частей, связанных друг с другом системой отношений, которые и придают ей целостность.

К основным элементам композиции относятся экспозиция, завязка, основное действие, кульминация и финал. Каждый названный элемент имеет свое определенное функциональное назначение. Рассмотрим последовательно каждый из композиционных элементов.

Экспозиция (от лат. *exposition* – изложение) представляет собой ввод в культурно-досуговую программу, краткая «преамбула», вступление к ней, которое разворачивается до начала непосредственно сценического действия: при входе в культурно-досуговое учреждение, в его фойе (театрализованное действие, выставки и т.п.). Она лаконична, кратковременна, в ней отражается лишь общий характер темы будущей культурно-досуговой программы.

Экспозиция готовит следующий композиционный элемент, а именно завязку.

Завязка – первый эпизод в драматургической конструкции культурно-досуговой программы. Это опорный структурный элемент композиционного построения сценария, в котором происходит «тематизация» драматургического действия, чаще всего через ассоциативно-художественное воздействие. Его функциональная ценность заключается в том, что в его основе лежит так называемое "исходное событие", которое определяет начало драматургического конфликта и находит свое развитие в последующих структурных элементах композиционного построения сценария. Именно исходное событие привлекает внимание зрительской аудитории и побуждает ее следить за дальнейшим сюжетным ходом.

В структуре сюжета завязка является определяющим началом развития основного действия, и таким образом, завязка, ее содержание, оказывает влияние на последующий событийный ряд в сюжетно-композиционном построении сценария.

Наряду драматургическими, эстетическими задачами завязка выполняет не менее важную психологическую функцию, а именно привлекает, организовывает внимание зрителей, настраивает на восприятие содержания программы. Завязка должна быть конкурентноспособна с жизненной ситуацией, с другой информацией, воздействующей на зрителя в повседневной жизни.

Завязка не только определяет дальнейший ход единого драматургического действия в раскрытии сюжетного хода и идейно-тематического замысла, но и является существенным моментом оригинального драматургического решения сценария культурно-досуговой программы. Оригинальное решение завязки во многом определяет последующий ход всей программы.

Следующий элемент в драматургической конструкции сценария культурно-досуговых программ – основное действие.

Основное действие – это главные эпизоды культурно-досуговой программы. Здесь информационно-логический материал получает свое образное выражение. При работе над этим композиционным элементом сценаристу следует помнить о:

- внутренней логике раскрытия идейно-тематического замысла, которая обеспечивается действенным построением от эпизода к эпизоду в их взаимосвязи и взаимодействии;
- продуманной конфликтности, контрастности в ее разнообразных выражениях;
- композиционной целостности каждого эпизода;
- монтажном соединении конструктивных элементов основного действия;
- нарастании темпоритма программы;
- интеграции кульминационных моментов каждого эпизода в разрешительный момент всей программы.

Сюжетный ход, проходя красной нитью через все эпизоды, связывая их в единое драматургическое действие, является главнейшим композиционным приемом, способствующим созданию целостности культурно-досуговой программы.

Композиционное построение непосредственно основного действия требует от сценариста большого мастерства, чтобы избежать потери течения сюжета и логики раскрытия идейно-тематического замысла. В основном действии может быть несколько сильных в эмоционально-смысловом значении номеров и даже эпизодов. Но они по смыслу и эмоциональному накалу не должны быть сильнее кульминации.

Кульминация (от лат. culmen – вершина) – наивысшая эмоциональная и интеллектуальная точка развивающегося драматургического действия, то, что еще Аристотель называл пределом, в котором начинается поворот от счастья к несчастью и наоборот.

Если исходное событие в завязке и событийный ряд в основном развитии действия логично взаимосвязаны между собой, то кульминация вытекает естественно и становится смысловым и эмоциональным центром всей культурно-досуговой программы.

Также как и в драме, в культурно-досуговой программе драматургическое действие разворачивается на наших глазах, даже если оно повествует о прошедших событиях. Такая «сиюминутность» действия заставляет зрителя активно включиться в него. Поэтому в основе кульминации – не только разрешение драматургического конфликта, но и возникновение момента соучастия со зрителями.

Финал (от лат. *finis* – конец) – эмоционально-смысловое завершение сценического действия культурно-досуговой программы, итоговое авторское высказывание. Финал должен заставить зрителя как бы «оглянуться» на весь ход драматургического действия. Его особая смысловая нагрузка заключается в том, что он подает идею в концентрированном виде и тем самым создает момент для максимального проявления активности всех участников программы.

Перечисленные драматургические элементы сценария культурно-досуговой программы объединяются в целостную конструкцию посредством следующих законов.

1. Закон целостности, взаимосвязи и соподчиненности частей целому.

Завершенная действенная структура драматургии культурно-досуговых программ делится на ряд циклов, где основной монтажной единицей является эпизод. Эпизод в сценарии, являясь частью целого, а именно всей программы, в то же время характеризуется такими качествами, как относительная самостоятельность сюжетной конструкции и средств художественной выразительности, отражение какой-то грани идейно-тематического замысла, наличие события, вокруг которого завязывается драматургическое действие.

Композиционная целостность в драматургической конструкции культурно-досуговой программы не сводится к простой сумме эпизодов, а определяется, прежде всего, их оправданным количеством и преемственной тематической связью. В композиционной, монтажной конструкции культурно-досуговой программы каждая единица сценической информации, являясь составной частью целого, подчинена раскрытию авторского идейно-тематического замысла, который, как стержень, насквозь пронизывает ее. Так создается смысловая и эмоциональная преемственность, где каждое звено самостоятельно и вместе с тем крепко связано с другими звеньями, которые существуют лишь во взаимосвязи и взаимовлиянии, что в итоге создает единую целостную конструкцию.

Композиционная целостность культурно-досуговой программы достигается также **системой связей**, возникающей в сюжетной конструкции сценария, которая складывается из:

- ✓ умело найденного сюжета и сюжетного хода, который делает сценарий неповторимым и оригинальным по композиционному построению;
- ✓ взаимодействия документального и художественного материала, монтажа «фактов жизни» и «фактов искусства»;
- ✓ оправданности и согласованности внутренних средств выражения содержания;

- ✓ приемов и способов сценической реализации литературного сценария.

2. Закон контрастности.

Этот закон диктует сценаристу необходимость присутствия в сценарии конфликта, позволяющего не только показать сложность и противоречивость окружающей действительности, но и активизировать мышление зрительской аудитории, наполнить программу высоким эмоциональным градусом.

Контрастность – одно из наиболее всеобъемлющих свойств предметов и явлений окружающей нас действительности. Использование контрастов играет большую роль в эмоциональном восприятии содержания культурно-досуговой программы. При восприятии содержания культурно-досуговой программы, построенной на контрасте, зритель испытывает гамму переживаний, окрашенных как положительными, так и отрицательными эмоциями.

3. Закон подчиненности всех выразительных средств идейному замыслу культурно-досуговой программы.

Следование этому закону помогает сценаристу не только разработать содержание программы, адекватное идейно-тематическому замыслу, но и использовать в драматургической конструкции лишь те средства художественной выразительности, которые наилучшим образом его раскрывают. Необходимо отметить, что это одна из самых сложных задач сценариста и ее успешное решение требует от него:

- ✓ развитого художественного вкуса;
- ✓ тонкого чувства современности;
- ✓ больших интеллектуальных и эмоциональных затрат;
- ✓ глубокого знания произведений всех видов искусства;
- ✓ художественного воображения и фантазии, что позволит в эмоционально-образной форме реализовать свой замысел.

4. Закон соразмерности.

Этот закон композиционного построения сценария предполагает количественное соотношение подобранного сценарного материала, его распределение по эпизодам, что позволит сценаристу добиться соразмерности расположения главных и второстепенных частей сценарного материала, точного и пропорционального соотношения структурных элементов композиции.

Объем и характер сценарного материала, его распределение по эпизодам подчиняются задаче наиболее полной реализации сценарного замысла. И здесь доминируют такие важные творческие качества сценариста, как чувство меры, творческая интуиция.

Композиция культурно-досуговой программы – это конструкция для ее смысла, выражение авторской идеи в драматургическом действии.

