



# #ДРАМАПТП

непедагогичный конспект лекций

АЛЕКСАНДР ХОРУНЖИЙ

# **Александр Хорунжий**

# **#ДРАМАПТТ. Непедагогичный**

# **конспект лекций**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=68836311](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68836311)*

*ISBN 9785005956644*

## **Аннотация**

Книга призвана облегчить понимание теоретического материала в «Основах драматургии» и «Сценарной композиции» (дисциплинах, которые преподаются студентам специальности «Постановка театрализованных представлений» в колледжах культуры). Это не учебник, это – конспект лекций. Это не научный труд – это увесистая «шпора», а также «сценарное мастерство для чайников». Почему для чайников? Потому что любая теория должна сперва быть освоена на простых конкретных примерах, а уж потом уходить в глубину.

# Содержание

Введение	6
Часть 1. Основы	10
«Драма» и «Сценарий»	10
Литература – вид искусства	10
Драма – род литературы	11
Сценарий	14
Этапы написания сценария	15
Уровни сценарной записи	17
Оформление сценария	19
Драма – вид литературы	22
Жанр	25
Идейно-тематический замысел	29
Конфликт	41
Конфликт в драматургии	45
Конфликт сценический	51
Конфликт в театрализованном представлении	54
Теория бесконфликтности	55
Надличный конфликт	56
Композиция	59
Аристотель	60
Гегелевская триада	65
Классическая композиция	66

Виды экспозиции	67
Завязка	69
Развязка	71
Финал	72
Виды композиции	76
Событийный ряд	80
Часть 2. Специфика	85
Монтаж	94
Конец ознакомительного фрагмента.	97

# **#ДРАМАПТП**

## **Непедагогичный конспект лекций**

**Александр Хорунжий**

*Дизайнер обложки* Мария Сергеевна Гольяпина

© Александр Хорунжий, 2023

© Мария Сергеевна Гольяпина, дизайн обложки, 2023

ISBN 978-5-0059-5664-4

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

# Введение

*«Вы думаете, все так просто?  
Да, все просто. Но совсем не так».*  
Альберт Эйнштейн

Первое, что вам могло броситься в глаза – это обложка, говорящая: «Это сказка о волшебнике Изумрудного города». Открыв книгу, вы обратите внимание, что ни одного слова про Железного дровосека и Бастинду вы не найдете. Почему был сделан такой выбор обложки? Давайте для начала вспомним несколько важных деталей произведения «Волшебник Изумрудного города» А. М. Волкова (или «Удивительный волшебник из страны Оз» Л. Ф. Баума в оригинале).

Во-первых, Изумрудный город – совершенно не изумрудный. Он казался изумрудным только потому, что все жители и гости города должны были носить специальные зеленые очки.

Во-вторых, сам Волшебник – совершенно обычный человек без «колдовских навыков». Он создавал видимость волшебства за счет тех или иных технических средств.

В-третьих, от начала и до конца всю историю пронизывает дорога из желтого кирпича, по которой герои идут к тому самому удивительному Изумрудному городу.

В-четвертых, дары Волшебника – это совершенно обы-

денные вещи, в которых были заложены именно символические смыслы, нежели некие паранормальные свойства.

Думаю, этого будет достаточно, чтобы понять почему был сделан такой выбор обложки. Дело в том, что театрализованные представления и праздники – это особый вид культурно-досуговой деятельности, создающий волшебство при помощи совершенно обычных вещей. Режиссеры театрализованных представлений делают этот мир сказочнее, волшебнее. И это общедоступное волшебство, не «элитарное», массовое. Вместе с тем, пуская «волшебной» пыли в глаза – мы при помощи совершенно обыденных вещей учим прекрасному, дарим надежду, помогаем стать гармоничнее каждому без исключения человеку. При использовании простых технических инструментов, мы стараемся восхищать, поражать любого, даже самого искушенного зрителя. Среди инструментов, которые используют режиссеры театра массовых форм есть сценарно-режиссерский ход, позволяющий объединить все эпизоды в единое непрерывное действие. Так же, как и дорога из желтого кирпича пронизывает всю историю о Волшебнике Изумрудного города от начала и до конца (надеюсь, у вас нет предубеждений по поводу слова «конец», как их нет и у меня). Вся история так же пронизана символами и метафорами, начиная с самой первой страницы повествования.

Да, пусть наши «Изумрудные города» (театрализованные представления и праздники) созданы из «обыкновенных

стекляшек», они поражают воображение, влекут за собой, учат разумному, доброму, вечному и прочее, прочее, прочее...

Надеюсь, вы вместе со мной поаплодируете девочке, которой сошло с рук тройное убийство (по оригинальному сюжету) и пойдете по дороге из «желтого кирпича» к мастерству создания «Изумрудного города»! Теперь, несколько слов о содержании книги, о тех самых «кирпичиках», из которых складывается наша дорога.

Данная работа скорее не написана мной, а составлена из различных источников для наиболее полного и понятного изучения таких двух дисциплин, как Основы драматургии и Сценарная композиция. Таким образом, правильное будет сказать, что я автор-составитель (часть разделов написаны лично мной, часть разделов мной переработаны, часть – авторский материал из других источников). К большому сожалению, не на все источники мной были найдены ссылки на авторство, однако я надеюсь, что это не станет препятствием в освоении материала – ведь именно это цель данного «фолианта».

Большая часть материала – мои личные конспекты, сделанные в колледже, в институте; та или иная информация из интернета, небольшие фрагменты из профессиональной литературы. Часть тем (к примеру – тема «Номер») освещена довольно кратко, так как существуют гораздо более качественные и подробные издания, к которым и следует обра-

щаться. Собрать в этой книге десятки чужих книг – не моя цель. Так же это означает, что относиться к этой работе как к научному изданию – тоже не стоит.

Некоторые определения и тексты были перефразированы мной для упрощения понимания, так как я сторонник практической стороны любой теории. Обе дисциплины, упомянутые выше, в этой книге неразрывно связаны, поэтому книга одна, а не две. Многие термины раскрываются и дополняются по ходу повествования, что позволяет закрепить ранее пройденный материал, а также снабдить его более подробным изложением.

Я выражаю глубокую благодарность своим педагогам, коллегам и друзьям, чья деятельность в той или иной степени способствовала созданию этой книги: М. Л. Цыгановой, Ю. П. Гиченко, Л. Н. Шишмановой, Г. Д. Гульчак, А. А. Супруненко, О. В. Заболотских, С. С. Поповой, С. К. Гуревнину, М. Н. Тытюк, Е. М. Кичигиной, М. М. Павлову, И. И. Телеевой, А. И. Березину, Е. А. Слесарю, К. М. Агеевой. Отдельная благодарность – М. С. Гольтяпиной за обложку, о которой я мечтал.

# Часть 1. Основы

## «Драма» и «Сценарий»

### Литература – вид искусства

Искусство очень многогранно:

- Музыка
- Живопись
- Кино
- Архитектура
- Театр
- Танец
- Литература и так далее...

Каждое из них имеет свои, только ему присущие средства выразительности и подразделяется на те или иные направления, у каждого из которых так же есть свои специфические черты. Литература, как вид искусства, делится на три *рода*. Для удобства использования различные специалисты могут их именовать *видами* или *жанрами*, но сейчас важно договориться, что это именно три рода. Это необходимо для того, чтобы потом не запутаться в терминах.

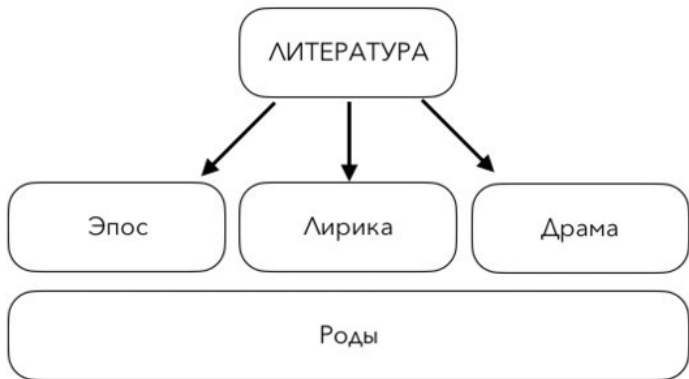
Язык литературы – слово, язык драмы – действие. Все

три рода литературы имеют выразительное средство «слово», и только драма имеет не только «слово», но и «действие». И это качество позволяет выделить род литературы драму как отдельный вид искусства.

*А. Н. Островский: «Только при сценическом исполнении драматический вымысел получает вполне законченную форму. Драматическое искусство принадлежит литературной своей частью к искусству словесному, другой стороной – сценической, подходит к определению искусства вообще».*

## **Драма – род литературы**

Лирика, драма и эпос объединяются в тот или иной род повторением ряда определенных формальных особенностей.



## **#эпос**

Род литературы.

Эпос в переводе – «песня» (пошло от старинных баллад, повествующих о славных подвигах героев)

В эпических произведениях объективно изображается человеческая личность, повествуется о событиях, происходящих в определенное время в определенном месте.

В основе эпоса лежит развернутый рассказ о событиях жизни людей, их поступках, мыслях, надеждах, их отношениях друг с другом, с обществом, с окружающей средой.

## **#лирика**

Род литературы.

В этих произведениях изображается внутренний мир человека, его чувства, мысли, переживания, а внешний мир по-

дается субъективно, через восприятие лирического героя.

Лирика может быть Гражданской, Любовной, Философской, Пейзажной.

## #драма

Род литературы.

Как и в эпосе, в драматических (драматургических) произведениях воссоздаются события из жизни людей, происходящие на фоне некой жизни общества. В отличие от эпоса, в драме существуют события в развернутом виде.

В драме изображаются герои в действиях, столкновениях, конфликтах.

Текст драмы состоит из *монологов, диалогов, ремарок*.

Произведения предназначены для сценического воплощения (постановке на сцене).

Первое определение «драмы» дал древнегреческий философ Аристотель (3 в до н. э.): «Драма есть подражание действию действием».

У. Шекспир в 16 веке в «Гамлете»: «Держать зеркало перед природой».

К. С. Станиславский: «На сцене нужно действовать. Действие, активность – вот на чем основывается драматическое искусство актера».

