

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ  
АВТОНОМНАЯ НЕКОММЕРЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ  
«КОЛЛЕДЖ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА»



**МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ  
ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ПРАКТИЧЕСКИХ РАБОТ**

**МДК.02.01. ОСНОВЫ РЕЖИССЕРСКОГО И  
СЦЕНАРНОГО МАСТЕРСТВА  
(РЕЖИССУРА КУЛЬТУРНО-МАССОВЫХ МЕРОПРИЯТИЙ И  
ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ)**

Специальность 51.02.02 Социально-культурная деятельность (по видам)  
Вид: Организация и постановка культурно-массовых мероприятий и  
театрализованных представлений

Москва, 2025г.

## **ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.**

Методические указания по выполнению практических работ разработаны для студентов специальности 51.02.02 Социально-культурная деятельность, вид: Организация и постановка культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений и предназначены студентам очной формы обучения при освоении профессионального модуля ПМ.02 Организация и постановка культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений, МДК.02.01 Основы режиссерского и сценарного мастерства (Режиссура культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений).

Цель методических указаний: научиться использовать полученные теоретические знания в практической профессиональной деятельности режиссера-постановщика.

Для достижения данной цели необходимо решить следующие задачи:

- Систематизация и закрепление полученных теоретических знаний и практических умений;
- Развитие познавательных способностей и активности: творческой инициативы, самостоятельности, ответственности и организованности;
- Формирование самостоятельности мышления, способностей к саморазвитию, самосовершенствованию и самореализации;
- формирования общих и профессиональных компетенций.

Среднее профессиональное образование сегодня ориентировано на активное включение студентов в учебный процесс и формирование у них следующих профессиональных компетенций:

ОК 01. Выбирать способы решения задач профессиональной деятельности применительно к различным контекстам;

ОК 02. Использовать современные средства поиска, анализа и интерпретации информации и информационные технологии для выполнения задач профессиональной деятельности;

ОК 03. Планировать и реализовывать собственное профессиональное и личностное развитие, предпринимательскую деятельность в профессиональной сфере, использовать знания по правовой и финансовой грамотности в различных жизненных ситуациях;

ОК 04. Эффективно взаимодействовать и работать в коллективе и команде;

ОК 05. Осуществлять устную и письменную коммуникацию на государственном языке Российской Федерации с учетом особенностей социального и культурного контекста;

ОК 06. Проявлять гражданско-патриотическую позицию, демонстрировать осознанное поведение на основе традиционных российских духовно-нравственных ценностей, в том числе с учетом гармонизации межнациональных и межрелигиозных отношений, применять стандарты антикоррупционного поведения;

ОК 07. Содействовать сохранению окружающей среды, ресурсосбережению, применять знания об изменении климата, принципы бережливого производства, эффективно действовать в чрезвычайных ситуациях;

ОК 08. Использовать средства физической культуры для сохранения и

укрепления здоровья в процессе профессиональной деятельности и поддержания необходимого уровня физической подготовленности;

ОК 09. Пользоваться профессиональной документацией на государственном и иностранном языках.

ПК 2.1. Организовывать культурно-массовые мероприятия и театрализованные представления с применением современных методик..

ПК 2.2. Осуществлять управление коллективами народного художественного творчества, досуговыми формированиями (объединениями)..

ПК 2.3. Разрабатывать сценарии культурно-массовых мероприятий, театрализованных представлений, осуществлять их постановку, лично участвовать в них в качестве исполнителя.

ПК 2.4. Организовывать и проводить репетиционную работу, тренинги с коллективом и отдельными исполнителями в процессе подготовки культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений, применять игровые технологии и технические средства.

По результатам освоения ПМ.02. Организация и постановка культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений у обучающихся должны быть сформированы образовательные результаты в соответствии с ФГОС СПО:

**иметь практический опыт:**

- подготовки сценариев, организации, постановки, художественно-технического оформления культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений;
- постановки эстрадных программ или номера;
- личного участия в постановках в качестве исполнителя;
- работы с актерами, отдельными участниками мероприятий и творческими коллективами, работы над сценическим словом;

**уметь:**

- разрабатывать сценарий культурно-массового мероприятия, театрализованного представления, осуществлять их постановку;
- организовывать и проводить репетиционную работу с коллективом и отдельными исполнителями;
- работать с разнородным и разножанровым материалом на основе монтажного метода;
- осуществлять художественно-техническое оформление культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений, использовать техническое световое и звуковое оборудование;
- работать над эскизом, чертежом, макетом, выгородкой;
- проводить психофизический тренинг, выявлять детали внутренней и внешней характерности образа;
- применять навыки работы актера, работать над сценическим словом, использовать логику и выразительность речи в общении со слушателями и зрителями;
- использовать выразительные средства сценической пластики в

постановочной работе;

- разрабатывать и осуществлять постановку эстрадного номера или программы;

- привлекать финансовые средства для осуществления постановки культурно- массовых мероприятий, театрализованных представлений;

**знать:**

- основные положения теории и практики режиссуры, особенности режиссуры культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений;

- различные виды и жанры культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений;

- сущность режиссерского замысла, приемы активизации зрителей, специфику выразительных средств;

- временные и пространственные особенности, особенности мизансценирования;

- принципы художественного оформления культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений;

- типы, устройство, оборудование сцены, осветительную и проекционную аппаратуру;

- технику безопасности;

- основы теории драмы;

- специфику драматургии культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений;

- методы создания сценариев, специфику работы над сценарием культурно- массового мероприятия, театрализованного представления на закрытой и открытой площадках;

- систему обучения актерскому мастерству К.С. Станиславского, специфику работы актера в культурно-массовых мероприятиях и театрализованных представлениях;

- элементы психофизического действия, создания сценического образа;

- особенности работы над словесным действием;

- «внешнюю» и «внутреннюю» технику словесного действия, принципы орфоэпии, систему речевого тренинга;

- общие закономерности и способы образно-пластического решения, возможности сценического движения и пантомимы;

- художественные особенности, синтетическую природу эстрадного искусства;

- виды, жанры и формы эстрадного искусства;

- специфику выразительных средств эстрады;

- основные этапы развития отечественной и зарубежной эстрады, лучших исполнителей;

- принципы создания эстрадного номера и целостного эстрадного представления;

- источники финансирования мероприятий и постановок, способы

привлечения денежных средств, их грамотного использования;

Методами контроля результатов освоения профессионального модуля в рамках междисциплинарного курса является практическая работа, творческий показ.

Учебным планом на выполнение практических работ студентов в процессе освоения профессионального модуля ПМ.02. Организация и постановка культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений, МДК.02.01. Основы режиссерского и сценарного мастерства (Режиссура культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений) отводится 231час

## **ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН**

№ п/п	Наименование МДК и тем изучаемого раздела	Практические работы (час.)
1	2	3
	<b>МДК 02.01 Основы режиссерского и сценарного мастерства (Режиссура культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений).</b>	
1	<b>Тема 1.1.</b> Основные положения теории и практики классической режиссуры.	1
2	<b>Тема 1.2.</b> Основные принципы театра.	1
3	<b>Тема 1.3.</b> Основные функции режиссера.	3
4	<b>Тема 1.4.</b> Специфика режиссуры культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений.	2
5	<b>Тема 1.5.</b> Творческое наследие выдающихся режиссеров и педагогов.	1
6	<b>Тема 1.6.</b> Театр Е.Б. Вахтангова.	1
7	<b>Тема 1.7.</b> Театр представления А.Таирова.	1
8	<b>Тема 1.8.</b> Действие – художественное средство театра.	4
9	<b>Тема 1.9.</b> Развитие и воспитание творческих профессиональных способностей	3
10	<b>Тема 1.10.</b> Творческая наблюдательность.	2
11	<b>Тема 1.11.</b> Выражение мыслей как режиссера-постановщика	6
	<b>Итого за семестр</b>	<b>25</b>
12	<b>Тема 1.12.</b> Практическая работа режиссера над созданием этюда.	9
13	<b>Тема 1.13.</b> Режиссура массовых зрелищных форм.	2
14	<b>Тема 1.14.</b> Театрализация – основной метод работы режиссера культурно-массовых мероприятий.	4
15	<b>Тема 1.15.</b> Специфические особенности выразительных средств режиссуры культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений.	2
16	<b>Тема 1.16.</b> Режиссура малых форм. Миниатюра.	4
17	<b>Тема 1.17.</b> Режиссерский подход к постановке миниатюры на материале рассказа, скетча или анекдота.	5
18	<b>Тема 1.18.</b> Режиссерский подход к постановке миниатюры на материале басни.	6