Композиционная завершенность сценария культурно-досуговой программы окончательно достигается в его сценической, режиссерской реализации, где большую роль играет сценографическое, световое и мизансценическое решение, а также общая атмосфера.

Лекция 4

Монтажный метод организации сценарного материала

1. *Монтаж как творческий метод.*
2. *Основные функции монтажа.*
3. *Основные приемы монтажа.*

Понятие о монтаже многозначно. Литературовед В.Шкловский заметил, что мы воспринимаем мир монтажно, видя в нем только то, что нам нужно, на что мы настроены, остальное отодвинуто. Даже слово в повседневной жизни, по мнению В.Шкловского, становится конкретным при помощи монтажа. Из слов мы строим фразы, мы отделяем их, сталкиваем, окрашиваем путем выбора словесного материала.

Многие исследователи утверждают, что ростки монтажного соединения разрозненных компонентов берут свое начало в народных площадных представлениях, в спектаклях шекспировского театра, в карнавальном блеске комедии дель арте. Именно здесь – народные истоки будущего «монтажа аттракционов» (С.Эйзенштейн). Каждая эпоха по-своему осваивала проблемы монтажного соединения в различных видах искусства. В 20-ые годы XX века был определен генеральный путь монтажа – взаимосвязь законов расчленения, соединения, совмещения, сцепки для рождения новых смысловых категорий.

Выдающийся советский кинорежиссер, один из теоретиков монтажа в кинематографе М.И.Ромм писал: «Монтаж – это не изображенная мысль художника, его идея, видение мира, выраженное в отборе и сопоставлении кусков... действия в наиболее выразительном и наиболее осмысленном виде». Эта цитата мастера лучше любого определения характеризует сущность монтажа как эстетического принципа и действенного метода организации драматургического материала в театре, киноискусстве, а также в культурно-досуговой программе.

Смысл любого произведения, литературного или аудиовизуального, открывает читателю и зрителю только во взаимосвязи всех их частей. Часть, взятая в отдельности, никогда не откроет смысла, подобно тому, как строфа, вырванная из стихотворения, не раскроет авторский замысел. Следовательно,

смысл надо искать в гармоническом единстве целого, а не его отдельных частей.

Монтаж (от франц. *montage*) – «сборка», «соединение». Этот один из наиболее действенных методов, основа композиционного построения сценария культурно-досуговых программ пришел в клубную практику из кинематографа.

В кинематографе, кадры объединяются в большие и малые группы, монтажные фразы и целые эпизоды, составляя ее композицию, между кадрами устанавливаются смысловые, изобразительные, масштабно-пространственные, динамические и звуковые соотношения. Являясь специфической основой киноискусства, он представляет собой не простое, механическое, а смысловое соединение кадров фильма, выявляющее их взаимную связь по содержанию, изобразительному решению, темпо-ритму, создающее единство эпизода и фильма в целом и служащее раскрытию идейно-художественного содержания произведения.

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

С.М.Эйзенштейн выделял два типа сюжетно-композиционного единства драматических произведений. Первый основан на причинно-следственной связи событий, второй – на эмоционально-смысловом сопоставлении судеб, характеров, событий, высказываний. Здесь художественное мышление автора воплощается в активной, во многом независимой от развивающегося действия *монтажной конструкции*.

Монтажный метод организации сценарного материала в культурно-досуговой программе предполагает, что соединение, сопоставление номеров и эпизодов в итоге должно рождать не их сумму, а абсолютно новую величину, заключенную в формуле: $A+B=C$. Сопоставление, порой даже столкновение номеров в эпизоде или эпизодов в программе должно представлять собой реализацию замысла, вызывать запрограммированное автором эмоциональное и интеллектуальное воздействие.

Одна из специфических особенностей драматургии культурно-досуговых программ – соединение «фактов жизни» и «фактов искусства», причем не механическое соединение, а именно монтажное.

Однако монтаж синтезирует не только документальный и художественный материал, но и театрализованное и реальное действие

участников. Именно событие определяет сюжетный каркас досуговой программы, в рамках которого монтируются «факты жизни» и «факты искусства».

Монтаж в сценарии культурно-досуговой программы, как и в кинематографе, выполняет три основные творческие функции.

1. *Придание целостности программе.* Не умаляя значимости отдельных номеров и эпизодов сценария как единиц сценической информации, следует отметить, что их целостность обусловлена тем, что, только сложившись как сложная система взаимодействий и соотношений, она создает почву для зрительского восприятия и рождает конечный смысл всей программы. Более того, монтажным можно считать лишь такое соединение, которое дает новый скачок информации. Искусствовед В. А. Латышев писал: "Монтажный план, фраза и даже эпизод – это часть целого, которое достраивается в сознании зрителя. Но для этого часть должна нести достаточно информации, необходимой для достройки целого».
2. *Организация зрительского восприятия.* Как отмечалось выше, в промежутках смысловых монтажных узлов должно рождаться субъективное зрительское суждение, однако оно «программируется» автором сценария, поскольку через монтажные сцепки раскрывается его, авторский идейно-тематический замысел. Здесь необходимо отметить, что любой прием монтажа (о них чуть ниже) основан на ассоциативном мышлении. С.М.Эйзенштейн отмечал, что каждый зритель в соответствии со своей индивидуальностью, из недр фантазии, из ткани своих *ассоциаций*, из предпосылок своего характера творит образ по точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы.

Ассоциация (от лат. *assotiation* – соединение). В психологических науках ассоциация определяется как отражение связей между психическим восприятием и процессами взаимодействия предметов и явлений действительности, другими словами – это субъективное отражение связей объективного мира по смежности (весна-зелень-трава-листва); по сходству (большой неуклюжий человек – медведь, льет дождь – природа плачет); по контрасту (небесная синь – свинцовые тучи, золотое поле – темный лес).

Монтаж усиливает и концентрирует ассоциативные возможности знаков и знаковых систем, накладывает на них смысловое значение, придавая подвижность и многозначность. Знаки-символы: ворон-предвестник беды, сокол – символ смелости, кукушка – в разных сопоставлениях – символ одиночества, времени или материнской безответственности. Сценаристам и режиссерам необходимо изучать знаковые выражения и системы во всех видах искусства, что позволяет расширить спектр выразительных средств.

3. Создани темпоритма культурно-досуговой программы.

Темп (от итал. tempo, от лат. tempus - время) – это степень быстроты движения, осуществления, интенсивность развития чего-либо. Темп характеризует течение культурно-досуговой программы во времени, а именно внешнее проявление хода сквозного действия.

Ритм – понятие более сложное. Ритм (греч . rhythmos, от rheo - теку) – это чередование каких-либо элементов (звуковых, речевых и т. п.), происходящее с определенной последовательностью, частотой, скоростью протекания, совершения чего-либо.

Как видим, оно, прежде всего, исходит из толкований, связанных с музыкой и поэзией, хотя ритм присутствует даже в искусствах внешне статичных, таких как изобразительное искусство и скульптура. В музыкальном творчестве ритм очень часто определяют как соразмерность, согласованность во времени и пространстве, мерное движение, чередование звуков. Такой подход к определению ритма в сценическом действии предложил К.С. Станиславский в книге «Работа актёра над собой», истолковав его как *согласованное во времени и пространстве движение, чередование и соразмерность всех элементов и выразительных средств сценического действия*. Другими словами – это внутренняя динамика, напряженность, пульс драматургического действия.

С помощью монтажа организуется единственно возможное для раскрытия замысла программы соотношение ритмов эпизодов с ритмом культурно-досуговой программы в целом. Однако действие на сцене, как указывал еще К.С.Станиславский, не может проходить только в темпе или только в ритме. В сценическом искусстве эти понятия взаимосвязаны. Темпоритм соединяет в себе и верное внутреннее напряжение сцены и скорость развития драматургического действия. Причем напряжение не обязательно сопровождается быстрым темпом развивающегося действия, и наоборот. Верный темпоритм спектакля означает не механическое чередование сцен более или менее напряженных. Темпоритм – это подлинное напряжение в связи с событиями и обстоятельствами каждой сцены в отдельности и спектакля в целом.