# Сценарий

## #сценарий

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

Сценарий относится к виду драматического искусства, так как обладает признаками, характерными для Драмы:

1. Материал выстроен по законам композиции;
2. Написан в форме монологов, диалогов и ремарок;
3. Присутствует конфликт;
4. Действие происходит сиюминутно (ремарки сформулированы в настоящем времени);
5. Активное участие зрителя (в качестве зрителя или действующего лица).

## #ремарка

описание действия или его характеристика

## Виды ремарок:

*Внешняя* – расположена между двумя репликами. Описание действия на сцене между репликами или во время произнесения последующих реплик (что и где расположено, кто

и куда идет, что и как делает и так далее). Пишется в настоящем времени, в хронологическом порядке. Репарка не может описывать действие, которое уже должно было произойти. Она описывает то, что произойдет далее по сценарию.

*Внутренняя* – расположена внутри реплики (в начале, середине или в самом конце). Описывает действие персонажа во время произнесения реплики.

### **#персонаж**

актер, действующее лицо, образ на сцене

### **#реплика**

фраза персонажа в диалоге

### **#диалог**

обмен репликами двух и более персонажей

### **#монолог**

крупная реплика персонажа, раскрывающая его внутренний мир или описывающая те или иные события и т. д.

## **Этапы написания сценария**

### *1. Рождение замысла*

В первую очередь мы формулируем «о чем» хотим «поговорить» со зрителем, какой материал мы будем использо-

вать для донесения до него своей мысли (идея) и в каком примерно порядке мы будем излагать этот материал с учетом планируемой формы написания.

Идея – «Что хочет сказать автор зрителям?»

Тема – «О чем пойдет речь, о каком явлении?»

Материал – «При помощи какого материала?»

Композиция – «В каком порядке материал будет выстроен?»

## *2. Подбор материала*

Исходя из выбранной нами темы, мы начинаем искать и подбирать наиболее интересный материал среди исторических событий, художественной литературы, музыкальных произведений и так далее.

Виды материала:

*Документальный* – исторические события, приказы, кинохроника, дневники и т. д.

*Художественный* – стихотворения, отрывки из пьес, прозаические отрывки, песни и т. д.

## *3. Написание сценария*

Приступаем к написанию сценария, располагая материал по принципу выбранной нами композиции, связывая его различными приемами (монтаж, сценарно-режиссерский ход, авторские реплики и т.д.). По ходу работы уточняются все компоненты идейно-тематического замысла и формулиру-

ются блоки композиции.

#### *4. Переписывание сценария*

Когда сценарий завершен, его необходимо просмотреть на «свежую голову» и переписать те или иные места, сокращая и меняя материал. Этот этап наиболее страдает от нехватки времени и спешке сценариста в практике. Однако именно на этом этапе сценарий приобретает завершенную форму и избавляется от «воды».

#### *5. Постановка*

Сценарий создается для постановки на сцене, поэтому завершающим этапом является именно его практическая реализация. На этом этапе так же могут происходить правки по тексту и ремаркам, чего не стоит бояться: это вполне закономерный процесс, не все, что мы планируем на бумаге в последствии, получается именно так как мы хотим на сцене.

## **Уровни сценарной записи**

В зависимости от степени сценарной обработки материала, различают такие *виды* сценария:

#### *Сценарный план*

Набросок композиционного построения сценария с раз-

работанным идейно-тематическим замыслом (список номеров и основных этапов действия).

### *Либретто*

Развернутое и кратко описание содержания произведения, описание того, что происходит на сцене в виде одной большой ремарки (развернутая ремарка с примерным описанием каждого этапа на сцене).

### *Литературный сценарий*

Подробная литературная разработка замысла с полным текстом действующих лиц, описанием характеристики сцены и музыкального оформления (прописанные все реплики персонажей и минимально-необходимые ремарки по действию).

### *Режиссерский сценарий*

Развернутое и подробное описание действия с полным текстом действующих лиц, конкретным использованием всех технических служб определенной сценической площадки, с описанием мизансцен, свето-звуковой партитурой и т. д. (подробно прописаны реплики и очень развернутые ремарки). Может быть выполнен в форме таблицы.

# Оформление сценария

- Шрифт: Times New Roman
- Размер шрифта: 14
- Разрядка строк: 1,5
- Отсутствие отступа До и После абзаца
- Текст выровнен «По ширине»
- Поля документа: Верхнее 1, Левое 1, Правое 1, Нижнее 1,5
- Титульный лист не нумеруется
- Нумерация страниц – справа внизу
- Используются только русские кавычки:»»
- Цифры и числа: в репликах персонажей прописываются словами: пятьсот лет назад, тысяча девятьсот сорок первый год. В имени персонажа числительное указывается словами: Первый стражник, Пятая девушка и т. д.
- Реплики и имена персонажей не пишутся курсивом
- Имя персонажа пишется с большой буквы
- Ремарки пишутся курсивом. Внешняя начинается с красной строки, заканчивается точкой, располагается между репликами персонажей. Внутренняя пишется в скобках с маленькой буквы, точка в конце не ставится. Располагается внутри реплики персонажа (в начале, в середине или в конце)
- В Реплике или монологе Имя персонажа пишется с боль-

шой буквы жирным шрифтом, после чего ставится двоеточие и далее с большой буквы следует сам текст Реплики

– Текст реплики, переходящий на вторую строчку, выравнивается по двоеточию, от Имени персонажа

– Стихотворный текст выравнивается по левому краю от двоеточия, после Имени персонажа

– В сценарии Не используется м о н о ш и р и н н ы й шрифт и КАПСЛОК (CapsLock), кроме случаев, когда они являются общепринятой аббревиатурой

– В сценарии Не используется подчеркивание текста

– Реплика персонажа должна заканчиваться на одной странице. Кроме случаев длинных монологов в стихах или прозе и песен

Пример:<sup>1</sup>

*Звучит тревожная музыка. Сцена наполняется красным светом. Из правой кулисы появляется Офелия. Она решительно подходит Владимиру и дает ему пощечину.*

**Офелия:** (резко) Куда вы удалились?

*Придворные выстраиваются полукругом вокруг Офелии и Владимира. На экране видеодфон – Пламя на черном фоне.*

**Владимир:** (смущенно) Да никуда, я просто к вам спиной

---

<sup>1</sup> Важно помнить, что все эти требования достаточно условны, так как ГОСТ время от времени совершенствуется, да и в практике оформление довольно сильно «скачет» из крайности в крайность. Тут приведены стандартные литературные нормы для оформления сценария. И то... Возможно к моменту чтения этой книги ставшие устаревшими.

стоял.

**Офелия:** Вот и оставайтесь здесь, *(выплескивает вино из бокала в лицо Владимиру)* без меня! *(уходит)*

*Звучит фонограмма песни «За что, за что, о Боже мой» из оперетты И. Штрауса «Летучая мышь». Придворные начинают комично пританцовывать, подобно куклам.*

**Придворные:** *(поют)* О господи, о Боже мой!

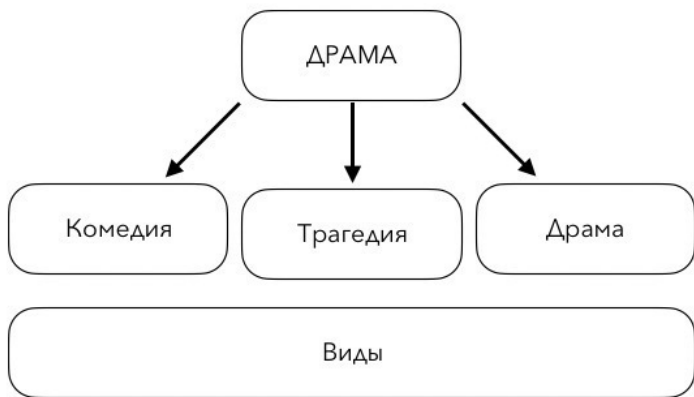
За что, за что, о Боже мой?

О господи, о Боже мой!

За что, за что, о Боже мой?

# Драма – вид литературы

Каждый Род имеет свое, более мелкое деление, которое называется Видом. Драма как Род литературы имеет три вида: КОМЕДИЯ, ТРАГЕДИЯ, ДРАМА.



## #трагедия

вид драматического произведения, построенного на основе непримиримого конфликта. Трагедия отражает печальные, мрачные события жизни. Обычно трагедия заканчивается гибелью героев или главного героя

– Шекспир «Король Лир»

- Шекспир «Ромео и Джульетта»
- Шекспир «Отелло»
- Шекспир «Гамлет»
- Пушкин «Борис Годунов»
- Островский «Гроза» и др.

## **#комедия**

вид драмы, отличающая особенность которого является осмеяние пороков, изображение ситуаций, вызывающих смех зрителей

- Лопе де Вега «Собака на сене»
- Данте «Божественная комедия»
- Гоголь «Ревизор»
- Шекспир «Двенадцатая ночь»
- Фонвизин «Недоросль»
- Грибоедов «Горе от ума» и др.

## **#драма**

сущность драмы как вида выражается в столкновении между людьми разнохарактерными, во внутренних противоречиях, которые возникают в сознании человека перед лицом в сложных жизненных обстоятельствах

- Островский «Бесприданница»
- Чехов «Чайка»

- Пушкин «Русалка»
- Пушкин «Скупой рыцарь»
- Лермонтов «Маскарад» и др.

# Жанр

Каждый вид искусства и каждый вид драмы (комедия, трагедия, драма) делятся еще на более узкие направления. Эти направления именуется *жанрами*. Само понятие жанр имеет достаточно много различных формулировок, приведу часть из них.

## **#жанр**

совокупность специфических черт, относящих то или иное произведение к какой-либо категории

## **#жанр**

это угол зрения автора на действительность

## **#жанр**

угол зрения автора на тему произведения, его отношение к проблеме. Это способ выражения, это и язык произведения

## **#жанр**

это способ раскрытия материала

## **#жанр**

эмоциональная окраска произведения

Жанры определяются содержанием и способом изложения пьесы (драматургического произведения), то есть каждый жанр имеет свой «язык», свою форму изложения, зависимую от взгляда автора на жизнь.

«Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ отражения – угол зрения автора на действительность, преломленной в художественном образе и называемым – жанр».  
Г. А. Товстоногов

### **Жанры трагедии:**

Трагедия, Трагедия ужасов, Трагедия рока, Трагикомедия, Трагифарс и др.