19	<b>Тема 1.19.</b> Режиссура зритомой песни, стиха.	6
	<b>Итого за семестр</b>	<b>38</b>
20	<b>Тема 1.20.</b> Виды и жанры театрализованных представлений.	2
21	<b>Тема 1.21.</b> Номер как основа концерта.	5
22	<b>Тема 1.22.</b> Ведущий концертной программы.	4
23	<b>Тема 1.23.</b> Работа режиссера-постановщика над составлением концертной программы.	7
24	<b>Тема 1.24.</b> Специфика режиссуры тематического концерта.	4
25	<b>Тема 1.25.</b> Режиссура театрализованных публицистических представлений.	7
	<b>Итого за семестр</b>	<b>29</b>
26	<b>Тема 1.26.</b> Особенности режиссуры театрализованных публицистических представлений.	7
27	<b>Тема 1.27.</b> Режиссура литературно-музыкальной композиции.	11
28	<b>Тема 1.28.</b> Основные этапы работы режиссера-постановщика над постановкой тематического вечера	10
29	<b>Тема 1.29.</b> Работа режиссера с «реальным героем вечера, с группой реальных героев».	4
30	<b>Тема 1.30.</b> Работа режиссера-постановщика с ведущими и постановочной группой.	8
	<b>Итого за семестр</b>	<b>40</b>
31	<b>Тема 1.31.</b> Особенности работы над постановкой народных календарных обрядов.	8
32	<b>Тема 1.32.</b> Семейно-бытовые обряды.	9
33	<b>Тема 1.33.</b> Организация современных форм культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений.	5
34	<b>Тема 1.34.</b> Карнавалы и шествия. Презентация и аукцион	2
35	<b>Тема 1.35.</b> Режиссура массовых праздников и театрализованных представлений на открытых площадках.	5
36	<b>Тема 1.36.</b> Специфические особенности выразительных средств режиссуры массовых театрализованных представлений.	7
37	<b>Тема 1.37.</b> Режиссерский замысел массового праздника на открытом воздухе.	8
38	<b>Тема 1.38.</b> Специфические особенности, законы организации и проведения праздника.	8
39	<b>Тема 1.39.</b> Режиссерско-организационная работа над корпоративными мероприятиями.	11
40	<b>Тема 1.40.</b> Постановочный план культурно-массового мероприятия и театрализованного представления.	16
	<b>Итого за семестр</b>	<b>79</b>
41	<b>Тема 1.41.</b> Реализация режиссерского замысла.	10
42	<b>Тема 1.42.</b> Воплощение культурно-массового мероприятия или театрализованного представления.	10
	<b>Итого за семестр</b>	<b>20</b>
	<b>ИТОГО:</b>	<b>231</b>

# **СОДЕРЖАНИЕ ПРАКТИЧЕСКИХ РАБОТ.**

## **Практическая работа № 1.**

**Тема 1.1.** Основные положения теории и практики классической режиссуры.

**Цель:** приобретение навыка выявлять, анализировать и высказывать прочитанный материал.

В результате выполнения практических заданий студент освоит:

- специфику видов искусств в театре;
  - характеристику профессии «режиссер»;
- научится:
- компилировать прочитанный материал;
  - анализировать и выявлять суть главной мысли;
  - грамотно высказывать приобретенную информацию.

### **Задания:**

1. Анализ видов искусств и их связь с театром.

2. Анализ профессии режиссер-постановщик, как идеально-художественный организатор спектакля или театрализованного представления.

### **Методические рекомендации**

Специфика театра в том, что он «свойства» литературы, живописи и музыки несет через образ живого действующего человека. Этот непосредственный человеческий материал для других видов искусства является лишь исходным моментом творчества. Театральное искусство – это одно из самых сложных, самых действенных и самых старинных искусств. Притом оно неоднородно, синтетично. В качестве составляющих в театральное искусство входят и архитектура, живопись и скульптура (декорации), и музыка (она звучит не только в музыкальном, но и часто в драматическом спектакле), и хореография (опять-таки не только в балете, но и в драме), и литература (текст, на котором строится драматическое представление), и искусство актерской игры и т. д. Среди всего перечисленного искусство актерской игры — главное, определяющее для театра. Известный советский режиссер А. Таиров писал, «...в истории театра были длительные периоды, когда он существовал без пьес, когда он обходился без всяких декораций, но не было ни одного момента, когда бы театр был без актера».

Профессия режиссера не только ответственная и увлекательная, но и трудная. У людей, работающих в этой области, спектр обязанностей довольно широк:

- режиссеры подбирают, изучают сценарий, редактируют его;
- сотрудничают с продюсерами и сценаристами;
- принимают непосредственное участие в создании и организации постановок;
- руководят съемками и репетициями;
- отбирают претендентов на роли, подбирают актерский состав;
- проверяют качество звукового оформления, освещения, музыки, декораций, грима и т.д.

Другими словами, режиссер-постановщик – это тот человек, который объединяет усилия множества людей разных специальностей. Ведь над созданием любого проекта работают художники, актеры, гримеры, музыканты, осветители, костюмеры и др. Но функции режиссера могут немного отличаться в зависимости от места его работы.

Режиссер театра. В его обязанности входит организация всех необходимых мероприятий по постановке пьесы: подбор исполнителей и декораций, работа над текстом. Режиссер – это и организатор, и менеджер и руководитель всего процесса в одном лице. Но помимо этого режиссер театра для всей актерской группы является еще и вдохновителем.

Искусство театра, в отличие от других искусств, живое искусство. Оно возникает лишь в час встречи со зрителем.

Уясните суть темы выступления, которое вам предложена. Изучите тщательно материал

по данной теме из различных источников.

*Личные качества режиссера.* Талант и еще раз талант. Необходимые качества режиссера – это коммуникабельность, артистизм, хороший интеллект, лидерские способности, воображение и широкий кругозор.

*Образование* (*Что нужно знать?*) Режиссер должен знать историю литературы, театра и кино, классические и современные произведения. Этой профессии обучают в театральных академиях, институтах культуры и кинематографии. Свои двери перед абитуриентами открывают как государственные учреждения, так и коммерческие.

*Место работы и карьера.* Режиссеры могут устроиться на работу в кинокомпании, киностудии, в театры, рекламные компании, цирк. Слава, успех проекта, всеобщее признание и награды – это и есть удачная карьера для режиссера, которой могут добиться лишь очень талантливые, упорные и трудоспособные.

Составьте список литературы, которой вы пользовались при подготовке.

Зафиксируйте информацию в удобной форме. Составьте план ответа.

Разделите сообщение на смысловые части и внесите эмоциональные акценты. Продумайте вопросы и обращения к аудитории, привлекающие внимание слушателей. Говорите громко, отчётливо. В важных местах делайте паузу или меняйте интонацию - это облегчит восприятие информации для слушателей. Конечно, театр никоим образом не подменяет собой другие виды искусства.

**Вопросы для самопроверки:**

1. Раскройте виды искусств в театре.
2. Охарактеризуйте профессию режиссер-постановщик (какими качествами должен обладать режиссер-постановщик).
3. Поясните сложность профессии режиссера-постановщика.