В отношении культурно-досуговой программы мы говорим о темпоритме номера, эпизода и культурно-досуговой программы в целом. Темпоритм обладает способностью гармонизировать композиционное построение культурно-досуговой программы. Темпоритмическая несобранность, так же как и монотонность, вызывает быструю утомляемость аудитории. Точно организованный темпоритм – мощное средство управления чувственно-эмоциональной сферой зрительного зала.

Перечисленные функции монтажа в сценарии досуговой программы, а также представленные типы сюжетно-композиционного единства реализуются с помощью следующих основных приемов:

1. *Последовательный монтаж.* Наиболее часто используемый прием монтажа, где все номера в эпизоде выстроены в определенном логическом порядке, продолжая один другой. Чаще всего в его основе лежит временная или хронологическая последовательность. Как правило, данный прием монтажа присущ тем программам, в которых необходимо проследить хронологию каких-либо исторических событий и донести их до зрителя.
2. *Параллельный монтаж.* В его основе – одновременность или параллельность сценических действий (чаще всего в противоположных частях сценической площадки), которые дополняют и обогащают друг друга. Например, а правой части авансцены реконструирован партизанский лагерь, в котором солдат пишет письмо любимой, а в левом углу – девушка читает письмо с фронта. Одновременно на экране может воспроизводиться кинолента его воспоминаний.

А.И.Чечетин отмечает, что задолго до появления кинематографа, который также активно использует параллельный монтаж, так называемый принцип симультанности (одновременности) лежал в основе народных театрализованных представлений, где праздничное действо разворачивалось на нескольких сценических площадках параллельно. Идея использования параллельного монтажа в театре была впервые высказана еще Дидро. «Чтобы изменить характер драматического жанра,— писал он, — я потребовал лишь очень обширной сцены, где можно было показывать, когда сюжет пьесы этого требовал бы... различные места, расположенные так, что зритель видел все действие, а для актеров часть оставалась бы скрытой... Можем ли мы представить что-либо подобное в нашем театре? На нем можно показать только одну сцену, между тем как в действительности разные сцены почти всегда происходят одновременно, и их одновременные показы, взаимно усиливая друг друга, производили на нас потрясающее впечатление».

Параллелизм обеспечивает создание художественного образа номера, активизирует ассоциативное мышление зрителя. Этот прием монтажа стал активно использоваться с появлением экрана или нескольких экранов, которые стали одним из выразительных средств, а также «действующим лицом» культурно-досуговой программы. Это позволило достичь одновременности течения действия на сценической площадке и на двух, трех и более экранах.

3. *Контрастный монтаж.* Один из ведущих и самых эффективных приемов монтажа, основанный на сближении противоположных, контрастирующих по смыслу (тексту, звуковому решению, пластическому решению, видеоряду и т.п.) номеров или эпизодов сценария. Контрастность – одно из всеобъемлющих свойств предметов и явлений окружающей нас действительности. Монтаж по контрасту позволяет ярче выявить конфликт как неотъемлемую составляющую любого драматургического произведения. Именно контрастность обеспечивает, по меткому высказыванию М.И.Ромма, «остроту стыка», вызывает множество зрительских ассоциаций, что помогает в создании художественного образа досуговой программы. Контрастный монтаж способствует активизации аудитории, заставляет ее идти за авторской мыслью. В культурно-досуговой программе имеет место контрастное построение как номеров внутри одного эпизода, так и эпизодов в программе. Это заставляет зрителя постоянно сравнивать различные ракурсы на факты и события. Одно усиливается через другое и наполняет программу художественной образностью и драматургической целостностью.

4. *Лейтмотив.* В музыкальном искусстве – это повторяющиеся неоднократно, через определенный промежуток времени мелодии. Не менее широко используемый прием монтажа, который основан на повторении музыкального, поэтического, звукового или иного фрагмента между эпизодами досуговой программы. Эти «связки» служат напоминанием о теме досуговой программы. Лейтмотивом достигается полифоническое развитие темы. По мнению И.Г.Шароева, наиболее эффективным является зрительный, визуальный лейтмотив. В качестве такого лейтмотива при постановке концерта-спектакля, посвященного подвигу советского народа в Великой Отечественной войне, известным мастером была выбрана видеопроекция с изображением партийных билетов, навывлет пробитых пуль и залитых кровью. Это также яркий пример того, какой эмоциональной силой может обладать документ, профессионально смонтированный в драматургическую структуру программы.

А вот пример использования в качестве лейтмотива уже «фактов искусства». В спектакле «Пришедший в завтра», поставленном И.Г.Шароевым в Московском театре эстрады по стихам В.Маяковского зрительным лейтмотивом стали глаза поэта – часть увеличенного фрагмента одного из его портретов, которые пристально и требовательно взлядывались в зрительный зал.

Таким образом, монтаж как сложная система взаимодействий номеров внутри эпизода и эпизодов в контексте драматургии досуговой программы позволяет зрителю проникнуть в авторский замысел, а монтажный стык

можно рассматривать как момент становления художественного авторского высказывания.

Лекция 5

Театральная режиссура как исток деятельности постановщика культурно-досуговых программ

1. *Эволюция профессии театрального режиссера.*
2. *Основные элементы системы К. С. Станиславского как фундамент деятельности режиссера культурно-досуговых программ.*
3. *Общее и специфическое в театральной режиссуре и режиссуре культурно-досуговых программ.*

В толковом словаре русского языка Ушакова мы находим следующее определение. Режиссер (от франц. *régisseur* – управляющий актерами, и лат. *Rego* – управляю) – художественный руководитель театральной или кинематографической постановки, объединяющий всю работу по подготовке спектакля.

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

В XVIII-XIX века функции режиссера носили не столько художественно-творческий, сколько административно-технический характер и мало отличались от обязанностей нынешнего помощника режиссера. Творческие функции, составляющие главное содержание современного режиссерского искусства, раньше брал на себя кто-нибудь из наиболее авторитетных участников общей работы — автор пьесы, первый актер, художник или антрепренер. Но такая случайная, «неофициальная» режиссура редко доводила задачу создания идейно-художественного единства спектакля до конца: разноречивой между отдельными его элементами в той или иной степени

оказывался неизбежным. Это же происходило и в тех случаях, когда коллектив, не имея единоличного руководителя, сам пытался добиться творческой организации спектакля путем коллективных усилий всех участников. Раньше с этим по необходимости приходилось мириться, удовлетворяясь самыми незначительными успехами на этом пути.

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

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

Говоря о необходимости добиваться единства всех элементов спектакля, К.С. Станиславский писал: «Эта большая, сплоченная и хорошо вооруженная армия воздействует одновременно общим дружным натиском на целую толпу зрителей театра, заставляя биться сразу, в унисон тысячи человеческих сердец». Кто же должен обучить, сплотить и вооружить эту армию, чтобы потом бросить ее в атаку? Разумеется, режиссер! Он призван объединить усилия всех, направляя их к общей цели — к сверхзадаче спектакля. *Другими словами, режиссерское искусство в театре – это творческая организация всех элементов спектакля с целью создания гармонически целостного художественного произведения.*

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

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

Режиссер, по типологии В.И.Немировича-Данченко, это еще и зеркало, отражающее индивидуальные качества актера и грани его творческого дарования. В актерском исполнении в спектакле, как правило, налицо все элементы актерской техники. Но применительно к каждому спектаклю в отдельности перед режиссером стоит вопрос: какие из этих элементов следует в данном спектакле выдвинуть на первый план, чтобы, ухватившись за них как за звенья одной неразрывной цепи, вытащить всю цепочку.

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

И, наконец, третья «ипостась» режиссера – его организаторская работа, а именно выстраивание репетиционного процесса, в который включен весь его творческий коллектив – от актера до рабочего сцены. Задачи режиссера в этом контексте – убедить, практически организовать, увлечь за собой, заразив коллектив своим замыслом, сверхзадачей, верой в успех будущего сценического действия.