### **Жанры комедии:**

Лирическая комедия, Героическая комедия, Музыкальная комедия, Эксцентричная комедия, Салонная комедия, Бытовая комедия, Сатирическая комедия, Комедия плаща и шпаги, Фарс, Трагифарс, Комедия-памфлет, Комедия положений, Комедия характеров, Водевиль и др.

### **Жанры драмы:**

Народно-героическая драма, Романтическая драма, Лирическая драма, Публицистическая драма, Мелодрама, Драма-притча, Драма-хроника, Производственная драма и др.

Разложив по полочкам всю имеющуюся на данный мо-

мент информацию, можно выстроить подобную схему для классификации того или иного литературного произведения:



# Идейно-тематический замысел

Каждое произведение, анализируете вы его или создаете, должно обладать рядом характеристик. Все эти компоненты составляют идейно-тематический анализ или идейно-тематический замысел пьесы/сценария/стихотворения/песни и т. д. Отсутствие того или иного компонента говорит о пустоте содержания, что не позволительно в культуре и искусстве.

## #тема

круг жизненных явлений, отобранных и отображенных автором в произведении

Д. Н. Аль, «Основы драматургии»: «Тема – это та объективно существующая область общественной жизни, на которую обращена авторская мысль.»

Тема имеет ОБЪЕКТИВНЫЙ характер. Отвечает на вопросы: «Про что?» и «О чем?». В теме нередко заложена *проблема* – сложный теоретический или практический вопрос, требующий изучения, разрешения. Примеры формулировки темы:

*Экология России в XIX веке*

*Взаимоотношения родителей и детей*

*Любовь глазами женщины*

*Путь художника в современном мире*

*Одиночество среди толпы в судьбе Мерилин Монро*

*Патриотизм в творческом наследии Сергея Есенина*

*Альтруизм вчера и сегодня*

*Рождение Поэта*

*Свет, даруемый нам Верой*

*Путь на вершину славы*

*Игры со временем*

*Что такое «хорошо» и что такое «плохо»*

*Лицемерие*

*Чудеса, что бывают лишь в Новый год*

*Память сквозь века*

## **#идея**

активная мысль автора, направленная на то или иное изменение в действительности

*Д. Н. Аль, «Основы драматургии»: «Это та активная мысль, которую автор с помощью своего произведения хочет внушить людям, в надежде способствовать тем самым тому или иному улучшению в жизни общества, поведения людей.»*

*Д. И. Писарев: «Для художника, для ученого, для публициста, для фельетониста существует одно великое и общее правило: Идея прежде всего! Кто забывает это правило, тот немедленно теряет способность приносить людям пользу и превращается в презренного паразита.»*

Идея имеет СУБЪЕКТИВНЫЙ характер. Формулируется в виде лозунга. Несет в себе авторскую оценку на те события и явления, обозначенные в Теме. Отвечает на вопросы: «Что я хочу сказать?» и «Что я по этому поводу (Тема) думаю». В качестве идеи могут быть с успехом использованы пословицы и поговорки. Примеры формулирования идеи в идейно-тематическом замысле или анализе:

*В единстве – наша сила!*

*Всегда оставайся человеком, что бы ни происходило*

*в твоей жизни!*

*В конфликте виноваты обе стороны*

*Пока горит любви маяк, сумеет к дому путь всегда найти  
моряк*

*Важней всего – погода в доме*

*Любовь способна преодолеть любые невзгоды и расстоя-  
ния*

*Во имя всеобщего блага, позволено пренебрегать союзом*

*Путь на вершину осилит только тот, в чьем сердце  
не угасает огонь*

*Девиянтное поведение – возможный признак гениальной  
творческой личности, которую нужно направить в благое  
русло*

*Маски неуместны при разговоре души*

*Важнейшим доказательством любви является создание  
семьи!*

## **#конфликт**

яркое, эмоциональное, выразительное, заразительное, зримое, образное столкновение философских, эстетических, социальных и любых других противоположных начал, вкусов, мнений, мировоззрений и т. д., выраженных в некой форме.

Более подробно о конфликте буде рассказано в главе Конфликт далее. Сейчас ограничимся краткими характеристиками.

Схемы построения конфликта в драматургическом произведении:

Герой – Герой

Герой – Среда

Герой – Зритель

Герой – Экран

## **Виды конфликтов в драматургических произведениях**

*Внешний:*

– Персонаж – Персонаж

– Персонаж – Группа

– Персонаж – Среда

– Группа – Группа

– Персонаж – Метафизическое понятие

*Внутренний:*

– Разум и Чувства

– Долг и Совесть

– Желание и Мораль

– Сознание и Подсознание

– Личность и Индивидуальность

– Сущность и Существование и т. д.

### **Виды развития конфликта**

– Линейный (Театр)

– Спиральный (Театрализованное представление)

В Театрализованном представлении и массовом празднике конфликт имеет *социальный* (надличный) характер. Это означает, что автор (сценария или постановки) руководствуется некими социальными противостояниями, нежели борьбой двух или более героев или качеств внутри героя. При формулировке, конфликт записывается по форме: Что-то и Что-то.

НЕ: Дед Мороз и Кощей

НЕ: Добро и Зло

НЕ: Война и Мир

НЕ: Человек и Природа...

Вот как следует:

*Страх и Целеустремленность*

*Любовь и Расчет*

*Жестокость и Забота*

*Жажда мирового господства и Гуманный демократизм*

**#сверхзадача**

конечная художественно-педагогическая цель произведения

Виды сверхзадачи в идейно-тематическом замысле или анализе при формулировке:

*Педагогическая*

Подразумевает педагогический аспект и воспитание того или иного качества в зрителях; начинается со слова «Воспитать/ние». Пример:

*Сверхзадача: Воспитание чувства глубокого патриотизма по отношению к подвигам героев отечества.*

Нежелательные слова, используемые в формулировке сверхзадачи сценария:

Показать  
Доказать  
Донести  
Призвать

*Режиссерская* – подразумевает реальное проявление идеи в дальнейшей жизни зрителя, формулируется как Лозунг, коротко и предметно. Часто напрямую созвучна с идеей.  
Пример:

*Не доверяй тому, кто предавал однажды!*

*Возьми на воспитание ребенка из Детского дома!*

*Помогай пожилым!*

*Участвуй в благотворительности!*

*Объединяйтесь, в этом – наша сила!*

*Заботься о своих детях!*

**#зрительский адрес #аудитория**

возрастная или социальная категория зрителей, на которых направлено произведение

Влияет на отбор очень широкий круг выразительных средств и тем, затрагиваемых автором.

*Возрастные категории:*

- Дошкольный возраст
- Младший школьный возраст
- Подростки и юношество
- От подростков и старше
- Молодежь
- Пожилые и т. д.

*Социальные категории:*

- Врачи
- Пенсионеры
- Работники сферы культуры и искусства
- Учителя
- Гости и жители города
- Школьники и т. д.

## RARS

В современном мире употребляется Возрастная классификация информационной продукции в России (Russian Age Rating System, RARS) – совокупность норм, регулирующих доступ к информации, причиняющей вред здоровью и развитию детей в Российской Федерации. Введена с 1 сентября 2012 года, после вступления в силу федерального зако-

на «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию».

(0+) Информационная продукция для детей, не достигших возраста шести лет

(6+) Информационная продукция для детей, достигших возраста шести лет

(12+) Информационная продукция для детей, достигших возраста двенадцати лет

(16+) Информационная продукция для детей, достигших возраста шестнадцати лет

(18+) Информация, запрещенная для распространения среди детей

## **#жанр**

категория, включающая в себя совокупность тех или иных черт, относящих произведение какой-либо разновидности

Достаточно многогранное понятие, с учетом того, что под жанром так же часто подразумевается и форма произведения. Для удобства использования этого компонента лучше все-таки определить для себя, что жанр – это про особенности содержания произведения, а форма – это его размер и формат.

*Формы театрализованных представлений :*

– Инсценировка

- Литературно-музыкальная композиция (Поэтическая композиция)
- Театрализованный вечер
- Театрализованный тематический концерт
- Зримая песня
- Театрализованный массовый праздник
- Эстрадно-публицистическое представление и т. д.

*Жанры театрализованных представлений:*

- Мелодрама
- Героическая драма
- Производственная драма
- Комедия положений
- Фарс
- Трагикомедия
- Сатира
- Мистическое расследование
- Трагикомедия
- Производственная трагедия
- Гражданская лирика и т. д.
- Трагическая лекция
- Митинг-фантазмагория
- Поэтический рапорт-мистерия и т. д.

Практика слияния в жанре публицистических и театральных жанров наиболее точно отражает суть понятия в работе над Театрализованным представлением. Таким образом,

может получиться такое сочетание:

*Форма: Литературно-музыкальная композиция*

*Жанр: Поэтический рапорт-мистерия*

# Конфликт

Термин «конфликт» происходит от латинского слова *conflictus* и означает «столкновение», борьбу идей.<sup>2</sup>

Художественный конфликт – это противоборство, противоречие между изображенными в произведении действующими силами – характером и обстоятельствами, несколькими характерами или разными сторонами одного характера; в структуре художественного произведения оно выступает как идеологически значимое противопоставление (оппозиция) соответствующих образов.

Конфликт – отличительная черта драмы и театра.

Как писал Гегель:

«Драматическое действие не ограничивается простым и спокойным достижением определенной цели; напротив, оно протекает в обстановке конфликтов и столкновений и подвергается давлению обстоятельств, напору страстей и характеров, которые ему противодействуют и ему сопротивляются. Эти конфликты и коллизии, в свою очередь, порождают действия и реакции, которые в определенный момент вызывают необходимость примирения».

---

<sup>2</sup> В основу раздела легли материалы, отобранные и переработанные К. М. Агеевой

В драматическом искусстве конфликт – это борьба идей, а носителями идей являются герои или какие-либо силы. Идея движет всем, управляет мотивами и действиями героев. Физическое столкновение здесь – это лишь один из моментов борьбы.

Конфликты в произведениях определенной исторической эпохи обладают некоторой общностью: в них отражается одна историческая стадия развития общественных взаимоотношений и личностного самосознания.

Для *античного искусства* одним из центральных является конфликт ограниченного в предвидениях человека и тяготеющего над ним рока.

Для *позднего Возрождения* – героически самостоятельной личности и эгоистического индивидуализма, антигуманных обстоятельств.

Для *барокко* – конфликт прекрасного и безобразного в натуре человека, чувственной природы и духовного аскетизма.