**Практическая работа № 2.**

**Тема 1.2. Основные принципы театра.**

**Цель:** Ознакомится со спецификой театрального искусства и научиться различать специфику театрального искусства от других видов искусств.

В результате выполнения практических заданий студент освоит:

- специфику театрального искусства;
- основные принципы театра;

научится:

- определять действенную природу театрального искусства.

**Задания:**

1. Анализ основных принципов театра, актер – носитель специфики театра.
2. Определение действенной природы театрального искусства.

**Методические рекомендации**

Актер в театре и есть главный художник, который создает то, что носит название сценического образа. Точнее сказать, актер в театре одновременно и художник-творец, и материал творчества, и его результат – образ. Искусство актера позволяет нам воочию увидеть не только образ в конечном выражении, но и самий процесс его созидания, становления. Актер создает образ из самого себя, и при этом создает его в присутствии зрителя, на его глазах. В этом едва ли не главная специфика сценического, театрального образа – и здесь же источник особенного и неповторимого художественного наслаждения, которое он доставляет зрителю. Зритель в театре больше, чем где-нибудь в ином искусстве, непосредственно приобщается к чуду творения.

Искусство театра, в отличие от других искусств, живое искусство. Оно возникает лишь в час встречи со зрителем. Оно основано на непременном эмоциональном, духовном контакте сцены и зрительного зала. Нет этого контакта – значит, нет и живущего по своим эстетическим закономерностям спектакля.

Искусство театра живет, дышит, волнует и захватывает зрителя в те счастливые

мгновения, когда по незримым проводам высоковольтных передач происходит активный обмен двух духовных энергий, взаимоустреченных одна к другой, – от актера к зрителю, от зрителя к актеру.

Читая книгу, стоя перед живописным полотном, читатель, зритель не видят писателя, живописца. И только в театре человек глаза в глаза встречается с творящим художником, встречается с ним в момент творчества. Он угадывает возникновение и движение его сердца, вместе с ним живет всеми перипетиями происходивших на сцене событий.

В театре все зиждется на активном эмоциональном взаимообщении тех, кто создает в этот вечер на сцене художественное произведение, и тех, для кого оно создается.

Зритель приходит на театральное представление не как сторонний наблюдатель. Он не может не выражать своего отношения к тому, что происходит на сцене. Взрыв одобрильных аплодисментов, веселый смех, напряженная, ничем не нарушающаяся тишина вздох облегчения, безмолвное негодование — в богатейшем многообразии проявляется зрительское соучастие в процессе сценического действия. В театре возникает праздничная атмосфера, когда такое соучастие такое сопереживание достигают самого высокого накала...

Вот что значит живое его искусство. Искусство, в котором слышится биение человеческого сердца, чутко улавливаются тончайшие движения души и ума, в котором заключен весь мир человеческих чувствований и мыслей, надежд, мечтаний, желаний.

Театр — искусство как бы вдвое коллективное. Театральную постановку, сценическое действие зритель воспринимает не в одиночку, а коллективно, «чувствуя локоть соседа», что в немалой степени усиливает впечатление, художественную заразительность того, что происходит на сцене.

В значительной степени именно этим определяется огромная социально-воспитательная роль театра. Искусство, которое создается и воспринимается сообща, становится в подлинном смысле слова школой. «Театр, — писал прославленный испанский поэт Гарсия Лорка, — это школа слез и смеха, свободная трибуна, с которой люди могут обличать устаревшую или ложную мораль и объяснять на живых примерах вечные законы человеческого сердца и человеческого чувства».

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Поясните, что является спецификой театра.
2. Охарактеризуйте, что значит, коллективное искусство театра.
3. Раскройте понятие «театр искусство синтетическое».
4. Охарактеризуйте функции различных видов искусства в театре.
5. Поясните смысл использования в театре различных видов искусства.

#### **Практическая работа № 3-5.**

##### **Тема 1.3. Основные функции режиссера.**

**Цель:** Раскрыть и научиться использовать основные функции режиссера-постановщика.

В результате выполнения практических заданий студент освоит:

- основные принципы работы профессии режиссер;

научится:

- использовать режиссерские приемы работы с исполнителем.

#### **Задания:**

1. Работа над понятием «режиссура», как вид художественного творчества.
2. Определение основных функций режиссера.
3. Определение трех функций режиссера: режиссер — толкователь, зеркало, организатор всего спектакля.
4. Работа с наглядным материалом (видеозаписи, посещение художественных акций).
5. Определение понятия «этика», как сущность учения о воспитании актера.

## **Методические рекомендации**

Режиссура – это вид художественного творчества. Она развивается как самостоятельный вид искусства и науки. Режиссерские функции в театре существовали давно, но когда-то они ограничивались тем, чтобы располагать действующими лицами на сцене. Занимался этим обычно наиболее авторитетный артист или хозяин труппы. Иногда сам драматург. Однако развитие драматургии и других компонентов театрального искусства, развитие выразительных средств театра, значительно усложнили подготовку спектакля. Человек, который стал заниматься постановкой – стал называться режиссером.

В.И. Немирович-Данченко оставил нам стройное учение о творческой роли режиссера в спектакле.

«Режиссер – существо трехлиное, – отмечал он в своей книге «Из прошлого»:

1. Режиссер – толкователь, он же показывающий, как играть; так что его можно назвать режиссером – актером, режиссером – педагогом.
2. Режиссер – зеркало, отражающее индивидуальные качества актера, и
3. Режиссер – организатор всего спектакля.

Режиссер – толкователь, то есть истолкователь смысла, идеи драматургического материала, дающий направление целеустремленной творческой воли, истолкователь активный, смело ищущий новые пути в искусстве. Именно так следует понимать эту формулу, по праву стоящую первой в определении профессии режиссера.

Определяя вторую функцию режиссера – режиссер – зеркало, говорил о его способности почувствовать индивидуальность актера, беспрерывно в процессе работы следить, как в актере отражаются замыслы автора и режиссера, что ему «идет и что не идет», куда его клонит фантазия и желания и до каких пределов можно настаивать на той или другой задаче. Он говорил о необходимости следовать за волей актера и одновременно направлять ее, направлять, не давая чувствовать насилия.

Обладая талантом видеть целое, схватывать сразу все стороны жизни образа, он демонстрировал актеру, и в самом деле как в зеркале, какой из элементов внутренней техники им упущен, не нажит, не получил развития в конкретном материале роли и почему он необходим для правды «Живого человека», для его верного сценического бытия.

Подсказывая, он часто показывал, молниеносно воплощаясь в того человека, которого предстояло сыграть актеру, показывал в полном смысле слова гениально – по точности этих мгновенных зарисовок, по разнообразию и богатству жизненных наблюдений.

Режиссер обязан быть чутким воспитателем, обязан уметь разглядеть подлинное дарование, поверить в него, помочь раскрыться актеру. Это одна из главных функций режиссера, предмет его постоянных и неустанных работ.

Режиссер должен быть ответственен за идеино – художественную ценность сценического произведения, умело направлять актерские индивидуальности к раскрытию идеи произведения в едином образном решении. И в этом сущность определения «режиссер – зеркало», ибо чутко отражая индивидуальные качества актера, режиссер не должен забывать, что в классическом определении Немировича-Данченко на первом месте стоит все-таки режиссер – толкователь и режиссер-педагог.

Третья функция режиссера – режиссера – организатора – заключается в том, чтобы слить все элементы спектакля, ставя на первое место творчество актера. Режиссер сливает актера со всей окружающей его обстановкой в одно гармоничное целое. В этой организационной работе он уже полный властелин, и его особенно важным качеством является умение «лепить» куски, целые сцены, акты.