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

Система К.С.Станиславского возникла как обобщение его творческого и педагогического опыта и опыта его театральных предшественников и современников, выдающихся деятелей мирового сценического искусства. Она, являясь практическим руководством для режиссера и актера, стала теоретическим выражением того реалистического направления в сценическом

искусстве, которое К.С. Станиславский назвал искусством переживания, требующим не имитации, а подлинного переживания в момент творчества на сцене, создания заново на каждом спектакле живого процесса по заранее продуманной логике жизни образа.

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

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

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

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

У сверхзадачи есть замечательная особенность. Одна и та же верно определенная сверхзадача, обязательная для всех, пробудит у каждого исполнителя свои индивидуальные отклики в душе. Задача режиссера – ясно, четко и понятно сформулировать ее, поскольку определение сверхзадачи дает смысл и направление работе всего творческого коллектива. Очень образно о необходимости четкой формулировки сверхзадачи режиссером (вне зависимости от вида искусства) выразился российский кинорежиссер Александр Митта: «Забудьте капризные вздохи: ах, я чувствую это, но не могу

выразить в словах! Сотрудники должны быть воодушевлены идеей, а как они поймут свою часть общей задачи, если режиссер ползет по сценарию, как клоп по обоям, не видя его перспективы, не зная курса, которым он ведет свой корабль».

Путь воплощения сверхзадачи - *сквозное действие*. Это та реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах зрителей, в результате которой утверждается сверхзадача. Для артиста сквозное действие, по убеждению К.С.Станиславского, является прямым продолжением линий стремления двигателей психической жизни, берущих свое начало от ума, воли и чувства творящего артиста. Не будь сквозного действия, все куски и задачи пьесы, все предлагаемые обстоятельства, общение, приспособления, моменты правды и веры и прочее прозябали бы порознь друг от друга, без всякой надежды ожить.

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

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

Лекция 6

Принципы и приемы режиссуры культурно-досуговых программ

1. *Аудитория культурно-досуговой программы, ее специфические черты и механизмы воздействия.*
2. *Художественно-эстетические и общепедагогические принципы режиссуры культурно-досуговых программ.*
3. *Основные компоненты режиссерского замысла.*
4. *Характеристика основных приемов режиссуры культурно-досуговых программ.*

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

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

1. **Участник – участник – зритель.** Здесь взаимодействие исполнителей на сцене и их же со зрителями. Такая схема имеет место в театре. И здесь – примат актерского действия. Психологическая суть взаимодействия актера-участника и зрителя определяется эмпатией – постижением эмоциональных состояний другого человека в форме сопереживания.
2. **Участник–зритель–участник.** Зритель, включенный в драматургическую линию сценария от созерцания, сопереживания переходит к действию, к выполнению определенных ролей участника досуговой программы. Так, например, игровые и конкурсно-развлекательные программы строятся на запрограммированных в сценарии и импровизационных действиях их участников.

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

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

Аудитория – это временная общность людей, возникающая в связи с конкретным источником информации. Она вступает с ним в определенные

отношения и на этой основе приобретает специфические (аудиторные) интересы), позволяющие отличить ее от других общностей людей.

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

1. Состояние готовности, т.е. подготовленность или неподготовленность, слабая подготовленность слушателей; подразумевается не только уровень их знаний, но и степень сознательности и т.д.
2. Состояние заинтересованности, которое связано с характером предрасположенности аудитории, при этом учитывается как интерес к содержанию информации, так и степень сознательности и т.д.
3. Состояние активности, отражающее разную степень поведенческих актов аудитории.

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

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

Общехудожественный, эстетический закон всех зрелищных видов искусств гласит: работа органов чувств будет тем интенсивнее, чем больше разнообразно организованной информации будет поступать к зрителю одновременно или на протяжении сжатого промежутка времени. Этот закон заставляет режиссера использовать все имеющиеся средства художественной выразительности, а именно

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

Другими словами, речь идет о **принципе целостности** через многообразие. Единство слова, музыки, света и цвета, мизансцен должно

создавать аудиовизуальную гармонию, раскрывающую художественный образ программы.

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

Режиссерский замысел в реализации драматургического материала культурно-досуговой программы является *вторичным* по отношению к сценарному замыслу и представляет собой **образное видение** досуговой программы, художественно-эмоциональное ощущение ее темы, идеи, формы, которое рождается в процессе поиска их действенного сценического решения. Режиссер культурно-досуговых программ – своеобразный посредник, переводчик словесных отношений, заложенных в литературном сценарии, в систему зрелищной сценической образности. Другими словами, задача режиссера – увидеть сказанное, услышать зримое.

Именно от точности, стройности, ясности режиссерского замысла зависит художественная целостность досуговой программы, а значит и успех у зрителей. Важно, как отмечал советский театральный режиссер и педагог А.А.Гончаров, не загонять воображение в рамки привычных форм. Замысел – это установка режиссера на творческий поиск, а процесс его реализации же замысла – воспроизведение средствами режиссуры внешнего чувственно-конкретного *образа* действительности.

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

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

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

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

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

В режиссуре культурно-досуговых программ, как и в любой творческой деятельности противопоказано механическое использование готовых рецептов. Любой прием хорош только тогда, когда он помогает решить определенную постановочную задачу, а также способствовать раскрытию авторского замысла. Чем больше режиссер проявляет фантазии, чем ярче и разнообразнее, неожиданнее приемы организации зрелищности сценарного материала, тем более эффективней будет эмоциональное воздействие на аудиторию.

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

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

2. Сценическая реализация метафоры. Этому приему режиссуры посвящен следующий раздел пособия. Отметим лишь, что художественный образ, который создает режиссер – это иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое, а образная мизансцена, аллегорическое построение, пластическая метафора – это язык театрализованных форм досуговых программ. Диапазон использования метафоры чрезвычайно широк – от сценографии до образного звучания всей программы.

3. Преднамеренное раскрытие фабулы. Это прием впервые был использован В.Э. Мейерхольдом при постановке спектакля по пьесе Н.В.Гоголя «Ревизор»,

который начинался финальной сценой бессмертной комедии. В практике постановке культурно-досуговых программ распространены такие способы рассекречивания фабулы как: а) в специальном прологе; б) проецировании текстового содержания будущих событий на экран; в) во вступительном слове ведущего.

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

Повторение фразы с использованием *логических ударений* на разных словах, придает ей смысловую объемность. Исполнители, повторяя одну фразу с интонационными акцентами на разных словах, выделяет в ней, то главное, на что он хотел бы обратить внимание.

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

6. Перенесение сценического действия в зрительный зал.

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

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

Лекция 7

Средства художественной выразительности в сценарно-режиссерской деятельности

1. *Художественный образ в искусстве.*
2. *Общая характеристика средств художественной выразительности.*
3. *Символ, метафора и аллегория как выразительные средства в режиссуре культурно-досуговых программ.*

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

Художественный образ в режиссуре культурно-досуговых программ создается с помощью авторских сочетаний средств художественной выразительности, таких как слово, звук, свет, цвет, линия, цвет, мизансцена, сценография и др.

Художественный образ – это всегда гармоничное единство формы и содержания, эмоционального и рационального. Образ должен быть оригинальным и неповторимым. Он как модель, обладающая новым содержанием – неоднороден, неоднозначен, настолько, чтобы каждый зритель, присутствующий на программе, мог в нем персонифицироваться. Именно степень многозначности образа и является показателем его глубины.

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

«Мизансцена» (франц. *mise en scene* – расположение на сцене) – расположение актеров на сцене по отношению друг к другу и к зрителям в тот или иной момент сценического действия. В разработке мизансцены отражается сложное взаимодействие внешней формы и внутренней структуры программы, ее художественный образ в пластическом выражении. Суть мизансцены очень точно определил С.М.Эйзенштейн, характеризуя ее как «сочетание пространственных и временных элементов во взаимодействии людей на сцене... Сплетение самостоятельных линий действия со своими обособленными закономерностями тонов ритмических рисунков и пространственных решений в единое гармоническое целое».