Для *классицизма* – личных страстей и гражданского долга.

Для *романтизма* – «гениальной» личности и прозаичности среды.

*Реализм*, приблизив художественный конфликт к его социально-исторической основе, раскрывает противоречие между сущностью, возможностями человека и его конкретно-общественным бытием, невоплотимость внутреннего мира личности в социально-исторических реалиях.

*Марксистская эстетика* акцентировала объективную социально-историческую природу конфликта и настаивала на его разрешении согласно смыслу исторического Прогресса. Вместе с тем она допускала неразрешимость художественного конфликта в рамках отдельных произведений. Ф. Энгельс специально оговаривал, что «...писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов».

С конца XIX века в драматургии герой существует лишь в облике своего иронического и гротескного двойника – антитегеря. Действие связано с появлением и разрешением противоречий и конфликтов между персонажами и между персонажем и ситуацией. Именно нарушение равновесия в конфликте заставляет одного или нескольких персонажей действовать, чтобы разрешить противоречие; но его действие (реакция) влечет за собой другие конфликты и противоречия. Эта непрерывная динамика создает движение драматургического произведения.

Наряду с внешним конфликтом, в XX веке усилилось такое явление, как внутренний конфликт, как глобальная вечная неустранимо-безысходная разорванность человека, противостояние социального и биологического, сознательного и подсознательного, неразрешимое противоречие одинокого индивида с отчужденной от него реальностью. Если внешний конфликт так или иначе разрешим в рамках одного про-

изведения, то конфликт внутренний, основанный на борьбе человека с самим собой или борьбе универсальных принципов, в рамках одного сюжета разрешиться не может. Здесь в большей степени учитывается диалектика построения самого художественного произведения, противоречие между формой и содержанием, композицией и темой, предметом и смыслом.

Конфликт с точки зрения драматургии рассматривал в своем учебном пособии «Основы драматургии» Д. Н. Аль. Он рассматривал различия между конфликтом в драматургии и конфликтом эпического произведения, при этом подчеркивая, что произведение драматургическое всегда создаст образ конкретного социального конфликта.

О специфике конфликта в массовом празднике и театрализованном представлении писал Д. М. Генкин в книге «Массовые праздники». Он утверждал необходимость конфликта в массовом действе, как и в драме, но при этом обозначал, что в массовом действе конфликт менее персонифицирован и выражает скорее борьбу идей, а не прямое столкновение героев.

В основе каждого сценического действия должен быть точно найденный конфликт, подобно тому, как каждое жизненное действие человека, каждый его поступок и линия поведения всегда порождены и обоснованы определенным конфликтным стечением жизненных обстоятельств. Будучи банальными или необычными, даже неправдоподобными, яс-

ными или чрезвычайно запутанными, взаимоисключающими или даже взаимонеобходимыми, обстоятельства эти создают особенную, специфическую для каждого конкретного случая конфликтную ситуацию, которая и определяет основные цели, задачи всех вступающих во взаимодействие друг с другом людей и характер этого взаимодействия.

Препятствия, создающие конфликт, могут быть очевидными, обнаженными, откровенными или скрытыми, трудноуловимыми, почти незаметными, но они всегда основа любого действия и его эмоциональный стимул.

## **Конфликт в драматургии**

Различия между конфликтной ситуацией в реальной жизни и конфликтом на сцене:

- временные рамки сценического конфликта короче, чем конфликта жизненного;
- автор произведения при создании конфликта имеет право на художественный вымысел;
- на сцене конфликт развивается более интенсивно, динамично, поэтому герои всегда инициативны;
- в сценическом конфликте действие активно, может перемещаться во времени и пространстве.

В драме есть человек, попадающий в какие-то противоречивые ситуации и зримо на них реагирующий. Способствует началу действия персонажа – коллизия.

## **#коллизия**

нарушение равновесия, ведущее к конфликту. Источник конфликта

## **#драматическая коллизия**

ситуация, предшествующая драматическому конфликту; нарушение равновесия

Возникновение коллизии всегда требует от героя принятия индивидуальных решений, совершения определённых поступков. Коллизией являются такие изменения гармонического состояния, которое должно быть устранено. Коллизия содержит начало и предпосылки действия.

Сам термин введён в эстетику Гегелем, как синонимичный термин конфликта.

Гегель предлагал два типа конфликтов, воплощающихся в художественных произведениях:

### *1. Локальные конфликты*

Это противоречия короткие и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей.

### *2. Субстанциальные конфликты*

Это устойчивые и длительные противоречивые положения, определённые состояния жизни, которые возникают и исчезают не благодаря единичным поступкам и свершени-

ям, а согласно «воле» истории и природы.

Будучи основой и движущей силой действия, конфликт определяет главные стадии развития сюжета:

1. Первоначальная ситуация – экспозиция
2. Событие, способствующее зарождению конфликта – завязка
3. Событие, знаменующее наивысшее обострение конфликта – кульминация
4. Событие, разрешающее конфликт (не всегда обязательное) – развязка

Конфликт в драме возникает, когда персонаж, добиваясь своей цели (любви, власти, идеала), противостоит другому персонажу, сталкивается с психологическим, нравственным или фатальным препятствием.

Природа различных конфликтов крайне разнообразна. Если бы была возможна научная типология, можно было бы нарисовать теоретическую модель всех мыслимых драматических ситуаций и тем самым с точностью определить драматический характер театрального действия, выявились бы следующие конфликты:

- соперничество двух персонажей по экономическим, любовным, нравственным, политическим и др. причинам;
- конфликт двух мировоззрений, двух непримиримых моралей;
- нравственная борьба между субъективным и объективным, привязанностью и долгом, страстью и рассудком. Эта

борьба может происходить в душе личности или между двумя «лагерями», которые пытаются привлечь на свою сторону героя;

– конфликт интересов индивидуума и общества, частные и общие соображения;

– нравственная или метафизическая борьба человека против какого-либо принципа или желание, превосходящее его возможности (Бог, абсурд, идеал, преодоление самого себя и т. д.).

Драматургический конфликт чаще всего реализуется в форме словесной дуэли, в словесной борьбе с аргументами и контраргументами, здесь же уместен и монолог для изложения рассуждений, выражающих противопоставление и столкновение идей. Кроме того, обозревая существующий драматургический опыт, можно говорить о типологии структуры драматургического конфликта, о трех основных видах его построения:

# ПОСТРОЕНИЕ КОНФЛИКТА



## Герой – Герой

По этому типу построены конфликты – Любовь Яровая и ее муж в пьесе К.А.Тренева, Отелло и Яго в трагедии Шекспира. В этом случае автор и зритель сочувствуют одной из сторон конфликта, одному из героев (или одной группе героев) и вместе с ним переживают обстоятельства борьбы с противоположной стороной. Автор драматургического произведения и зритель всегда находятся на одной стороне, поскольку задача автора в том и состоит, чтобы согласить с собой зрителя, убедить зрителя в том, в чем он хочет его убедить. Надо ли подчеркивать, что автор далеко не всегда обнаруживает перед зрителем свои симпатии и антипатии в отношении своих героев. Более того – любовое заявление своих позиций имеет мало общего с художественной рабо-

той особенно с драматургией.

## **Герой – Зрительный зал**

На таком конфликте обычно строятся произведения сатирические. Зрительный зал смехом отрицает поведение и мораль сатирических героев, действующих на сцене. Положительный герой в этом спектакле – сказал о «Ревизоре» его автор Н. В. Гоголь – находится в зале.

## **Герой (или герои) и Среда, которой они противопоставлены**

В этом случае автор и зритель находятся как бы в третьей позиции, наблюдают и героя, и среду, следят за перипетиями этой борьбы, не обязательно присоединяясь к той или другой стороне. Классическим примером такого построения является «Живой труп» Л. Н. Толстого. Герои драмы Федор Протасов находится в конфликте со средой, ханжеская мораль которой принуждает его сначала «уйти» от нее в разгул и пьянство, затем изобразить фиктивную смерть, а потом и действительно покончить самоубийством. Зритель отнюдь не сочтет Федора Протасова положительным героем, достойным подражания. Но он будет ему сочувствовать и, соответственно, осудит противостоящую Протасову среду.

Яркими примерами построения конфликта по типу Герой – Среда являются «Гамлет» Шекспира, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Гроза» А. Н. Островского.

Также можно выделить еще один тип конфликта, ставший возможным с развитием технологий:

### **Герой – Экран**

В этом случае герой противопоставляет себя и свою позицию тому, что показывается на экране во время действия.

Деление драматургических конфликтов по виду их построения не носит абсолютного характера. Во многих произведениях можно наблюдать сочетание двух видов построения конфликта.

## **Конфликт сценический**

В сценическом произведении всякое действие неизбежно встречает противодействие – на этом и строится конфликт. Без конфликта произведение просто не может существовать, и каждая минута, каждая секунда сценического действия есть непрерывный поединок.

Сценаристу, режиссеру – автору – нужно помнить, что вообще не существует сценической жизни вне конфликта. Потому что зрителю, чтобы принять ту или иную позицию, нужно увидеть столкновение предложенных постановщиком позиций и их борьбу.

Что же нужно для того, чтобы грамотно и целесообразно

воплотить конфликт на сценической площадке?

Сила напряжения конфликтной ситуации зависит:

- от предлагаемых обстоятельств, которые мотивируют причину разногласий;
- от исходного события, которое обостряет конфликтную ситуацию;
- от значения проблемы для каждой из сторон, заинтересованных в ее решении в свою пользу;
- от характеров персонажей: чем сложнее и ярче характеры, тем острее борьба.

Любой драматический конфликт зиждется на противоречии между двумя группами или двумя идеологиями, которые в какой-то определенный исторический момент оказываются в состоянии конфликта. При воплощении конфликта на сцене режиссер может использовать следующие выразительные средства:

- *местоположение (мизансцена) и конфигурация (построение) групп и персонажей на сцене;*
- *световые эффекты;*
- *музыкальное сопровождение, у каждой стороны может быть своя музыкальная тема;*
- *художественно-декоративное оформление (декорационно сцену можно «разделить» на две части, обозначая этим обе стороны конфликта);*
- *ритмическое решение (для каждой стороны конфликта можно найти свой ритм);*

*– использование деталей, костюмов, предметов для обозначения сторон конфликта.*

Г. А. Товстоногов вспоминал о найденном им приеме воплощения конфликта при помощи мизансценирования для спектакля «Мещане»: «Желание отразить целый мир в столкновениях небольшой группы персонажей, желание максимально приблизиться к горьковской образной и философской емкости, острой конфликтности диктовало и определенный способ отбора и организации выразительных средств в спектакле. Мне важно было показать – люди живут выдуманной, театральной жизнью, они – участники бесконечно разыгрывающейся комедии. Такое решение диктовало и определенную форму построения мизансцен. Здесь нельзя было ограничиться рамками бытовой достоверности, я искал остроты иного, публицистического толка. Поэтому все мизансцены я строил таким образом, чтобы тот, кто находится в данный момент в центре скандала, получал площадку для своего выступления».