Владимир Иванович всегда рассматривал актера как решающую силу театрального представления и считал, что нельзя верно решать вопросы формы без учета того индивидуального начала, которое вносит в спектакль актер.

Особенность режиссерской профессии заключена в том, что режиссер всегда

руководитель: он глава коллектива, состоящего из нескольких десятков или сотен людей, а иногда и многих тысяч (если это массовое народное празднество). Руководитель – значит организатор. Быть организатором – значит уметь руководить людьми, уметь объединять их, направлять их усилия на выполнение определенной задачи.

Существует еще одна функция режиссера – режиссер – педагог, воспитатель.

1. Режиссер – педагог в работе с актером. Режиссер обязан не только раскрыть особенности каждого актера, он должен научить его актерскому мастерству, искусству перевоплощения.
2. Режиссер – воспитатель. Режиссер - должен прежде всего сформировать интересный творческий коллектив в спектакле, воспитывать актеров на высокохудожественных произведениях, развивать художественный вкус. Режиссер своими спектаклями воспитывает зрителя.

**Вопросы для самопроверки:**

1. Раскройте три основные функции режиссера.
2. Проанализируйте основные функции режиссера.

**Практическая работа № 6-7.**

**Тема 1.4. Специфика режиссуры культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений.**

**Цель:** Овладеть умением проводить анализ специфики режиссуры культурно-массовых мероприятий и театрализованных предъявлений.

В результате выполнения практических заданий студент освоит:

- этапы работы над анализом элементов, определяющих специфику театрализованного представления;

научится:

- анализировать специфику режиссуры культурно-массовых мероприятий и театрализованных предъявлений.

**Задания:**

1. Анализ элементов, определяющие специфику вида театрализованного представления.
2. Анализ понятий (актуальность, документальность, отсутствие четвертой стены).
3. Работа с наглядным материалом (видеозаписи, посещение художественных акций).

**Методические рекомендации**

В практике театрализованных представлений последних десятилетий можно четко выделить следующие виды: агитационно-художественное представление, литературно-музыкальная композиция, тематический вечер, массовое празднество.

*Агитационно-художественное представление* как вид театрализованного представления. Идейно-политическая, идеологическая работа может быть разделена на теоретическую деятельность, пропаганду и агитацию. Пропаганда и агитация – слова латинского происхождения. В буквальном переводе пропагандировать – значит распространять знания, идеи, воззрения, теории, а агитировать – значит пробуждать определенное стремление, побуждать людей к действию. Выразительные средства агитационно-художественного представления: слово, движение, музыка, хоровое пение и живопись, звук и свет, фарс, лирика и сатира, дружеский шарж и пародия, конферанс, пантомима, кукольный театр, звукоподражание, сюжетный танец, клоунада, акробатика – все это может найти применение в агитационно-художественном представлении.

*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.

Литературно-музыкальная композиция, как и любое театрализованное представление, состоит из номеров и эпизодов. Но специфика литературно-музыкальной

композиции проявляется в том, что номера в ней особенно тесно стыкуются друг с другом и создается впечатление их слитности. Монтаж здесь преобладает, царит над всем, и он диктует в большинстве случаев именно такую слитность.

*Тематический вечер* как вид театрализованного представления. 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

*Массовый праздник* как вид театрализованного представления. Практически все разновидности народных празднеств имели и имеют театрализованный характер или же включают в себя элементы театральных действий. Это определяется обрядово-зрелищными формами праздничной культуры, праздничной жизни народа. В празднествах находили отражение как вещественные, так и духовные результаты жизнедеятельности человека.

#### **Актуальность и документальность.**

В театрализованном представлении главными героями являются настоящие личности, прямо сопряженные с тем событием, вокруг коего выстраивается образное решение театрализованного действия. Из режиссерской практики известно то, что под театрализованным действием мы осознаем театрализованное представление, праздник либо ритуал. Несомненно, стоит упомянуть, что театрализованное действие - это особенный метод удовлетворения духовных потребностей общества, особенный вид искусства.

Театрализованное представление - всегда дитя обыденности, жизненных реалий, необходимости их одухотворения и существования в другой эмоционально-образной форме. Практика организации театрализаций показывает, что таковым образом, театрализованное действие - это органическое сочетание действительности, связанной с бытом, социальными отношениями, религиозными воззрениями, идеологическими и политическими склонностями людей. И художественности, заключенной в эмоционально-образном (художественном) материале, сделанном методом преобразования данной действительности.

Отметим теперь соответствующие индивидуальности театрализованного действия, отличающие его от остальных видов художественного творчества. Самое основное - в фундаменте сценария театрализованного действия постоянно лежит некий материал, который мы называем **документальным объектом внимания** сценариста.

Театрализованное представление предполагает не создание психологии вымышленных героев (персонажей), а создание психологических ситуаций, в каких действуют и развиваются настоящие (документальные) силы.

Театрализованное представление полифункционально и, в общем, то, решает следующие нижеуказанные проблемы: дидактическую (назидательную), информационную (познавательную), эстетическую, этическую, гедонистическую (получение удовольствия) и коммуникативную.

Театрализованное представление единично и эксклюзивно. В театрализованном представлении может быть заложен сходный с этой пьесой материал, но здесь он должен отличаться неповторимой реальной событийностью примеров подобных теме пьесы предоставлено\, образностью жизненного материала в конкретной ситуации. Пьеса исходит из действующего героя, художественного изображения людей, характеров, проявляющихся в тех или иных художественно смоделированных жизненных ситуациях. Драматургия театрализованных представлений всегда **документальна** в своей основе, она выполняет конкретную социальную функцию художественного осмысления и оформления реального события и факта.

Четвёртая стена — воображаемая стена между актёрами и зрителями в традиционном «трёхстенном» театре. Термин был придуман Дени Дидро в XVIII веке, но введён в обращение лишь в XIX веке, с появлением так называемого «театрального реализма». Позднее термин стал использоваться не только в театральном, но и в других

видах искусства для обозначения воображаемой границы между любым вымышленным миром и его зрителями: в литературе, кинематографе, комиксах, компьютерных играх.

Действие актёра, обращающегося непосредственно к зрителю со сцены или с экрана, называется «ломка четвёртой стены». Данная техника особенно распространена в комедиях и мультфильмах, однако также используется и в серьёзных, драматических произведениях (например, в экспериментальной пьесе Юджина О'Нила «Странная интерлюдия» (1928) главный герой делится своими сокровенными мыслями, обращаясь к зрителям).

Считается, что техника «ломки четвёртой стены» позволяет зрителю глубже погрузиться в вымышленный мир действия, поверить, что всё происходящее — это реальные события.

«Ломка четвёртой стены» в театре связана с традиционными репликами апарт, направленными в публику в театральной постановке. Такая техника широко использовалась в античном театре, также активно к разрушению четвёртой стены прибегал в своих пьесах Шекспир.

Работу с наглядным материалом (видеозаписи, посещение художественных акций). Студент проводит анализ (актуальность, документальность и определение вида театрализованного представления) после просмотра любого на выбор материала.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Охарактеризуйте виды и жанры театрализованных представлений.
2. Раскройте специфику драматургии в театрализованных представлениях.
3. Определите актуальность, выявите документальную основу, просмотренного вами видеоматериала.

### **Практическая работа № 8.**

**Тема 1.5.** Творческое наследие выдающихся режиссеров и педагогов.

**Цель:** Изучить творческий путь К.С.Станиславского.

В результате выполнения практических заданий студент

освоит:

- этапы работы над анализом творческого пути выдающихся режиссеров и педагогов;  
научится:

- работать над отбором и анализом информации.

#### **Задания:**

1. Анализ биографии и творческого пути К.С. Станиславского.
2. Проведение дискуссии на тему «Первые шаги К.С.Станиславского в режиссуре».
3. Проведение анализа спектакля «Снегурочка».

#### **Методические рекомендации**

Уясните суть темы выступления, которое вам предложена.