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

Всякая, хорошо продуманная мизансцена должна отвечать следующим требованиям:

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

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

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

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

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

Ассоциация как формирование в человеческом сознании смысловой или эмоциональной параллели происходящему событию или явлению, невольное замещение его уже знакомым синонимом, заставляет зрителя домыслить то, о чем только заявлено, обозначено. Так огонь во все времена символизировал и образ солнца, дающего человеку жизнь, и символ очищения. Символическое

прочтение огня представлено в кострах на Масленицу и Купалье, в факелах во время городских шествий и, наконец, в зажженной свече как символе памяти по ушедшим. Кукушка – это и символ скоротечности жизни, и безответственного материнства и т.п. Однако часто повторяющиеся символы, обладая излишней доступностью, могут утратить эмоциональность и превратиться в штамп.

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

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

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

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

Для режиссера культурно-досуговых программ метафора ценна тем, что используется как средство построения сценических образов. «Всего важнее – быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; это –

признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры – значит подмечать сходство», – утверждает Аристотель в «Поэтике».

Всякая метафора рассчитана на небуквальное восприятие и требует от зрителя умения понять и почувствовать создаваемый ею образно-эмоциональный эффект, увидеть второй план метафоры, содержащееся в ней скрытое сравнение, заставляет работать воображение зрителя.

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

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

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

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

4. Метафора в актерской игре. Замечательный писатель Ю. Олеша как-то заметил: «Животные, как ничто другое, дают повод именно для метафор».

Таким образом, сценическая реализация метафоры во всех ее формах позволяет ярче и нагляднее для аудитории выразить суть либо основного события эпизода, либо отношений, складывающихся между персонажами.

Аудитория получает возможность быстро и точно, определить, сформулировать свою собственную позицию по отношению к происходящему, что в свою очередь является первой и необходимой предпосылкой к формированию у аудитории активного отношения к получаемой сценической информации.

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

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

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

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

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

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

Символ, метафора и аллегория могут использоваться в решении каждого эпизода досуговой программы, в кульминации всей программы и, наконец, в ее сценографии (декорационном оформлении).

Лекция 8

Организационно-творческие основы профессиональной деятельности режиссера

1. *Характеристика постановочной группы режиссера.*
2. *Творческо-техническая документация режиссера культурно-досуговых программ.*
3. *Характеристика основных видов репетиций.*

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

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

Ассистент режиссера – первый помощник режиссера, руководитель-координатор постановочной группы, через которого организационно-творческие вопросы, возникающие у коллективов или отдельных исполнителей доводятся до главного режиссера. Непосредственно творческая работа ассистента режиссера начинается с включения в процесс обсуждения сценарно-режиссерского замысла, общего сценарного плана и литературного сценария, монтажного листа. По необходимости или по заданию режиссера его ассистент самостоятельно проводит репетиции с коллективами или отдельными исполнителями, а также ведущими.

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

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

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

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

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

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

В руках опытного художника по свету это выразительное средство становится дополнительным элементом мизансцены. “Живопись света” (по определению кинорежиссера С.Юткевича) – это непрерывное движение авторской мысли, динамика программы, единое целое с ней. Режиссеры правомочно говорят о *цветосветовой драматургии* сценического действия, поскольку не только свет, но и цвет имеет свою эмоционально-выразительную силу. Не зря в живописи присутствуют такие определения как холодный цвет, теплые тона и т.п.

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

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

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

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

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

Помощник режиссера – обеспечивает порядок выхода исполнителей на сцену, а также дисциплину за кулисами; следит за скоординированной работой рабочих сцены. Существуют воспоминания о том, что когда-то в Московском Художественном театре существовал обычай – перед началом спектакля помощнику режиссера, который “вел” спектакль отдавали ключи от театра. Этим подчеркивалось то, что на это время он становится единственным хозяином сцены.

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

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

Репетиция (от лат. *repetitio* – повторение) – основная форма подготовки (под руководством режиссера) театральных, эстрадных, цирковых представлений, культурно-досуговых программ, а также отдельного номера и эпизода путем многократных повторений (целиком или частями). Несмотря на то, что семантика слова содержит в себе смысл механической работы, на самом деле каждая из репетиций, начиная с застольной и заканчивая

генеральной – живой, творческий процесс. Как выразился известный театральный режиссер Питер Брук: "Репетировать – это думать вслух".

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

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

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

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

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

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

Прогонная (сводная) репетиция – дальнейший этап работы над постановкой культурно-досуговой программы, который заключается в

объединении отдельных эпизодов программы в единое сценическое действие, корректировке общего мизансценического рисунка. Во время прогонной репетиции режиссер не останавливает сценическое действие, чтобы исполнители почувствовали целостность сценического действия, его атмосферу, темпоритм, а лишь записывает, “берет на карандаш” свои замечания и по ее окончании анализирует достоинства и недостатки увиденного. Эти репетиции обнаруживают ненужные паузы, затянутость сценического действия, ритмические «дыры».

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

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

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

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

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

Лекция 9

Особенности сценарно-режиссерских технологий театрализованных форм культурно-досуговых программ

1. Понятие «театрализация». Театрализованные формы культурно-досуговых программ.
2. Особенности драматургии и режиссуры театрализованного концерта.
3. Особенности создания сценария и постановки праздничных и шоу программ.

Метод театрализации как сложный творческий метод наиболее близко стоит к театральному искусству. Это целостный художественно-педагогический метод, реализация которого содействует созданию целостного, эмоционально-насыщенного, художественного образа программы. Театрализация – это не механическая интеграция разных видов и жанров искусства, а инструмент раскрытия сценарно-режиссерского замысла.

Использование театрализации повышает эмоциональную вовлеченность аудитории культурно-досуговой программы, обеспечивает яркую художественную образность через использование средств художественной выразительности.

Литературно-музыкальная композиция – это один из видов театрализованного представления, где органически сочетаются главным образом литературно-художественные и музыкальные элементы, с тем, чтобы целенаправленно и наиболее продуктивно воздействовать на ум и чувства зрителя, а именно их сочетанием (монтажем).

Драматический конфликт в литературно-музыкальной композиции отражает, как правило, основные идейно-философские связи между явлениями действительной жизни, формы этих связей и направления развивающихся процессов.

Литературно-музыкальная композиция, как и любое театрализованное представление, состоит из номеров и эпизодов. Но специфика именно литературно-музыкальной композиции проявляется в том, что номера в ней особенно тесно стыкуются друг с другом и создается впечатление их слитности, а порой даже размытости. Это, в сущности, так и есть. Монтаж здесь преобладает, царит над всем, и он диктует в большинстве случаев именно такую слитность.

Тематический вечер – это сценическая композиция с предельно конкретизированным, документальным сюжетом, с реальными, а не вымышленными героями, что включает в себя и театрализованное массовое представление. Тематический вечер отличается от других массовых

мероприятий не только наличием темы и программы, ее раскрывающей, но и тесным слиянием информационно-логической и эмоционально-образной линий в едином сценарии. Основные направления тематики таких вечеров следующие: вечера, посвященные пропаганде идей; вечера, посвященные выдающимся достижениям науки и искусства; вечера, посвященные конкретным людям и т.д.

Тематический вечер отличается особым путем раскрытия темы, требующим ее сценарной разработки. Выбирая тему для вечера, нужно руководствоваться возможностью раскрыть ее через образ человека, через мир его мыслей и поступков – это второе методическое требование к организации тематического вечера.

Тематический вечер не может оставаться лишь на уровне общей постановки темы, а должен раскрыть ее на конкретном жизненном материале. Тематический вечер – это сценическая композиция с предельно конкретизированным, документальным сюжетом, с реальными, а не вымышленными героями. Сюжет такой композиции может и должен раскрываться на широком историческом фоне, подкрепляться и усиливаться художественным материалом, однако в основе своей он предельно документален.

Одной из самых распространенных театрализованных форм культурно-досуговых программ является театрализованный концерт. Он возник в 30-е годы прошлого века во время проведения декад союзных республик в Москве.

Специфическим явлением культурной жизни в СССР, а затем и на постсоветском пространстве театрализованный концерт становится в начале 60-х годов, когда в Кремлевском Дворце съездов стали регулярно проводиться праздничные тематические театрализованные концерты. Их ставили ведущие режиссеры театров, филармоний и телевидения, а принимали участие лучшие профессиональные и самодеятельные исполнители и коллективы.