Режиссер должен отобразить и акцентировать разные предлагаемые обстоятельства: те или иные бытовые детали, взаимоотношения, физическое самочувствие, несоответствие в ритмах, изменение атмосферы, особенности пластики – все, что выявляет природу данного конфликта.

Конфликт должен стать действенной и эмоциональной основой подлинно органичного сценического существования.

# Конфликт в театрализованном представлении

Театрализация праздничного действия выступает как его организация по законам театра. Но это не значит, что действие и развитие конфликта в массовом представлении строится так же, как и в традиционном театре. Необходимо разделять построение конфликта в классических спектаклях традиционного театра и в массовом действии.

Развитие действия в массовом театре устраивается не по прямой, как в пьесе, а по спирали, где каждый виток – это смонтированные эпизоды и номера.

Сама специфика театрализованного представления и праздника такова, что представление включает в себя большой объем информации, а также синтез различных видов искусств, поэтому необходим принцип непрерывности действия. Действие должно быть единым, правильно смонтированным.

Кроме того, в театрализованном представлении жизнь отображается не так буквально, как в драме, поэтому и конфликт имеет совсем другую природу.

Конфликт в массовом празднике и театрализованном представлении – это не всегда столкновение противоположных сил, он может выражаться в преодолении трудностей при осуществлении тех или иных положительных целей

или в столкновении человека с окружающей средой.

В массовом действии конфликт может возникнуть между исполнителями и зрителями, между жизненными интересами реальных участников действия и стремлением увлечь их театрализованной праздничной игрой. Конфликтное отражение противоречий действительности в театрализованном представлении создается таким монтажным приемом, как контраст.

Конфликт в сценарии театрализованного представления раскрывается главным образом через тему и факты, которые образуют эту тему, через столкновение этих фактов. Конфликт не буквален, как в традиционном театре, он более образен и метафоричен.

### **#конфликт**

яркое, эмоциональное, выразительное, заразительное, зримое, образное столкновение философских, эстетических, социальных и любых других противоположных начал, вкусов, мнений, мировоззрений и т. д., выраженных в некой форме<sup>3</sup>

## **Теория бесконфликтности**

В массовом действии может возникнуть так называемое

---

<sup>3</sup> Старшинов Э. С. – Специфика режиссерской работы в условиях художественной самодеятельности. – Ленинград, 1982

мая «теория бесконфликтности». В празднике же вообще не обязательно, чтобы был сквозной конфликт, что допускает праздничная природа. Но в основе праздника лежит какое-либо событие, породившее праздничную ситуацию. И внутри этого события, которое дало начало празднику, есть конфликт. Этот конфликт и породил это событие, и зрителям в нем нужно разобраться, исследовать его.

К примеру, за таким великим праздником, как День Победы, лежит важнейшее в мировой истории событие – победа над фашизмом. Но, чтобы достичь этой победы, народы боролись, люди погибали. И в празднике, посвященном Дню Победы, всегда говорится об этой борьбе. И через воспоминания о борьбе может выстраиваться конфликт и развиваться действие.

Более характерен для театрализованных представлений и праздников не персонифицированный конфликт, а надличный, то есть не личное столкновение героев, не частный конфликт, а отражение социального конфликта.

## **Надличный конфликт**

Термин «надличный конфликт» был введен Б. Брехтом для его теории эпического театра, когда эпоха социальных потрясений и революций, требовала осмыслить судьбы не отдельных, пусть и трагически великих одиночек (Король Лир, Гамлет), а человеческие судьбы в целом. Но, так как

массовое действо также нацелено на мысль об обществе в целом, надличный конфликт прочно вошел в режиссуру театрализованных представлений и праздников.

Не забывая о конфликте каждого эпизода, следует помнить о конфликте всего театрализованного представления.

В театрализованном представлении или празднике может и не быть завязки и развязки – они могут быть заменены на пролог и финал.

Режиссеру театрализованного представления не следует искать плавного сюжета, так как конфликтность и контрастность индивидуальных номеров и массовых эпизодов – монтаж – сильнейшее оружие в руках режиссера массового действия.

Конфликт – это движение. Этот процесс должен быть и во всей постановке в целом, и в каждом ее событии. Обязательно должна быть тенденция либо к взлету, либо к падению. Обязательно движение – либо вверх, либо вниз. И всякая борьба предполагает силы, противодействующие ей. Идея не может утверждать себя вне борьбы. Утверждение любой идеи проходит через борьбу.

Режиссер – мастер столкновения, мастер конфликтности, мастер сценической борьбы. Каждая минута, каждая секунда сценического действия есть непрерывный поединок.

Чтобы воплотить конфликт на сцене, нужно выстроить для себя цепочку Тема – Конфликт – Событийный ряд – Действие: тема развивается в конфликте через событийный ряд,

все это показывается на сцене с помощью действия.

В конце концов, весь спектакль – это цепь непрерывных поединков.

Суть конфликта не обязательно в противоположности позиций. Мы часто употребляем слово «конфликт» в драматургическом смысле, а природа сценического конфликта совсем иная, между ними нельзя ставить знака равенства. Что такое, например, сцена объяснения Ромео и Джульетты? С драматургической точки зрения полная идиллия. А с точки зрения сценической – яростная борьба, конфликт.

# Композиция

## #композиция

слово «композиция» восходит к латинским словам «compositio» (составление) и «compositus» – хорошо расположенный, стройный, правильный

## #композиция

построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером, назначением, а также во многом определяющее его восприятие

Предметом изображения в драматургическом произведении является, социальный конфликт, персонифицированный в героях произведения.

История драматургии показывает, что создать целостный художественный образ конфликтного события, соблюсти казалось бы простое условие, показать не только начало конфликта, но и его развитие и результат, – отнюдь не просто. Трудность заключается в том, чтобы найти единственно правильное драматургическое развитие, а затем и завершение начальной ситуации.

# Аристотель

«Понятие о цельности и законченности действия в трагедии.

Продолжительность действия в трагедии (единство времени).

Определив эти понятия, будем после этого говорить о том, каким именно должен быть состав событий, так как это и первое и самое важное в трагедии.

У нас уже принято положение, что трагедия есть воспроизведение действия законченного и целого, имеющего определенный объем. Ведь бывает целое и не имеющее никакого объема. 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-нибудь 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 другим и за ним другое.

Поэтому хорошо составленные фабулы должны начинаться не откуда попало и не где попало кончаться, а согласоваться с выше указанными определениями понятий. Кроме того, так как прекрасное – и живое существо, и всякий предмет – состоит из некоторых

частей, то оно должно не только иметь эти части в стройном порядке, но и представлять не случайную величину.

Ведь прекрасное проявляется в величине и порядке, поэтому прекрасное существо не может быть слишком малым, так как его образ, занимая незаметное пространство, сливался бы, как звук, раздающийся в недоступный ощущению промежуток времени.

Не должно быть оно и слишком большим, так как его нельзя было бы обозреть сразу; его единство и цельность уходили бы из кругозора наблюдающих, например, если бы какое-нибудь животное было в десять тысяч стадий.

Поэтому как неодушевленные предметы и живые существа должны иметь определенную и притом легко обозримую величину, так и фабулы должны иметь определенную и притом легко запоминаяемую длину. Определение этой длины по отношению к сценическим состязаниям и восприятию зрителей не составляет задачи поэтики. Ведь если бы нужно было ставить на состязание сто трагедий, то время состязаний учитывалось бы по водяным часам, как иногда, говорят, и бывало. Что же касается определения длины трагедии по самому существу дела, то лучшей по величине всегда бывает та фабула, которая развита до надлежащей ясности, а чтобы определить просто, скажу, что тот предел величины драмы достаточен, в границах которого при последовательном развитии событий могут происходить по вероятности или

по необходимости переходы от несчастья к счастью или от счастья к несчастью.»<sup>4</sup>

В «Поэтике» Аристотель называет части драмы, которыми следует пользоваться как образующими (eide) и части составляющие (kata to poson), на которые драма разделяется по объему (пролог, эписодий, эксод, хоровая часть, а в ней парод и стасим).

Говоря о «структурности драмы», Аристотель отмечает шесть частей:

1. Сказание (фабулу);
2. Характеры («этос», «нравственная направленность деятельности персонажей»);
3. Речь («лексис»);
4. Мысль («дианоя», «способ мышления персонажей»);
5. Зрелище (сценическая интерпретация драмы);
6. Мелос (синтез слова и музыки в греческом театре).

Первые четыре части относятся непосредственно к драматургии, две последние непосредственно к представлению. Самой важной из всех частей Аристотель считает склад событий (сказание), т.к. целью подражания является изображение какого-нибудь действия, а не качества. По его мнению, характеры придают людям именно качества. «Счастливым или несчастливymi... бывают только в результате действия... в драме не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а, наоборот, характера затрагиваются через

---

<sup>4</sup> Аристотель, Поэтика / Аристотель. – М.: РИПОЛ классик, 2018. – 224 с.

посредство действия; таким образом, цель драмы составляют события». Обозначая склад событий как самую важную часть драмы, Аристотель рассматривает принципы организации событий в единое целое, как основы построения композиции.