Изучите тщательно материал по данной теме из различных источников. Зафиксируйте информацию в удобной форме. Напишите текст сообщения. Разделите сообщение на смысловые части и внесите эмоциональные акценты. Продумайте вопросы и обращения к аудитории, привлекающие внимание слушателей. Говорите громко, отчётливо. В важных местах делайте паузу или меняйте интонацию – это облегчит восприятие информации для слушателей. Составьте список литературы, которой вы пользовались при подготовке.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Изучите биографию выбранного режиссера.
2. Охарактеризуйте основную специфику работы выбранного режиссёра (любимый режиссерский прием, принцип работы с актерами)
3. Приведите примеры наиболее успешных и не успешных постановок режиссера.
4. Проанализируйте одну из лучших режиссерских работ (актуальность тема и выразительные средства при постановке спектакля).

## **Практическая работа № 9.**

### **Тема 1.6. Театр И.Б. Вахтангова.**

**Цель:** Изучить творческий путь И.Б. Вахтангова.

В результате выполнения практических заданий студент

освоит:

- этапы работы над анализом творческого пути выдающихся режиссеров и педагогов;  
научится:

- работать над отбором, анализом и подачей информации.

**Задания:**

1. Определение понятия «фантастический реализм».
2. Анализ спектакля И.Б. Вахтангова «Принцесса Турандот».

#### **Методические рекомендации**

Талантливые спектакли Е.Б. Вахтангова носили экспериментальный характер, но они тем не менее не могли заложить основы нового театрального направления в советском театре, ибо не опирались на принципиально новую в идейном смысле драматургию. *Жизненная правда и правда театра*. Эстетические принципы Е. Вахтангова, его режиссерская манера претерпела значительную эволюцию за 10 лет его активной творческой деятельности. От предельного психологического натурализма первых постановок он пришел к романтической символике «Росмерсхольма». А далее – к преодолению «интимно-психологического театра», к экспрессионизму «Эрика XIV», к «марионеточному гротеску» второй редакции «Чуда святого Антония» и к открытой театральности «Принцессы Турандот», названной одним из критиков «критическим импрессионизмом». Самое удивительное в эволюции Вахтангова, по мнению П. Маркова, это – органичность подобных эстетических переходов и то, что «все достижения «левого» театра, накопленные к этому времени и часто отвергаемые зрителем, зритель охотно и восторженно принял у Вахтангова».

Вахтангов не раз признавал, что сознание того, что актер должен стать чище, лучше, как человек, если хочет творить свободно и вдохновенно, он унаследовал от Л.А. Сulerжицкого.

Определяющее профессиональное воздействие на Вахтангова оказал, конечно, К.С. Станиславский. Делом всей жизни Вахтангова стало преподавание системы и формирование на ее творческой основе ряда молодых талантливых коллективов. Систему он воспринял как Правду, как Веру, которой призван служить. Впитав от Станиславского основы его системы, внутренней актерской техники, Вахтангов у Немировича-Данченко научился чувствовать острую театральность характеров, четкость и завершенность обостренных мизансцен, обучился свободному подходу к драматическому материалу, понял, что в постановке каждой пьесы необходимо искать такие подходы, которые наиболее соответствуют сути данного произведения (а не заданы какими-либо общими театральными теориями извне).

Основным законом и МХТ и театра Вахтангова неизменно был закон внутреннего оправдания, создание органической жизни на сцене, пробуждение в актерах живой правды человеческого чувства.

Острота психологического натурализма в спектаклях была доведена до предела. В записных книжках, которые вел режиссер в то время, есть немало рассуждений о задачах окончательного изгнания из театра – театра, из пьесы актера, о забвении сценического грима и костюма. Боясь распространенных ремесленных штампов, Вахтангов практически полностью отрицал любое внешнее мастерство и считал, что внешние приемы (называемые им «приспособлениями») должны возникать у актера сами собой, в результате правильности его внутренней жизни на сцене, из самой правды его чувств.

Будучи ревностным учеником Станиславского, Вахтангов призывал добиваться высшей натуральности и естественности чувств актеров в ходе сценического представления. Однако поставив самый последовательный спектакль «душевного

натурализма», в котором принцип «подглядывания в щелку» был доведен до логического конца, Вахтангов вскоре все чаще стал говорить о необходимости поиска новых театральных форм, о том, что бытовой театр должен умереть, что пьеса – лишь предлог для представления, что нужно раз и навсегда убрать у зрителя возможность подсматривать, покончить с разрывом между внутренней и внешней техникой актера, обнаружить «новые формы выражения правды жизни в правде театра».

Бытовую правду Вахтангов выводил на уровень мистерии, считая, что так называемая жизненная правда на сцене должна подаваться театрально, с максимальной степенью воздействия. Это невозможно, пока актер не поймет природу театральности, не освоит в совершенстве свою внешнюю технику, ритм, пластику.

Начиная с «Эрика XIV» А. Стриндберга (премьера 29 января 1921 года), режиссерская манера Вахтангова становилась все более определенной, максимально проявлялась его склонность к «заострению приема», к соединению несоединимого – глубокого психологизма с марионеточной выразительностью, гротеска с лирикой. Построения Вахтангова все более основывались на конфликте, на противопоставлении двух разнородных начал, двух миров – мира добра и мира зла. В «Эрике XIV» все прежние увлечения Вахтангова правдой чувств соединились с новым поиском обобщающей театральности, способной сценически выразить с максимальной полнотой «искусство переживания». Прежде всего, это был принцип сценического конфликта, вынесения на сцену двух реальностей, двух «правд»: правды бытовой, жизненной – и правды обобщенной, абстрактной, символической. Актер на сцене стал не только «переживать», но и действовать театрально, условно. Впервые у Вахтангова появился в такой определенности принцип статуарности, фиксированности персонажей. Вахтангов ввел понятие точек, столь важное для складывающейся системы «фантастического реализма».

Расчет, владение собой, строжайший и требовательнейший сценический самоконтроль – вот те новые качества, которые Вахтангов предложил актерам воспитывать в себе, работая над второй редакцией «Чуда святого Антония». Принцип театральной скульптурности при этом не мешал органике пребывания актера в роли. По мнению ученицы Вахтангова А.И. Ремизовой, то, что актеры неожиданно «застывали» в «Чуде святого Антония», ощущалось ими как правда. Это и было правдой, но правдой для этого спектакля.

Если попытаться сравнить драматургическую основу театрализованного представления и драматургию театра, то мы можем найти определенное сходство. И это сходство особенно ярко проявляется в сравнении с «фантастическим реализмом» режиссерского метода Е.Б. Вахтангова и с «эпическим» театром Б. Брехта, где отдельные «технологические приёмы» создания и сценической подачи явно совпадают.

В театре Е. Б. Вахтангова это принцип «открытой игры»: игра актёра со зрителем, с театральным образом, с маской; включаются иногда репризы на тему дня, интермеди – пантомимы, сознательные иронические выходы: открытая условность, импровизационность при максимальной актёрской искренности и правде переживания. Особенно это проявилось в последнем, поставленном Е. Б. Вахтанговым спектакле, лебединой песне «Принцессе Турандот».

Новый ассоциативный, сценический язык воплощал, в формах надбытного, гротескного, метафоры, гиперболы, делая спектакли яркими, образно зрелищными. В таком театре многое от древних истоков сцены, народных игрищ, площадных и балаганных зрелищ

В театре Б. Брехта тот же принцип «открытой игры», но много нового, своего, что характеризует творчество этого художника. Здесь нет, в большинстве своём, внутренне самоуправляемого сюжета, напротив действие вполне «открыто» вмешательству извне. Сюжет развивается как раскрытие темы, которая порой уточняется и дополняется словами ведущего или ведущих, в данном случае ведущими являются актёры, выходящие из

образов и напрямую обращающиеся к зрителям. Используются и другие художественно - выразительные средства: музыка, хореография, пантомима, стихи и т.д.