Наиболее характерные черты театрализованного концерта:

- Идейная целеустремленность;
- Масштабность;
- Гражданский пафос;
- Стремительная динамика действия, «сжатая пружина действия», а вместе с ней экспрессивность и эмоциональность;
- Использованием документальных фрагментов
- Активное вовлечение зрителя в действие

Специфическая черта драматургии театрализованного концерта состоит в том, что в единое органически целое монтируются художественно завершенные концертные номера, а целостность программы обеспечивается единством общей темы и тем номеров. В театрализованном концерте

творчески монтируются динамическо-пластическая композиционная структура, своеобразная «номерная сюжетика» (И.М.Туманов)

Особенность театрализованного концерта – полиритмичность, при которой общий темпоритм обуславливается особым чередованием и сочетанием всех кульминационных моментов внутри эпизода, и самих эпизодов в том числе. В результате возникает стройная архитектоника, определяющая единство действия всего концерта. Полиритмичность обеспечивается также

- ❖ художественной соразмерностью количества и метража номеров;
- ❖ чередованием видов искусств;
- ❖ многообразием жанров.

При сценарной разработке и постановке праздничных и шоу программ на передний план выходит зрелищность и интерактивность, достижение конкретного эмоционально-социального эффекта у живой аудитории. По этой причине главное – создание ярких, запоминающихся номеров. Сценарий становится своеобразным сценарно-режиссерским планом события. В сценическое действие активно вовлекаются сами зрители. По этой причине сценарий должен предусматривать безопасные и эффектные формы их включения (конкурсы, обрядовые действия, флешмобы и перформансы), а также быть в меру гибким чтобы режиссер и ведущие могли реагировать на погоду, задержки, непосредственные реакции зала. При постановке таких театрализованных форм доминирующее значение имеет грамотно составленный монтажный лист.

Говоря об особенностях постановки данных форм следует говорить об организации сценического пространства. Важно не просто «расставить актеров», а выстроить мизансценическое взаимодействие между сценой, площадкой и зрителем. Зритель часто становится частью сценической среды, например, в иммерсивном шоу. Далее, работа с пространством, а именно активное использование всего ландшафта (деревья, лестницы, фонтаны на городском празднике), нескольких игровых площадок, трансформации пространства по ходу действия. Ведущий в такого рода программах ее «дирижер» прямой проводник между замыслом и залом, импровизатор, гасящий нештатные ситуации. Его харизма и контакт с аудиторией важнее актерского мастерства в классическом понимании.

Сценарий и постановка театрализованной досуговой программы — это искусство проектирования и режиссуры живого социально-культурного события, где функциональность, зрелищность и управление эмоциями зала стоят во главе угла.

ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

ПЕРЕЧЕНЬ ВОПРОСОВ ПО ТЕМАМ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

Тема 1. Сценарий культурно-досуговой программы как ее драматургическая основа (4 часа)

Основные вопросы:

1. Понятия «драма», «драматургия», «драматургическое произведение».
2. Специфические черты драмы как литературного рода.
3. Основные положения «Поэтики» Аристотеля.
4. Общие и специфические черты сценария культурно-досуговой программы и других драматургических произведений.
5. Сценарий как способ фиксации будущего драматургического действия досуговой программы.

Литература:

1. *Аникст, А.А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А.А. Аникст. – М.:Искусство, 1967. – 302 с.
2. *Аристотель.* Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: Искусство, 1961. – 220с.
3. *Макарова, Е. А.* Теория и практика культурно-досуговой деятельности : учеб.-метод. пособие / Е. А. Макарова, С. Б. Мойсейчук, И. Л. Смаргович. – Минск : БГУКИ, 2021. – С. 105–162.
4. *Мойсейчук, С. Б.* Прикладная культурология: сценарное мастерство и драматургия культурно-досуговых программ : учеб.-метод. комплекс / С. Б. Мойсейчук. – Минск : БГУКИ, 2020. – 87 с.

Тема 2. Основные этапы работы над сценарием культурно-досуговых программ (2 часа)

Основные вопросы:

1. Авторский идейно-тематический замысел. Определение темы и идеи.
2. Характеристика понятий «сценарный план», «литературный сценарий», «монтажный лист» в контексте основных этапов работы над сценарием.
3. Основные графы монтажного листа как режиссерской партитуры досуговой программы.

Литература:

1. *Макарова, Е. А.* Теория и практика культурно-досуговой деятельности : учеб.-метод. пособие / Е. А. Макарова, С. Б. Мойсейчук, И. Л. Смаргович. – Минск : БГУКИ, 2021. – С. 105–162.

2. *Мойсейчук, С. Б.* Прикладная культурология: сценарное мастерство и драматургия культурно-досуговых программ : учеб.-метод. комплекс / С. Б. Мойсейчук. – Минск : БГУКИ, 2020. – 87 с.

Тема 3. Характеристика композиционных элементов сценария и законов композиции (2 часа)

Основные вопросы:

1. Композиционная и архитектурная целостность сценария культурно-досуговой программы.
2. Психологическая и драматургическая функции завязки в композиционном построении досуговой программы.
3. Непрерывность драматургического действия в главных эпизодах сценария.
4. Эмоционально-смысловое значение кульминации и финала культурно-досуговой программы?
5. Характеристика основных законов композиционного построения сценария.

Литература:

1. *Марков, О. И.* Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников. Сценарная технология: учеб. пособие / О. И. Марков. – 5-е изд., стер. – СПб. : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. – 423 с.
2. *Мойсейчук, С. Б.* Прикладная культурология: сценарное мастерство и драматургия культурно-досуговых программ : учеб.-метод. комплекс / С. Б. Мойсейчук. – Минск : БГУКИ, 2020. – 87 с.

Тема 4. Монтажный метод организации сценарного материала (2 часа)

Основные вопросы:

1. Монтаж как «неизображенная мысль художника». Монтаж в кинематографе.
2. Виды и приемы монтажа как творческого метода организации сценарного материала
3. Основные функции монтажа
4. Ассоциативность как общее свойство творческого монтажа.

Литература:

1. *Марков, О. И.* Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников. Сценарная технология: учеб. пособие / О. И. Марков. – 5-е изд., стер. – СПб. : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. – 423 с.

2. *Мойсейчук, С. Б.* Прикладная культурология: сценарное мастерство и драматургия культурно-досуговых программ : учеб.-метод. комплекс / С. Б. Мойсейчук. – Минск : БГУКИ, 2020. – 87 с.

Тема 5. Театральная режиссура как исток деятельности постановщика культурно-досуговых программ (2 часа)

Основные вопросы:

1. Особенности профессиональной деятельности режиссера в театральном искусстве.
2. Содержание функций режиссера в театре, которые выявил в своем литературном наследии В.И. Немирович-Данченко.
3. Основные элементы системы К.С.Станиславского.
4. Общее и специфическое в театральной режиссуре и режиссуре культурно-досуговых программ.

Литература:

1. *Макарова, Е. А.* Теория и практика культурно-досуговой деятельности : учеб.-метод. пособие / Е. А. Макарова, С. Б. Мойсейчук, И. Л. Смаргович. – Минск : БГУКИ, 2021. – С. 105–162.
2. *Мойсейчук, С. Б.* Режиссура культурно-досуговых программ : учеб.-метод. пособие / С. Б. Мойсейчук. – Минск : БГУКИ, 2011. – 98 с.
3. *Станиславский, К.С.* Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1983. – 610с.

Тема 6. Принципы и приемы режиссуры культурно-досуговых программ (4 часа)

Основные вопросы:

1. Специфика режиссуры культурно-досуговых программ.
2. Виды и механизмы взаимодействия в процессе культурно-досуговой программы.
3. Принципы режиссуры культурно-досуговых программ.
4. Составляющие режиссерского замысла.
5. Характеристика основных приемов режиссуры: сценическая реализация метафоры
6. Пространственное решение программы: сценография и мизансценирование. Виды мизансцен.