Каким же должен быть склад событий? Первое условие – действие должно иметь «известный объем», т.е. быть законченным, целым, имеющим начало, середину и конец. Склад событий, как и всякая вещь, состоящая из частей, не только должен «иметь эти части в порядке», но и объем должен быть не случайным. Это – закон единства и цельности и он выражает отношение части к целому. Следующим принципом Аристотель выделил положение, по которому композиция должна выражать действие, сосредоточенное не вокруг одного лица, но действия. «Потому, что с одним лицом может происходить бесконечное множество событий, из которых иные никакого единства не имеют». Подражание театральное состоит в подражании единому и целому действию, которое вовлекает в свою зону всех персонажей. Поэтому и склад событий есть выражение этого общего действия. События же должны быть сложены так, «чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, ибо то присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого». Здесь следует отметить, что это есть закон «исключения события», который необходимо применять в анализе пьесы при выделении событий и отделения

их от фактов. Если исключаемое меняет сюжет всей пьесы – это событие, если нет – это факт, который затрагивает действие персонажа или нескольких персонажей, но не сюжета всей пьесы. Говоря о сюжете, мы должны понимать под ним «сказание», по определению Аристотеля, которое, несомненно, влияет на общую композицию пьесы. Сказания бывают простые и сложные (сплетенные). Сложные отличаются от простых – указывает Аристотель – наличием перелома (перемены судьбы), основанного на узнавании (более подробно об этих понятиях см. «Поэтику»). Выше названные части Аристотель называет образующими, т.к. эти принципы организуют и упорядочивают склад событий в некую определенную последовательность. Вторая категория частей драмы называется Аристотелем – составляющими, т.е. те, на которые драма делится по объему: пролог, эпизодий, эксод, хоровая часть.

*Пролог* – вступительный монолог, иногда целая сцена, содержащая изложение завязки сюжета или исходной ситуации.

*Эпизодий* – непосредственное развитие действия, диалогические сцены.

*Эксод* – финальная песня, сопровождающая торжественный уход хора.

*Хоровая часть* – в нее входит стасим (песнь хора без актеров), число и объем *стасимов* неодинаковы, но после третьего действие движется к развязке, *коммос* – совместная вокаль-

ная партия солиста и хора.

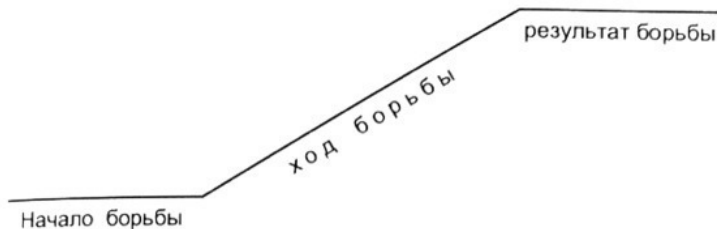
Таковы части драмы, которые составляют ее композицию. В каждой из этих частей находятся различное количество событий, но между ними есть определенная разница.

## Гегелевская триада

На необходимость присутствия в произведении основных элементов в свое время обратил внимание Гегель. Поэтому принципиальную схему, лежащую в основе драматического произведения, принято называть гегелевской триадой.

1. Начала борьбы
2. Ход борьбы
3. Результат борьбы

Для наглядности принципиальная структура драматургического произведения – триада Гегеля – может быть изображена таким образом.



Начало борьбы раскрывается в экспозиции и в завязке основного конфликта.

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

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

Д. М. Генкин в своей работе «Массовые праздники» говорит о композиции следующее: «композиция определяет внутреннюю структуру произведения, логику доказательства заложенной в нем идеи, что очень важно для режиссера массового праздника. Композиция есть организация действия, а значит, и соответствующее расположение материала. Если сюжет рождает действие, то композиция определяет его логику, темп, ритм, то есть вносит в действие четкую организацию, дисциплинирует его»

## **Классическая композиция**

Классическая композиция состоит из следующих компонентов:

- Экспозиция
- Завязка
- Эпизоды развития действия
- Кульминация
- Развязка
- Финал

В дополнение к вышеперечисленным компонентам бывают добавлены Пролог и Эпилог.

### **#экспозиция**

начальная часть драматургического произведения.

Ее назначение: сообщить зрителю информацию, необходимую для понимания предстоящего действия пьесы. Иногда важно дать зрителю знать, в какой стране и в какое время происходят события. Иногда необходимо сообщить что-то из того, что предшествовало возникновению конфликта. С ее помощью происходит превращение человека, пришедшего в театр, в зрителя, в участника коллективной восприятия пьесы. В экспозиции зритель получает представление и о жанре произведения.

## **Виды экспозиции**

«Жили-были...»

Наиболее распространенный вид экспозиции – показ того последнюю отрезка обыденной жизни, течение которой будет прервано возникновением конфликта- «золотая рыбка» или «золотое яичко».

## **Пролог**

Пролог – прямое обращение автора к зрителю, краткий рассказ о персонажах будущего действия и о его характере.

В ряде случаев пролог исчерпывает экспозицию, поскольку завязка конфликта пьесы содержится (объявлена) в нем самом. Нередко, однако, пролог только открывает экспозицию, которая затем продолжается до завязки конфликта показом предшествующей ей потока жизни.

Так построено начало трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Экспозиция после краткого пролога продолжается в течение всего первого акта.

## **Инверсия**

Иногда пьеса начинается инверсией, то есть показом перед началом действия того, чем закончится конфликт. Таким приемом часто пользуются авторы остросюжетных произведений, в частности, детективов. Задача инверсии – с самого начала увлечь зрителя, держать его в дополнительном напряжении с помощью информации о том, к какому. концу приведет» изображаемый конфликт.

Момент инверсии есть и в шекспировском прологе к «Ро-

мео и Джульетте». О трагическом исходе их любви в нем уж сказано. В этом случае инверсия имеет иное назначение, чем придание увлекательности последующей «печальной повести». Рассказав, чем кончится его драматическое повествование, Шекспир снимает интерес к тому ЧТО произойдет, для того, чтобы сосредоточить внимание зрителя на том КАК это произойдет, на СУТИ взаимоотношений героев, приведших к заранее известному трагическому концу.

## Завязка

Экспозиция – начальная часть драматургического произведения – длится до начала завязки – ЗАВЯЗКИ основного конфликта данной пьесы.

Исключительно важно подчеркнуть, что речь идет о завязке именно основного конфликта, развитие которого является предметом изображения в данной пьесе.

С самого начала трагедии «Ромео и Джульетта» мы встречаемся с проявлениями векового конфликта между семьями Монтекки и Капулетти. Но не эта их вражда предмет изображения в данном произведении. Она длилась веками, так они «жили-были», но повода для данной пьесы не возникало. Только котла юные представители двух враждующих кланов – Ромео и Джульетта – полюбили друг друга, возник конфликт, ставший предметом изображения в этом произведении – конфликт между светлым человеческим чувством

любви и темным человеконенавистническим чувством родовой вражды.

Иногда экспозиция бывает совмещена с завязкой.

Именно так она сделана в «Ревизоре» Н. В. Гоголя. Первая же фраза городничего, обращенная к чиновникам, содержит всю необходимую информацию для понимания последующего действия, и, вместе с тем, является завязкой основного конфликта пьесы.

Иногда основной конфликт пьесы проявляется не сразу, а предваряется системой других конфликтов.

В «Отелло» Шекспира целая кассета конфликтов:

– Конфликт между отцом Дездемоны – Бранцио и Отелло.

– Конфликт между неудачливым женихом Дездемоны Родриго и его соперником, более удачливым Отелло.

– Конфликт между Родриго и лейтенантом Кассио. Между ними даже происходит бой.

– Конфликт между Отелло и Дездемоной. Он возникает в конце трагедии и кончается смертью Дездемоны.

– Конфликт между Яго и Кассио.

– И, наконец, еще один конфликт, он и является основным конфликтом этого произведения – конфликт между Яго и Отелло, между носителем зависти, холопства, хамелеонства, карьеризма, мелкого себялюбия – каким является Яго, и человеком прямым, честным, доверчивым, но обладающим страстным и яростным характером, каким является

Отелло.

## Развязка

### #развязка

момент разрешения основного конфликта, снятие конфликтного противоречия, являющегося источником движения действия

Например, в «Ревизоре» развязкой является чтение письма Хлестакова Тряпичкину. В «Отелло» развязка основного конфликта наступает, когда Отелло узнает, что Яго клеветник и негодяй. Обратим внимание на то, что это происходит уже после убийства Дездемоны. Неверно полагать, что развязкой здесь является именно момент убийства. Основной конфликт пьесы – между Отелло и Яго. Убивая Дездемону, Отелло еще не знает, кто его главный враг. Следовательно, только выяснение роли Яго является здесь развязкой. В «Ромео и Джульетте», где, как уже говорилось, основной конфликт заключается в противоборстве любви, вспыхнувшей между Ромео и Джульеттой, и вековой вражды их семей. Развязкой является момент, когда эта любовь кончилась. Кончилась она со смертью героев. Таким образом, их гибель и есть развязка основного конфликта трагедии.

Развязка конфликта возможна только при условии сохранения единства действия, сохранения основного конфлик-

та, начавшегося в завязке. Отсюда вытекает требование: данная развязка конфликта должна содержаться как одна из возможностей его разрешения уже в завязке. В развязке создается новое положение по сравнению с тем, которое имело место быть в завязке, выражающееся в новых отношениях между героями.

## Финал

### #финал

эмоционально-смысловое завершение произведения

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

Замечательным примером финала является финал «Ревизора». Развязка произошла, прочитано письмо Хлестакова. Уже осмеяны зрителем сами себя обманувшие чиновники. Уже произнес свой монолог-самообличение Городничий. В конце его прозвучало обращение к зрителям – «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!», в котором уже содержится большой силы обобщение всего смысла комедии. Да отнюдь

не только они – чиновники маленького провинциального городка – предмет ее гневного обличения. Но Гоголь не ставит здесь точку. Он пишет еще одну, финальную сцену. Появляется жандарм и произносит: «Прибывший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас всех сей же час к себе...» За этим следует ремарка Гоголя: «Немая сцена». Это напоминание о связи данного городка со столицей, с царем необходимо для того, чтобы сатирическое отрицание поведения чиновников городка распространилось на все чиновничество России, на весь аппарат царской власти. И это происходит. Во-первых, потому, что герои Гоголя абсолютно типичны и узнаваемы, дают обобщенный образ чиновничества, его нравов, характера исполнения им своих служебных обязанностей. Чиновник прибыл «но именному повелению», то есть по повелению самого царя. Прямая связь между персонажами комедии и царем установлена. Внешне, и тем более для цензуры, этот финал выглядит безобидно: где-то творились безобразия, но вот из столицы, от царя прибыл настоящий ревизор и порядок будет наведен. Но это чисто внешний смысл финальной сцены. Ее подлинный смысл иной. Стоило лишь напомнить здесь о столице, о царе, как по этому «каналу связи», как мы теперь говорим, именно в этот адрес устремляются все впечатления, все возмущение, которое накопилось в ходе спектакля. Николай I это понял. Похлопав по окончании спектакля в ладоши, он сказал: «Всем досталось, а всего более мне».