Б. Бrecht применяет в действии специально сочинённые и постоянно обновляемые / в зависимости от изменения событий в реальной жизни/ куплеты, репризы, цитаты из газет и, наконец, зонги. Зонг – песня, исполняемая актёрами для своеобразного комментария ситуации или сюжета.

В обоих случаях / театр Е. Б. Вахтангова, Б. Breхта\ мы не найдём правдоподобия действительности в актёрском исполнении. Есть эстетическое наслаждение зрелищем, представлением с глубокими мыслями и режиссёрскими задачами.

**Вопросы для самопроверки:**

1. Охарактеризуйте теорию собственного театра Е.Б.Вахтангова
2. Определите понятие «фантастический реализм».
3. Приведите примеры наиболее успешных и не успешных постановок режиссера.
4. Проанализируйте успешность и новаторство постановки «Принцесса Турандот».
5. Объясните сходство театра Б. Breхта и Е. Вахтангова.

**Практическая работа № 10.**

**Тема 1.7. Театр представления А. Таирова.**

**Цель:** Изучить творческий путь А.Я. Таирова.

В результате выполнения практических заданий студент

освоит:

- этапы работы над анализом творческого пути выдающихся режиссеров и педагогов;  
научится:

- работать над отбором, анализом и подачей информации.

**Задания:**

1. Раскройте особенности режиссуры театра А. Таирова.
2. Выявить новаторство А.Я Таирова.
3. Проанализируйте манеру существования в спектаклях А.Я. Таирова.

**Методические рекомендации**

*Принципы режиссуры А.Я. Таирова.*

Несказанно много дал человечеству этот неповторимый, своеобразный, богатый мир поэтического театра Таирова. Гармония была во всем: сильные, безудержные страсти прекрасно уравновешивались продуманными, идеально организованными режиссерскими построениями. Красота и выразительность голосов сочетались с безусловной правдой и обязательностью каждого движения, любого жеста. Мужественная интеллектуальная сила идеально совпадала в спектаклях Таирова с образным художественным воспроизведением окружающего мира.

Уже ранние спектакли Таирова несли неприятие обывательщины, тяготели к прославлению незамутненной человеческой природы, сильной в своих естественных эмоциях и влечениях. В них утверждение красоты чувств, красоты человеческой личности, всепобеждающая сила любви, которая всегда представлялась Таирову едва ли не самым значительным и загадочным, что есть на свете. Первым спектаклем Таирова на сцене Камерного театра была драма «Сакунтала» древнеиндийского классического поэта Калидаса. Этой работой Таиров как бы заявлял о намерении Камерного театра бороться с натурализмом, с театром повседневного быта. Он отстаивал эмоциональность в театре, стремился к тому, чтобы в человеке заговорила страсть — первозданная, «первородная сила эмоции». Эти мотивы выливаются в мощный поток трагедийного и героического звучания.

Первые работы Таирова были вступлением к монументальным и социально укрупненным спектаклям, показавшим трагедийный размах его режиссуры и принесшим его театру мировое признание. Камерный театр в пору своей зрелости все больше стремился заглянуть внутрь человека и все меньше увлекался внешней красотой, утверждая на сцене трагедию высокого эмоционального воздействия, большого стиля,

острой мысли. В постановках пьес О'Нила «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами», «Негр» действие было сосредоточенным, скромным, наполненным трагическим ритмом, с полной ясностью и четкостью прозвучавшим в легендарном шедевре Камерного театра «Оптимистическая трагедия».

Он отстаивал правомерность существования театра, возвышающего человека над повседневностью, утверждал в актере — человека-творца. Мощная выразительность спектаклей Камерного театра базировалась на актерской выразительности. Таирову нужен был актер больших страстей, открытых чувств, актер безграничных возможностей.

Созданы им школа сценического мастерства, созданная в Камерном театре, готовила актера-виртуоза, в совершенстве владеющего внутренней и внешней техникой. Дилетантизм, равнодушие и лень Таиров ненавидел более всего. Впечатление целостности и гармонии спектаклей Камерного театра рождалось как результат единства актерской техники всей труппы.

Разнообразный, разножанровый репертуар создавал неповторимость Камерного театра и помогал становлению актерских дарований. Высокая трагедия, оперетта, буффонная комедия, пантомима воспитывали мысль актера, вырабатывали эмоциональную подвижность, развивали выразительность тела. Главным и излюбленным таировским принципом было применение зрительного образа для выражения самых сокровенных, потаенных движений души человека. Поэтому так нетерпимо относился он не только к словесному косноязычию, но и к невнятности мимики и жеста.

Актеры Таирова существовали органично и правдиво в «природе чувств» каждого спектакля Камерного театра. В спектакле «Мадам Бовари» атмосфера была особая, ни в чем не схожая с атмосферой, к примеру, «Оптимистической трагедии» или «Адриенны Лекуврер», и актеры совсем по-иному говорили, общались, двигались, при этом не нарушая ансамбля, присущего только им, таировским артистам.

От воспитания актера-виртуоза Таиров шел к воспитанию художника-гражданина, способного углубить сценический образ своей мыслью, знанием жизни, всесторонней культурой, индивидуальным опытом. В практике работы, в деле воспитания труппы Таиров применял другие термины, иные формулировки — он всегда шел только своим путем. Казалось, что в спектаклях Таирова каждая деталь, каждая мелочь продумана, выверена досконально — в искусстве нет мелочей, но строгость и четкость построений не лишили театр импровизационного начала.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Охарактеризуйте особенности режиссуры театра А. Таирова.
2. Проанализируйте специфику существования актера в спектаклях А. Таирова.

#### **Практическая работа № 11-14.**

##### **Тема 1.8. Действие – художественное средство театра.**

**Цель:** Научиться определять действие героев в адрес события и осуществлять на сценической площадке составные части действия: оценка, пристройка, воздействие.

В результате выполнения практических заданий студент освоит:

- способы определения действия;
- основные принципы системы К.С. Станиславского;

научится:

- работать над выстраиванием действия в этюде.

**Задания:**

1. Особенности сценического действия.
2. Работа над единством внутреннего (психического) и внешнего (физического) действия.
3. Признаки действия: волевое происхождение, наличие цели.
4. Работа над действием в этюде на заданную тему.
5. Истоки системы. Учение К.С.Станиславского об этике актера и режиссера.
6. Принцип жизненной правды. Учение о сверхзадаче. Принцип активности и действия.

7. Принцип органичности. Принцип перевоплощения.
8. Составные части действия: оценка, пристройка, воздействие.

### **Методические рекомендации**

#### *Сценическое действие.*

Одно из основных выразительных средств в актёрском искусстве. Сценический образ воплощается в действиях, совершаемых актёром (на спектакле, концерте, репетиции), раскрывающих цели, а следовательно, и внутренний мир персонажа.

- Действие – элементарная частица волевой акции человеческого деяния.
- Действие – определяется предлагаемыми обстоятельствами.
- Действие – всегда целенаправленно.
- Действие – процессуально.
- Действие – движет конфликт.

*Сценическое действие* – это единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, выраженный во времени и пространстве.

*«Сценическое действие. Понятие, основные признаки и принципы сценического действия».*

Основой актерского творчества является «действие». На сцене нужно действовать. Сценическое действие – это волевое стремление артиста – роли в достижении цели, согласно содержанию пьесы. Оно может быть направлено на партнера, с целью повлиять на его поведение.

#### *Два основных признака сценического действия.*

1. Наличие цели;
2. Волевое стремление.

Часто сценическое действие путают с чувствами. Например, нервничаю, мучаюсь, радуюсь, злюсь – это чувства, а вот прошу, упрекаю, утешаю, прогоняю, приглашаю, отказываюсь, объясняю – это действие, так как присутствует цель и волевое стремление повлиять на поведение другого человека. На сцене надо действовать, а не пытаться думать о чувствах, иначе актер начнет играть чувства, а это делает игру фальшивой.