Литература:

1. *Мойсейчук, С. Б.* Режиссура культурно-досуговых программ : учеб.-метод. пособие / С. Б. Мойсейчук. – Минск : БГУКИ, 2011. – 98 с.
2. *Мордасов, А. А.* Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников / А. А. Мордасов. – СПб. : Лань. – 2020. – С. 10–40.

Тема 7. Средства художественной выразительности в сценарно-режиссерской деятельности (4 часа)

Основные вопросы:

1. Аудиовизуальный контекст современного зрелища.
2. Средства выразительности и художественная образность культурно-досуговой программы.
3. Особенность символа как выразительного средства в режиссуре культурно-досуговых программ.
4. Виды метафор и их использование в языке театрализации.
5. Сходство и различие метафоры и аллегории как выразительных средств в режиссуре культурно-досуговых программ.

Литература:

1. *Горюнова, И.Э.* Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений / И.Э. Горюнова. – СПб.: Композитор, 2009. – 204с.
2. *Мойсейчук, С. Б.* Режиссура культурно-досуговых программ : учеб.-метод. пособие / С. Б. Мойсейчук. – Минск : БГУКИ, 2011. – 98 с.
3. *Мордасов, А. А.* Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников / А. А. Мордасов. – СПб. : Лань. – 2020. – С. 10–40.
4. *Черняк, Ю. М.* Режиссура праздников и зрелищ / Ю. М. Черняк. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 224с.

Тема 8. Организационно-творческие основы профессиональной деятельности режиссера культурно-досуговых программ

Основные вопросы:

1. Постановочная группа как инструмент воплощения сверхзадачи режиссера. Характеристика постановочной группы.
2. Общее и специфическое в работе ассистентов и помощников режиссера.
3. Организация репетиционного процесса как основная профессиональная задача режиссера культурно-досуговых программ.
4. Функции основных видов репетиций.

Литература:

1. Горюнова, И.Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений / И.Э. Горюнова. – СПб.: Композитор, 2009. – 204с.
2. Мойсейчук, С. Б. Режиссура культурно-досуговых программ : учеб.-метод. пособие / С. Б. Мойсейчук. – Минск : БГУКИ, 2011. – 98 с.
3. Мордасов, А. А. Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников / А. А. Мордасов. – СПб. : Лань. – 2020. – С. 10–40.
4. Черняк, Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ / Ю. М. Черняк. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 224с.

Тема 9. Особенности сценарно-режиссерских технологий театрализованных форм культурно-досуговых программ (2 часа)

Основные вопросы:

1. Понятие «театрализация».
2. Общая характеристика театрализованных форм культурно-досуговых программ.
3. Особенности драматургии театрализованного тематического вечера.
4. Театрализованный концерт как разновидность массового театрализованного действия.

Литература:

1. Горюнова, И.Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений / И.Э. Горюнова. – СПб.: Композитор, 2009. – 204с.
2. Черняк, Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ / Ю. М. Черняк. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 224с.

СОДЕРЖАНИЕ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

В процессе практических занятий по темам 1-5 студенты осваивают навыки сценарной работы над разнообразными формами культурно-досуговых программ через анализ сценарных планов, подготовленных студентами прошлых лет под руководством преподавателя по следующей схеме:

- Форма культурно-досуговой программы.
- Аудитория, на которую рассчитана программа.
- Место проведения досуговой программы.
- Идеино-тематический, сценарный замысел и сверхзадача анализируемой программы.
- Композиционные элементы сценария: экспозиция, завязка, основное действие, кульминация, финал.
- Выполнение сценаристом основных законов композиции.
- Использованы сценаристом приемов монтажа.
- Общая оценка сценария.
- Приведение сценария в "формат" сценарного плана.

В результате самостоятельной работы студент должен подготовить сценарный план одной из форм культурно-досуговой программы, в котором представлено:

- Название программы.
- Форма программы.
- Аудитория.
- Место и время проведения.
- Тема и идея программы. Сверхзадача сценариста.
- Содержание программы через его композиционное построение (экспозиция, завязка, основное действие, кульминация, финал), набора эпизодов и номеров.

В процессе коллективного обсуждения особое внимание уделяется наличию единого драматургического действия. раскрытию идейно-тематического замысла через композиционное построение.

Содержание практических занятий (темы 6-9) определяется их основной целью – режиссерское (сценическое) воплощение подготовленного литературного сценария зачетной культурно-досуговой программы.

В процессе работы на практических занятиях определяются:

1. Сверхзадача культурно-досуговой программы.
2. Приемы режиссуры, которые будут использоваться в постановке.
3. Организация темпоритма программы.
4. Пространственное решение программы.
5. Характеристика мизансцен и особенности сценографии программы.

6. Стилистические особенности ведущих и их актерское исполнение в программе.

Студенты под руководством преподавателя работают над составлением режиссерского плана, монтажного листа и проводят репетиции. Отдельное направление работы – организация рекламы показа культурно-досуговой программы.

РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗНАНИЙ И КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТОВ ПО 10-БАЛЛЬНОЙ ШКАЛЕ

10 баллов - десять:

- систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы, а также по основным вопросам, выходящим за ее пределы;

- точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), стилистически грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы;

- безупречное владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач;

- выраженная способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации;

- полное и глубокое усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины;

- умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им критическую оценку, использовать научные достижения других дисциплин;

- творческая самостоятельная работа на практических занятиях, активное участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

9 баллов - девять:

- систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы;

- точное использование научной терминологии, стилистически грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы;

- владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач;

- способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации в рамках учебной программы;

- полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины;

- умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им критическую оценку;

- самостоятельная работа на практических занятиях, творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

8 баллов - восемь:

- систематизированные, глубокие и полные знания по всем поставленным вопросам в объеме учебной программы;

- использование научной терминологии, стилистически грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы;

- владение инструментарием учебной дисциплины (методами комплексного анализа, техникой информационных технологий), умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач;

- способность самостоятельно решать сложные проблемы в рамках учебной программы;

- усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины;

- умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им критическую оценку с позиций государственной идеологии (по дисциплинам социально-гуманитарного цикла);

- активная самостоятельная работа на практических занятиях, систематическое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

7 баллов - семь:

- систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы;

- использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), лингвистически и логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы;

- владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач;

- усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины;

- умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им критическую оценку;

- самостоятельная работа на практических занятиях, участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

6 баллов - шесть:

- достаточно полные и систематизированные знания в объеме учебной программы;
- использование необходимой научной терминологии, стилистически грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы;
- владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач;
- способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы;
- усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины;
- умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку:
- активная самостоятельная работа на практических занятиях, периодическое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

5 баллов - пять:

- достаточные знания в объеме учебной программы;
- использование научной терминологии, стилистически грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать выводы;
- владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач;
- способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы;
- усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины;
- умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку;
- самостоятельная работа на практических занятиях, участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

4 балла - четыре:

- достаточный объем знаний в рамках образовательного стандарта;
- усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины;
- использование научной терминологии, стилистическое и логическое изложение ответа на вопросы, умение делать выводы без существенных ошибок;
- владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении стандартных (типовых) задач;

- умение под руководством преподавателя решать стандартные (типовые) задачи;
- умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им оценку;
- работа под руководством преподавателя на практических занятиях, допустимый уровень культуры исполнения заданий.

3 балла - три:

- недостаточно полный объем знаний в рамках образовательного стандарта;
- знание части основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины;
- использование научной терминологии, изложение ответа на вопросы с существенными лингвистическими и логическими ошибками:
 - слабое владение инструментарием учебной дисциплины, некомпетентность в решении стандартных (типовых) задач;
 - неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях изучаемой дисциплины;
 - пассивность на практических занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.

2 балла - два:

- фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта;
- знания отдельных литературных источников, рекомендованных учебной программой дисциплины;
- неумение использовать научную терминологию дисциплины, наличие в ответе грубых стилистических и логических ошибок;
- пассивность на практических занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.

1 балл - один:

- отсутствие знаний и компетенций в рамках образовательного стандарта или отказ от ответа.

ПРИМЕРНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ ВОПРОСОВ К ЗАЧЕТУ

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

28. Особенности драматургии и режиссуры театрализованных форм культурно-досуговых программ.
29. Специфика драматургии и режиссуры театрализованного концерта.
30. Организационно-творческие аспекты профессиональной деятельности режиссера культурно-досуговых программ.
31. Характеристика творческого коллектива режиссера-постановщика культурно-досуговых программ.
32. Особенности организации репетиционного процесса.
33. Аудиовизуальные средства художественной выразительности.
34. Специфика драматургии и режиссуры театрализованных игровых форм досуговых программ.
35. Виды репетиций: функции и особенности проведения.
36. Сценарно-режиссерский ход в структуре режиссерского замысла культурно-досуговой программы.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Дневная форма получения образования

Номер темы	Название темы	Количество аудиторных часов		
		лекции	семинарские занятия	практические занятия
	Введение	0,5		
	Сценарий культурно-досуговой программы как ее драматургическая основа	1,5	4	2
	Основные этапы работы над сценарием культурно-досуговой программы	2	2	4
	Характеристика композиционных элементов сценария и законов композиции	4	2	2
	Монтажный метод организации сценарного материала	2	2	2
	Театральная режиссура как исток деятельности постановщика культурно-досуговых программ	2	2	2
	Принципы и приемы режиссуры культурно-досуговых программ	4	4	2
	Средства художественной выразительности в сценарно-режиссерской деятельности	2	4	2
	Организационно-творческие основы профессиональной деятельности режиссера культурно-досуговых программ	2	2	2
	Особенности сценарно-режиссерских технологий театрализованных форм культурно-досуговых программ	4	2	6
	Всего...	24	24	24

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Заочная форма получения образования

Номер темы	Название темы	Количество часов для дневной формы получения образования	Количество аудиторных часов			Количество часов для самостоятельного изучения учебного материала
			лекции	семинарские занятия	практические занятия	
1	2		4	5	6	7
1.	Введение. Сценарий культурно-досуговой программы как ее драматургическая основа	8	2			6
2.	Основные этапы работы над сценарием культурно-досуговой программы	8	2			6
3	Характеристика композиционных элементов сценария и законов композиции	8		2		6
4	Монтажный метод организации сценарного материала	6		2		4
5	Театральная режиссура как исток деятельности постановщика культурно-досуговых программ	6		2		4
6	Принципы и приемы режиссуры культурно-досуговых программ	10	2		2	6
7	Средства художественной выразительности в сценарно-режиссерской деятельности	8			2	6
8	Организационно-творческие основы профессиональной деятельности режиссера культурно-досуговых программ	6	2		2	2
9	Особенности сценарно-режиссерских технологий театрализованных форм культурно-досуговых программ	12			2	10
Всего...		72	8	6	8	50

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Литература

Основная

1. *Макарова, Е. А.* Теория и практика культурно-досуговой деятельности : учеб.-метод. пособие / Е. А. Макарова, С. Б. Мойсейчук, И. Л. Смаргович. – Минск : БГУКИ, 2021. – С. 105–162.
2. *Мойсейчук, С. Б.* Прикладная культурология: сценарное мастерство и драматургия культурно-досуговых программ : учеб.-метод. комплекс / С. Б. Мойсейчук. – Минск : БГУКИ, 2020. – 87 с.
3. *Мордасов, А. А.* Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников / А. А. Мордасов. – СПб. : Лань. – 2020. – С. 10–40.

Дополнительная

1. *Андрейчук, Н. М.* Основы профессионального мастерства сценариста массовых праздников : учеб. пособие / Н. М. Андрейчук. – Изд. 6-е, стер. – СПб. ; М. ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2021. – 232 с.
2. *Марков, О. И.* Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников. Сценарная технология: учеб. пособие / О. И. Марков. – 5-е изд., стер. – СПб. : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. – 423 с.
3. *Мойсейчук, С. Б.* Режиссура культурно-досуговых программ : учеб.-метод. пособие / С. Б. Мойсейчук. – Минск : БГУКИ, 2011. – 98 с.
4. *Смолюскі, Р. Б.* Гісторыя тэатра Беларусі ХХ–ХХІ стагоддзя : вучэб. дапам. для студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі па спецыяльнасцях «Акцёрскае мастацтва (па напрамках)», «Рэжысура тэатра (па напрамках)» / Р. Б. Смолюскі. – Мінск : Выш. шк., 2020. – 350 с.
5. *Фрумкин, Г. Н.* Сценарное мастерство / Г. М. Фрумкин. – М. : Академ. проспект, 2008. – 224 с.

Рекомендуемые методы обучения

При изучении учебной дисциплины «Сценарно-режиссерские технологии социально-культурной деятельности» целесообразно использовать следующие методы обучения: объяснительно-иллюстративный, эвристический, исследовательский, анализ конкретных ситуаций.

Примерной учебной программой по учебной дисциплине предусмотрено использование активных форм и методов обучения как в рамках лекционных занятий (презентация видео- и аудиозаписей отечественных и зарубежных телерадиопрограмм, видеороликов, раскрывающих проблемное поле дисциплины), так и в рамках семинарских занятий (дискуссия, обсуждение результатов самостоятельной работы).

Перечень рекомендуемых средств диагностики

Промежуточный контроль уровня знаний студентов, полученных в процессе изучения учебной дисциплины «Сценарно-режиссерские технологии социально-культурной деятельности», проводится с учетом их академической активности на семинарских и практических занятиях, выполнения заданий, выносимых на управляемую самостоятельную работу.

Основными видами контроля, обеспечивающими высокую степень диагностики уровня знаний, умений и навыков студентов по учебной дисциплине, являются:

- корректирующий контроль: экспресс-опрос в письменной форме по пройденному материалу (в рамках семинарских занятий);
- констатирующий контроль: оценка выступлений студентов с докладами и сообщениями на семинарских занятиях, проверка письменных работ (реферат, подготовленный студентом сценарный план) или мультимедийных презентаций;
- самоконтроль: осуществляется самим студентом в форме анализа уровня своей подготовки по сравнению с другими студентами академической группы;
- текущий контроль знаний – опрос;
- промежуточный контроль знаний – зачет.

Организация самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа в высшей школе рассматривается как целенаправленная, внутренне мотивированная, структурированная и корректируемая самим студентом деятельность по поиску профессиональной информации, ее систематизации, анализу, оценке и использованию в учебной деятельности с целью повышения его профессиональных компетенций, формирования конкурентоспособности как субъекта рынка труда. Целью самостоятельной работы в процессе

изучения учебной дисциплины «Сценарно-режиссерские технологии социально-культурной деятельности» является формирование у студентов стремления к самообразованию и повышению у них навыков сценарно-режиссерского воплощения авторского замысла.

В процессе изучения данной учебной дисциплины самостоятельная работа разделяется на управляемую самостоятельную работу студентов, осуществляемую непосредственно под руководством профессорско-преподавательского состава по заранее разработанному плану, и на самостоятельную работу, организуемую самим студентом с учетом своих психологических особенностей и личностной заинтересованности в углубленном изучении проблемного поля данной учебной дисциплины.

Управляемая самостоятельная работа студентов предусматривает внеаудиторное изучение отдельных разделов и тем; выполнение письменных заданий, подготовку сообщений по выбранной теме, составление мини-гlossария, тестовых заданий, написание эссе и т. д.

Самостоятельная работа студентов в ходе прохождения учебной дисциплины «Сценарно-режиссерские технологии социально-культурной деятельности» включает в себя: анализ книг по основам драматургии и режиссуры, особенностям сценарно-режиссерской работы над разнообразными формами культурно-досуговых программ, а также наполнении сценарного плана литературным материалом.

Для самостоятельного изучения разделов и тем учебной программы студентам предлагается использовать контент, представленный в репозиториях учреждений высшего образования Республики Беларусь и Российской Федерации, базах данных собственной генерации библиотеки университета, электронно-библиотечных системах («Университетская библиотека онлайн», «ЛАНЬ»), научных электронных библиотеках открытого и свободного доступа (eLIBRARY.RU, КиберЛенинка), интернет-проектах (ПостНаука, Arzamas).