Примером сильного финала является окончание уже упомянутой трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Главные герои трагедии уже погибли. Этим развязывается, разрешается конфликт, возникший благодаря их любви. Но Шекспир пишет финал трагедии. Главари враждующих кланов мирятся на могиле своих погибших детей. Осуждение дикой и нелепой вражды, разделявшей их, звучит тем сильнее, что для ее прекращения понадобилось принести в жертву два прекрасных, ни в чем не повинных, юных существа. Такой финал содержит предостережение, обобщенный вывод против тех темных предрассудков, которые калечат человеческие судьбы. Но вместе с тем этот вывод не «добавлен» к действию трагедии, не «подвешен» автором. Он вытекает из естественного продолжения событий трагедии. Погребение погибших, раскаяние повинных в их смерти родителей не надо придумывать, – все это естественным образом завершает и заканчивает «печальную» повесть о Ромео и Джульетте.

### **Эрзацфинал**

Финал в пьесе является как бы проверкой драматургии произведения в целом. Если нарушены основные элементы его композиции, если действие, которое началось как основное, подменено другим, финал не получится. Если у драматурга не хватило материала, не хватило таланта или знаний, драматургического опыта для того, чтобы завершить свое

произведение подлинным финалом, автор нередко, чтобы выйти из положения, заканчивает произведение с помощью эрзацфинала. Но не всякое окончание под тем или иным предлогом является финалом, может служить эмоционально-смысловым завершением произведения.

Существует несколько штампов, типичных образцов эрзацфинала. Особенно наглядно различимы они в кино. Когда автор не знает, чем ему закончить фильм, герои, например, запевают бодрую песню или, взявшись за руки, уходят вдаль, все уменьшаясь и уменьшаясь...

Наиболее распространенный вид эрзацфинала – это «расправа» автора с героем.

В пьесе «104 страницы про любовь» ее автор – Э. Радзинский – специально сделал свою героиню представительницей опасной профессии – стюардессой аэрофлота. Когда Анна Каренина кончает жизнь под колесами поезда, это результат того, что с ней происходило в романе. В пьесе Э. Радзинского гибель самолета, на котором летала героиня, никакого отношения к действию пьесы не имеет. Отношения между героем и героиней развивались в значительной степени искусственно, волевыми усилиями автора. Разные характеры героев усложняли их отношения, однако, почвы для развития конфликта, подлинного противоречия, отражавшего сколько-нибудь значительную социальную проблему, в пьесе нет. Разговоры «на тему» могли бы продолжаться бесконечно. Для того чтобы как-то закончить произведение, сам ав-

тор «погубил» героиню с помощью аварии – внешнего по отношению к содержанию пьесы факта. Это типичный эрзац-финал.

## Виды композиции

### *Линейная композиция*

Это наиболее распространённый вид композиции. Она характеризуется тем, что вне части композиции следует последовательно, одна за другой.



### Линейная композиция

### *Ретроспективная (обратная) композиция*

В этом виде композиции события располагаются в обратном порядке.



### Ретроспективная композиция

## *Кольцевая композиция*

Действие завершается тем же, чем и начиналось.



## Пример кольцевой композиции

### *Детективная композиция*

Композиция, в которой Экспозиция затягивается на все произведение («Отложенная экспозиция»). По ходу действия персонажи время от времени «вспоминают» события, предшествующие конфликту.



## Детективная композиция

### *Монтажная композиция*

Несколько линейных композиций (сюжетных линий) переплетены между собой при помощи монтажа. Каждая сю-

жетная линия разбита на определенные сцены, между которыми «врезаются» сцены других сюжетных линий. Этот вид композиции позволяет достигнуть эпичности повествования.



## Монтажная композиция для 2 сюжетных линий

### *Коллажная композиция*

Каждая часть композиции раскрывается отдельной самостоятельной историей. («Маленькие трагедии» А. С. Пушкина)



### Коллажная композиция

### *Парадоксальная композиция*

Сознательное нарушение композиционного строя, расположения фрагментов, единства повествования. Это показывает «изнанку» действия, персонажа, представления. Сооб-

щает новое видение обыденного бытового события. За завязкой может следовать кульминация, затем экспозиция и так далее. Такая композиция наиболее характерна для режиссерских экспериментов.

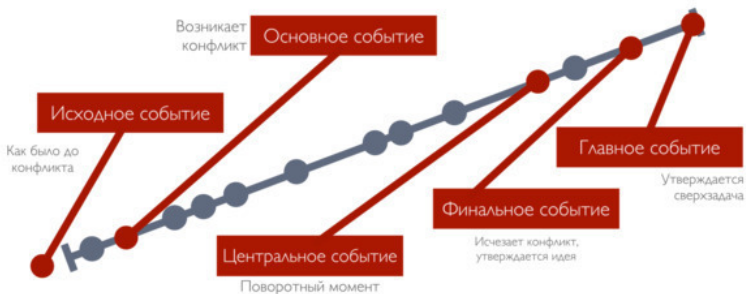


Парадоксальная композиция

# Событийный ряд

Ряд событий (происшествий) в произведении, в совокупности своей описывающих историю зарождения и развития основного конфликта называют Событийным рядом.

## СОБЫТИЙНЫЙ РЯД "История жизни одного конфликта"



## #действие

единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, каким-либо образом выраженный во времени и в пространстве

## #событие

сумма предлагаемых обстоятельств малого круга с одним действием

Это конкретное происшествие, действенный факт (имеющий протяженность во времени), происходящий на моих глазах (то есть на глазах зрителей) – сегодня, здесь, сейчас.

Любое событие – это конфликтный действенный факт (как называл его Станиславский).

Действие – это борьба.

Развитие действия – это развитие конфликта.

Товстоногов считал, что пьеса в своем развитии опирается на пять таких событий:

### *1. Исходное событие*

Своеобразный эмоциональный «зачин» спектакля, его камертон, оно начинается за пределами спектакля и заканчивается на глазах зрителя; оно фокусирует, отражает в себе (как капля воды – океан) исходное предлагаемое обстоятельство, зарождаюсь в его недрах.

### *2. Основное событие*

Здесь начинается борьба по сквозному действию, вступает в силу ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы.

### *3. Центральное событие*

Это высший пик борьбы по сквозному действию.

#### *4. Финальное событие*

Кончается борьба по сквозному действию, исчерпывается ведущее предлагаемое обстоятельство.

#### *5. Главное событие*

Самое последнее событие спектакля, заключающее «зерно» сверхзадачи; в нем как бы «просветляется» идея произведения; здесь решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства – мы узнаем, что стало с ним, изменилось ли оно или осталось прежним.

Кроме того, анализируя пьесу, мы должны определить ведущее предлагаемое обстоятельство события – то обстоятельство малого круга, которое определяет борьбу в событии (ведь в событии – сумма разнообразных обстоятельств малого круга), поэтому иногда можно называть событие по ведущему предлагаемому обстоятельству.

*Ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы* – оно определяет борьбу по сквозному действию пьесы. Факт, при возникновении которого начинается конфликт с исходным предлагаемым обстоятельством.

*Исходное предлагаемое обстоятельство пьесы* – та среда, в которой сосредоточена проблема пьесы, авторская боль; мы постигаем его в процессе развития пьесы. Исходное и ве-

лучше предлагаемые обстоятельства пьесы часто конфликтны по отношению друг к другу, но отнюдь не всегда. Это положение вещей, среда, взаимоотношение героев до того, как возник конфликт.

*Сквозное действие* – это проходящая через всю цепь ключевых событий борьба, одна из сторон основного конфликта.

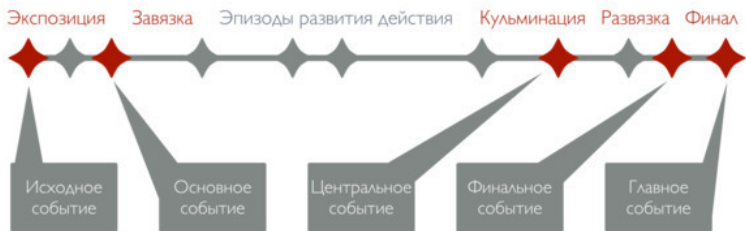
*Контрсквозное действие* – вторая сторона основного конфликта, борющаяся со сквозным действием вплоть до разрешения конфликта.

Сквозное действие начинается только в основном событии и заканчивается в финальном. При этом события пьесы – от исходного до основного и от финального до главного – не теряют своей конфликтной природы.

В главном событии пьесы просветляется ее сверхзадача, решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства и обязательно – это самое последнее событие пьесы. Сквозное действие начинается в основном событии одновременно с появлением ведущего предлагаемого обстоятельства пьесы – это обстоятельство и будет определять всю борьбу по сквозному действию. Высшего пика эта борьба достигнет в центральном событии. Закончится она – в финальном, здесь будет исчерпано и ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы. Исходное предлагаемое обстоятельство, неизменное на протяжении всей пьесы, связано с исходным событием – в исходном событии отражено исходное предлагаемое обстоятельство; в главном событии решается судьба ис-

ходного предлагаемого обстоятельства (мы узнаем, что с ним стало, изменилось ли оно, или осталось прежним, «победило» или «потерпело поражение»).

## КОМПОЗИЦИОННОЕ ПОСТРОЕНИЕ



Фабула - состав событий

Сюжет - последовательность происходящих в произведении действий

Соотношение событийного ряда с элементами композиции произведения

## Часть 2. Специфика

В отличие от режиссуры драматического спектакля, театрализованные представления обладают рядом существенных отличий, которые необходимо учитывать в практике и разложить по полочкам у себя в голове.

*Таких отличительных черт можно выделить 15:*

1. Актуальность, социальная значимость в НАШЕ время
2. Синтетический характер сценария
3. Документальная основа
4. Метод монтажа
5. Метод театрализации
6. Метод активизации зрителя
7. Специфика героев
8. Специфика композиции
9. Специфика конфликта
10. Специфика сюжета
11. Подлинность места
12. Многоплощадность для уличных праздников
13. Стремление к зрелищности
14. Укрупнение образов, повышенная мера условности. Метафоричность, символичность, аллегоричность.
15. Конкретно-событийная основа сценария

Рассмотрим их подробнее.