#### *Выделяют физическое действие, психическое и словесное.*

Например: Герой пьесы рвет письмо, чтобы оно не дошло до адресата.

- его психическое действие (желание убрать соперника или жажда мести);
- его физическое действие (рвет письмо);
- словесное – отсутствует. Но если он придет и скажет, что письмо не приходило, то это уже будет словесное действие (лжет).

Физическое и словесное зависит от психического. То есть первоначально психическое действие, побуждает к физическому или словесному действию. Поэтому так важно понимать своего героя, для органичного (живого, жизненного) воплощения роли на сцене. Если сценические действия органичны, то мы забываем, что перед нами актер, мы сопереживаем, сочувствуем герою пьесы. Между зрителем и актером, в таком случае появляется невидимая нить, зритель становится соучастником всего происходящего на сцене. Если же сценическое действие неорганично, такая игра актера не вызывает сопереживания у зрителя. Такое случается, если актер выходит на сцену бесцельно или путая чувства и действия.

#### *Вывод: Не имеет смысла выходить на сцену без цели.*

*Вопрос:* Как вы думаете, а чем сценическое действие отличается от жизненного?

*Ответы учащихся...* Жизненное действие возникает непроизвольно, как ответ на внешние и внутренние раздражители, а сценическое – произвольно, заранее известно актеру, момент неожиданности отсутствует.

*Вопрос:* Как же сделать так, чтобы действие было органичным, несмотря на многократное его повторение во время репетиций?

*Ответы учащихся:*

Для органичного воплощения роли актер должен соблюдать основные принципы сценического действия:

1. Смотреть и видеть.
2. Слушать и слышать.
3. Понимать и чувствовать.

*1. Смотреть и видеть.*

Смотреть – пассивный процесс, видеть – активный процесс. *Пример:* пьеса «Аленький цветочек». Говорить – значит рисовать зрительные образы партнеру. Слушать – значит видеть то, о чем говорит партнер.

*2. Слушать и слышать.* Слушать – пассивный процесс, слышать – активный. Один актер говорит: Я принес то, что вы просили! Другой отвечает словами из другой сцены: Почему вы не принесли мне то, что я просил принести.

*3. Понимать и чувствовать.* Основан на принципах системы Станиславского (принцип жизненной правды, принцип перевоплощения и органичности творчества актера).

Сценическое действие – это волевое стремление артиста – роли в достижении цели, согласно содержанию пьесы. Оно может быть направлено на партнера, с целью повлиять на его поведение.

*Виды сценического действия:* физическое действие, психическое, словесное.

*Принципы сценического действия:* смотреть и видеть; слушать и слышать; понимать и чувствовать.

*Основные принципы системы К.С. Станиславского.*

Система Станиславского имеет значение профессиональной основы сценического искусства. Она возникла как обобщение творческого и педагогического опыта Станиславского, его театральных предшественников и современников. Открытия Станиславского, обнаружившего важнейшие законы актёрского мастерства, коренящиеся в самой природе человека, произвели переворот в театральном искусстве и театральной педагогике. Главный принцип системы Станиславского - жизненная правда. Педагогу театральной школы необходимо научиться отличать сценическую правду от лжи, для этого следует сопоставлять выполнение какого-либо творческого задания с правдой самой жизни. Это путь к истинной, живой театральности.

*Принципы системы Станиславского следующие:*

Принцип сверхзадачи – то, ради чего художник хочет внедрить свою идею в сознание людей, то, к чему он стремится в итоге. Мечта, цель, желание. Идейность творчества, идейная активность. Сверхзадача - это цель произведения. Это не сама идея, это то, ради чего эта идея воплощается. Это стремления автора участвовать своим творчеством в борьбе за что-то новое.

Принцип активности действия – не изображать образы и страсти, а действовать в образах и страстях. Станиславский считал, что кто не понял этого принципа, тот не понял систему и метод в целом. Все методологические и технологические указания Станиславского имеют одну цель – разбудить естественную человеческую природу актера для органического творчества в соответствии со сверхзадачей.

Третий принцип системы Станиславского – принцип, утверждающий действие в качестве возбудителя сценических переживаний и основного материала в актёрском искусстве. Это важный принцип практической части системы - метода работы над ролью.

Принцип органичности (естественности) вытекает из предыдущего принципа. В творчестве не может быть ничего искусственного и механического, все должно подчиняться требованиям органичности.

Принцип перевоплощения – конечный этап творческого процесса - создание сценического образа через органическое творческое перевоплощение.

Принцип перевоплощения является решающим принципом системы. Но искусство актёра - вторичное, исполнительское. Актёр в своём творчестве опирается на другое искусство - на искусство драматурга. А в произведении драматурга образы уже даны, хоть и в литературной форме. Если соответствующим образом одетый и загримированный

актёр хотя бы только грамотно читает свою роль, в представлении зрителя всё же возникает некий художественный образ. Создателем такого образа является не актёр; его творцом как был, так и остаётся драматург. Однако зритель видит не драматурга, а актёра на сцене, и впечатление получает от его игры. Если актёр вникает зрителей не образом, а личным обаянием или внешними данными – это лжеискусство. Станиславский был против самолюбования и самопоказывания. Не себя в образе должен любить актёр, учил Станиславский, а образ в себе.

**Вопросы для самопроверки:**

1. Раскройте понятие «действие».
2. Определите особенности сценического действия, признаки принципы и виды.
3. Назовите составные части действия.
4. Охарактеризуйте принципы системы К.С. Станиславского.

**Практическая работа № 15-16.**

**Тема 1.9.** Развитие и воспитание творческих профессиональных способностей.

**Цель:** Научиться работать над развитием фантазии и воображения.

В результате выполнения практических заданий студент

освоит:

- способы работы над развитием фантазии и воображения;

научится:

- работать над развитием воображения и фантазии.

**Задания:**

1. Анализ значения фантазии и воображения для профессии режиссер-постановщик.
2. Работа над развитием воображения и фантазии (упражнение сочинение рассказа, сочинение рассказа на заданную тему).

**Методические рекомендации**

Фантазия переносит человека в обстоятельства, которые никогда не существовали и не могут быть в действительности; воображение помогает воскресить в памяти пережитые моменты или же придумать новые, но основанные на реальных событиях. В каждом искусстве существует своя специфика воображения и фантазирования, например, воображение писателя не такое, как у художника.

Актерское воображение и фантазия имеют свои особенности, без которых невозможно играть на сцене. К ним относятся:

- Способность внутренне проигрывать ситуацию. Актёр не просто фантазирует, он детально воспроизводит в уме придуманные события, представляет, как это могло бы быть, если бы произошло на самом деле.
- Неотделимость от фантазий. Представляя свой персонаж, актёр не думает о нем как о третьем лице, все размышления происходят от первого лица, всегда используется «я».
- Вера в правду вымысла. Чтобы быть искренним на сцене, актёр должен верить своим фантазиям, здесь его можно сравнивать с ребенком, который несокрушимо верит в придуманный им мир.
- Многогранность чувств. Если в музыке первостепенное значение имеют слуховые чувства, в живописи – зрительные, то актёр использует почти все известные чувства: зрение, слух, обоняние, осязание.

***Навыки актера.***

Развитие актерского воображения непременно связано с выполнением каких-либо действий, поэтому актёр должен развивать такие навыки:

- Сценическую речь – с ее помощью артист налаживает контакт со зрителем, доносит свои мысли и переживания. Регулируя тембр голоса, используя разные звуковые диапазоны, грамотно применяя правила орфоэпии, актёр формирует особую атмосферу на сцене, дает зрителю возможность понять его.
- Память – она может быть эмоциональной и мускульной. Эмоциональная память – это способность повторно проживать чувства, которые когда-то возникли. На основании этих

чувств, присоединяя воображение и фантазию, актер создает характер и ощущения своего персонажа. Мускульная память – это способность тела запоминать движения (жесты), которые сопровождают те или иные эмоции.