## **Актуальность и социальная значимость в наше время**

Говоря о специфике массового театра, а точнее режиссу-ре и театрализованных представлений и праздников, нельзя обойти вниманием первый и основополагающий. Часто формируя замысел предстоящего сценария, между мной и моим учеником происходит подобный диалог:

– Про что сценарий? (ТЕМА)

– Про Гоголя...

– Классно!.. А какая Тема?

– Жизнь и творчество Гоголя...

– Ага... А зачем?

– Что «Зачем»?

– Зачем мне идти и смотреть на жизнь и творчество Гоголя? Я могу сам его, если захочу, почитать...

– Ну, он же столько потрясающих вещей написал...

– Ну да... А что я должен понять, посмотрев про его жизнь и творчество? (ИДЕЯ)

– Что он был великим писателем...

– Я и так это знаю, зачем про это целое мероприятие сейчас делать?

– Чтобы помнили, не забывали...

– Ну... Хорошо... Допустим, мы вспомнили про Гоголя и поняли, что он крут... А зачем нам это? (СВЕРХЗАДАЧА)

– Не знаю, просто.

– Хорошо, поставлю вопрос таким образом: чему нас может научить судьба или творчество Гоголя сегодня?.. и т. д.

Всяческими наводящими вопросами я стараюсь донести очень важную мысль – творчество ради творчества – это упадок. Во всем, что вы создаете на такой мощной трибуне как сцена должна быть заложена Мысль/Мораль/Идея/Месседж... И мысль эта должна быть очень актуальна именно сегодня и именно этому зрителю, ведь мы говорим ТП, а не драматическом искусстве, где затрагиваются очень глубокие и тонкие, порой философские темы.

Чаще всего проблема отсутствия актуальности и безыдейности свойственна сценариям праздников и театрализованных представлений-«портретов». Если вы выносите на общественное обозрение жизнь и творчество некоего знаменитого человека, каждому даже самому непосвященному в тему зрителю должна быть ясна мораль этой биографии. И подчас она совершенно не связана с датами или этапами жизни. Она связана с Борьбой этой великой личности с теми или иными обстоятельствами! А это уже КОНФЛИКТ, о котором тоже никогда нельзя забывать.

## **Синтетический характер сценария**

Существуют разные виды искусства – литература, скульптура, архитектура, танец, музыка, театр... По праву самым синтетическим видом искусства является театр. Он объеди-

няет в себе множество других видов искусства. Говоря о режиссуре ТП мы отодвигаем на второй план то, что ТП – это тоже театр со всей его синтетичностью, и акцентируем внимание на одном важном отличительном качестве массовой режиссуры: «Синтетический характер материала».

Студенты обычно быстро «понимают» этот пункт, однако я заметил, что чаще всего они смешивают его с понятием синтетичности театра... Они часто не обращают внимание на самое важное в данном контексте слово – МАТЕРИАЛ.

Речь идет тут о том, что театрализованное ток-шоу/концерт/представление/вечер/праздник – это всегда собранный из различных материалов сценарий, а не реализованная различными видами искусства авторская пьеса.

Сценарий вашего театрализованного представления (не пугайтесь этого словосочетания, ведь каждое второе, что вы видите на сцене – это оно) должен состоять не только из ваших авторских текстов!

Хороший сценарий – это всегда Стихотворения + Документы + Художественная проза + Кинохроника + Музыка (не просто «фоновая») + авторские вставки... и куча другого различного материала, а который переплетается между собой приемами МОНТАЖА и создает нечто новое, высокохудожественное, мощное, бомбическое!

Я люблю ставить высокие цели перед своими студентами и очень скептически отношусь, если они пишут что-то собственное и полностью авторское. Обычно я прошу их не от-

бирать хлеб у профессиональных драматургов и искать хороший качественный материал, который ляжет в основу сценария.

## **Документальная основа**

Это требование плавно вытекает из специфики синтетичности материала и диктует нам то, что в основе сценария должно лежать не менее 50% документального материала. Многие специалисты даже утверждают, что хороший сценарий состоит из документов на 80%. И с ними можно согласиться!

Документальность важна в первую очередь для того, чтобы избежать профанации в искусстве, чтобы затронуть самые мощные силы в подсознании и сознании зрителя – чувство реальности, чувство, что его не кормят басенками, а говорят о реальных вещах, касающихся и его.

Видов документов – множество. Любой режиссер может совершенно различным образом вложить этот материал в канву сценария – для этого существуют два основных приема: театрализация и иллюстрация.

## **Метод монтажа**

Сценарий – это своеобразный монтаж документов, художественных и других материалов, совокупность которых создает новое ваше авторское произведение. Так же и все, что происходит на сцене крайне важно монтировать между со-

бой – что-то одновременно с чем-то и что-то после чего-то.

### **Метод театрализации**

Необходимо отдавать предпочтение методу театрализации (Развитие действия и Образное решение).

### **Метод активизации зрителя**

Представление должно каким-либо образом завлекать или провоцировать зрителя. Чаще разрушать «четвертую стену», общаться с залом, играть с залом и так далее...

### **Специфика героев**

Никаких глубоко психологических сложных образов. Герой должен выполнять функцию развития конфликта. Он – «герой-функция». Или известные сказочные, конкретные литературные персонажи, реальные герои, исторические личности, а еще – авторские вымышленные, но четко стоящие на той или иной стороне конфликта. Могут быть фантастические, фольклорные и т. д. Но – никакой глубокой тонкой психологии в образах!

### **Специфика композиции**

Помимо классической композиции, сценарий состоит из блоков (эпизодов), каждый из которых отвечает всем законам композиции и в общей своей совокупности – так же отвечает законам композиции. Пролог, как правило 3 эпи-

зода, Финал. Третий эпизод, как правило – самый сильный, кульминационный.



## Специфика конфликта

Необходимо развивать конфликт «Спирально», он должен быть Надличным и Социальным.

## Специфика сюжета

Упрощенный понятный простому, неподготовленному и случайному зрителю сюжет. Никаких тонких перипетий, ответвлений, тонких интриг и так далее. Всем в любой момент действия должно быть ясно что происходит на сцене.

## Подлинность места

Рекомендация проводить представление на месте исторических событий, а так же говорить об этих реальных местах. Это позволяет усилить эмоциональное воздействие на зрителя и вызвать у него чувство достоверности.

### **Многоплощадность для уличных праздников**

Форма «Праздник» подразумевает одновременное и/или последовательное действие на разных площадках.

### **Стремление к зрелищности**

Больше шоу, больше красоты и монументальности. Это в первую очередь представление. Великолепное, прекрасное, поражающее сознание зрителя!

**Укрупнение образов, повышенная мера условности.**

### **Метафоричность, символичность, аллегоричность.**

Уход от бытового, от банального... максимум символики в образах и декорациях. Не нужен полный костюм – достаточно характерной детали. Достоверность в костюмах и действии не повысит качества, а может утяжелить представление. Метафора во всем – в мизансценах, в свете, в образах, в общем действии и так далее.

### **Конкретно-событийная основа сценария**

Сценарий должен быть посвящен конкретному событию,

празднику, годовщине или памятной дате.

# Монтаж

Слово «монтаж» французского происхождения, синоним слов «сборка», «соединение». С появлением русского кинематографа, в это слово с сохранением его основного значения, стал вкладываться более широкий смысл. В конечном счете это слово стало выражением понятия «творческая сборка», «творческий синтез».

В кинематографе из раннего рядом со словом «монтаж» можно встретить упоминание «Эффекта Кулешова», означающего смысл проведенного Львом Кулешевым эксперимента. Суть заключалась в появлении нового смысла от сопоставления двух кадров, поставленных рядом. Эксперимент убедительно показал, что содержание последующего кадра способно полностью изменить смысл кадра предыдущего. Описан этот эффект основателем советской школы кино Львом Кулешовым в книге «Искусство кино», опубликованной в 1929 году, а также в более ранних его статьях.

Монтажный метод также является основным в работе над массовыми праздниками и представлениями.

«Монтаж – это мысль художника, его видение мира, его идея, выраженная в отборе и сопоставлении кусков кинематографического действия в наиболее выразительном и наиболее осмысленном виде».

Литературный монтаж – также способ художественного

мышления, способ организации разнообразного литературного, документального материала в поэтическое целое, который предполагает динамический процесс постижения конкретной проблемы и вытекающей отсюда основной мысли.

Построение целостной картины из отдельных кусков, элементов – прием, при котором можно отбрасывать все лишнее, оставляя только самое главное, существенное и значительное. Это дает возможность сжатия материала, концентрации действия во времени. Но при этом нельзя забывать, что монтаж в искусстве подразумевает глубокую идейно-философскую связь.

Основой искусства монтажа является не просто соединение отдельных кусков, а такое соединение, при котором зритель получил бы впечатление целого, непрерывного, продолжающегося движения действия. Монтаж неотделим от синтезирующей, объединяющей и обобщающей мысли.

## **#монтаж**

художественный метод соединения разножанрового материала

При помощи монтажа можно конструировать и выражать самые сложные ощущения. В культурно-массовых представлениях соединяются песни, стихи, проза, видеокадры и т. п. Режиссеры должны уметь соединять из этого разнообразного материала *монтажные фразы, из них – эпизоды,*

*а из эпизодов, блоки и само представление.*

О монтаже как ассоциативном творческом методе впервые стали говорить в двадцатые годы прошлого столетия и связано это с именами великих русских кино – режиссёров С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, М. Ромма и других.

Суть монтажа по С. Эйзенштейну в том, «что два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления, как новое качество».

Монтаж в искусстве не просто сборка, соединение материала, а «сопоставление и истолкование материала», «драматизация материала», «метод мышления и аргументации». С. Эйзенштейн указывал и на тот факт, что монтаж имеет место не только в кино, он может встретиться там, где происходит сопоставление двух фактов, предметов, явлений. Наше мышление постоянно имеет дело с сопоставлением, начиная с первичного осознания в детстве противоположных Добра и Зла, Света и Тьмы, Хорошего и Плохого; а находясь на высотах научного мышления мы ищем сходство и различие в аналогиях и ассоциациях.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.