- Внимание – помогает концентрировать сознание на реальных и вымышленных объектах, облегчает способность мыслить во время игры, контролировать логику действий персонажа.

- Умение работать с партнером – сценическое взаимодействие с партнерами помогает раскрыть идею спектакля и характер персонажа, эффективное воздействие на зрителя происходит через живое общение с партнером.

- Сценическую веру – убежденность актера в правде вымысла помогает сделать игру убедительной, заставляет зрителя поверить в происходящее на сцене. Сценическая вера дает актеру свободу, делает его игру естественной и органичной.

Задача актера – создать с помощью своего воображения и фантазии полноценный образ своего персонажа, добавить те характеристики, которые не может отразить на бумаге автор сценария.

#### *Упражнения для развития фантазии.*

Развивать фантазию и воображение можно с помощью таких упражнений:

- Сесть на лавочку в людном месте и наблюдать за прохожими: выбрав одного человека, рассмотреть его внешний вид и манеру поведения, затем придумать ему имя, род занятий, пофантазировать о его жизни.

- Попробовать подобрать как можно больше нестандартных ассоциаций к простым словам. Например, к слову «поэт». Большинство людей с этим словом связывают Пушкина, но актер должен постараться найти свежие и необычные ассоциации, которые идут в разрыв с шаблоном.

- За одну минуту сказать как можно больше существительных, не связанных между собой (предложения из них составлять не нужно). Цель – произнести как можно больше слов с минимальными паузами между ними. Результат можно записывать на диктофон, можно просить партнера слушать.

- Взять текст и прочитать его по-разному: громко, шепотом, медленно. Затем прочитать текст от имени ребенка, старика, инопланетянина, заикающегося человека, какого-либо животного.

- Взять на руки воображаемое животное, попытаться погладить его, удержать на руках. По характеру движений (животное маленькое или большое, выскальзывает из рук, убегает, кусает и т.д.) партнеры или зрители должны угадать, что это за животное.

- Попробовать перевоплотиться в знаменитость, ребенка, представителя какой-либо профессии, животное. Нужно совершать действия, которые характерны для объекта копирования. Зрители должны угадать предмет перевоплощения.

- Взять три любых слова и составить с ними как можно больше предложений, записать их. Затем из предложений составить небольшой рассказ.

- Попросить кого-нибудь сказать пару предложений в качестве начала рассказа. Затем продолжить историю, используя придуманные факты, которых не может быть в реальной жизни. Должен получиться логичный, связный рассказ.

- Прочитать отрывок из книги, в котором разворачивается событие с участием нескольких персонажей. Закрыть глаза и представить, как будто все происходит на самом деле, стать участником этих событий. В своем воображении нужно нарисовать обстановку, одежду персонажей, попробовать «услышать» их голоса, отметить манеру поведения каждого, прочувствовать их мысли и ощущения.

Придуманные актером детали образа персонажа помогают раскрыть и высказать то, что не могут досказать автор и режиссер, другие создатели спектакля – здесь на актере лежит особая ответственность. Актерское воображение и фантазия должны быть активными – так творчество артиста будет глубоким и содержательным, а игра станет захватывающей и правдивой.

### *Упражнения на развитие фантазии и воображения.*

«Как это происходит» (кинолента воображения на основе литературного произведения). Прочтите небольшой отрывок из литературного произведения, где более или менее подробно рассказывается о каком-нибудь событии (например, сцену свидания Анны с сыном из романа Льва Толстого «Анна Каренина»). Отложив книгу, попытайтесь шаг за шагом представить в своем воображении, как это происходило (весь ход описанного события в его последовательном развитии), стараясь по возможности ничего не пропустить и все увидеть и услышать возможно ярче, конкретнее.

Выполняя это задание, вы сразу же столкнетесь с рядом затруднений. Например, вы стараетесь вызвать в своем воображении образ Анны Карениной, идущей на свидание с сыном, и, разумеется, ищете материал для этого в самом романе, но тут же убеждаетесь, что этого материала недостаточно.

В романе сказано, что лицо Анны было закрыто вуалью, что в руках у нее была муфта (из которой она впоследствии вынет три рубля, чтобы дать помощнику швейцара) и еще магазинный пакет (или, может быть, несколько пакетов) с игрушками для сына. Вот, в сущности, и все, что мы узнаем из текста романа о внешнем облике Анны в данных обстоятельствах. Чтобы увидеть ее в своем воображении целиком, этого мало: для этого нужно узнать, и какое было на ней пальто (его цвет и покрой), и какая шляпка, и какие перчатки, какая обувь, какая муфта, и как выглядели ее покупки. Словом, необходимо мысленно одеть ее с ног до головы и снабдить необходимыми предметами.

Но откуда мы можем все это узнать? Кто нам об этом расскажет? Только наша собственная фантазия! Оттолкнувшись от того, что дано в тексте, и опираясь на наш опыт, то есть на знания, извлеченные из книг, картин, репродукций, фотографий и т.п., фантазия восполнит все недостающее и сконструирует тот образ, который должен возникнуть в нашем воображении как образ Анны Карениной, идущей на свидание с сыном.

Но мы хотим увидеть и то, как Анна взошла на крыльце и как позвонила. Тут опять вопрос: какое это крыльце? На звонок вышел помощник швейцара. Какой он, этот помощник швейцара? У Толстого сказано только, что это молодой парень. Но чем этот парень отличается от всех прочих? Какое у него лицо? Какой костюм? Опять работа для нашей фантазии! Если она не будет поставлять нужный материал, воображение будет спать.

Пойдем дальше. Анна поднимается по лестнице. Какая это лестница, как она выглядит? Анну сопровождает швейцар, Капи-тоныч. О нем сказано, что, проснувшись, он успел только накинуть на себя шинель и сунуть ноги в галоши. Поднимаясь с Анной по лестнице, он хлопает этими галошами по ступенькам лестницы. Так сказано у Толстого. Чудесный, яркий образ! Но какое лицо у этого старика? И как выглядит шинель, которую он накинул? Опять вопросы, на которые наше воображение настойчиво требует ответов от нашей фантазии.

А дальше комната. Сережина кровать. И сам сладко зевающий Сережа в расстегнутой рубашонке. Для того чтобы все это увидеть, нужно многое нафантазировать.

Наконец, речь действующих лиц – ее нужно услышать. Ведь у Толстого даны только слова. А голос? А интонация? Откуда это взять? Опять приходится требовать ответа от нашей фантазии. А фантазия в свою очередь будет искать ответы в нашем жизненном опыте, в наших познаниях, в нашем проникновении в сокровенные тайники человеческой души.

Вот и получится, что первоначально кинолента нашего воображения будет весьма несовершенной: только некоторые кадры сразу же выступят отчетливо и ярко, другие окажутся как бы в тумане, а вместо иных будут просто белые пятна. Только постепенно, по мере накопления материала, поставленного фантазией, эти белые пятна будут заполняться, а туманные образы приобретут четкость.

В процессе этой работы будут возникать и такие вопросы, перед которыми наша фантазия окажется беспомощной. «Какой покрой платья у героини?» - спросит наше воображение. «Не знаю», - ответит фантазия. Значит, нам не хватает опыта, знаний. В

данном случае это относится к истории костюма. Другой раз пробел обнаружится в области истории быта или архитектуры. Или же, наконец, в области человеческой психологии. В этих случаях надо немедленно принимать меры, чтобы восполнить пробелы и в конце концов добиться, чтобы кинолента воображения протекала без разрывов, чтобы на ней не было мутных или белых пятен, чтобы она текла в форме непрерывного потока ярких динамических образов.

Создав такую «киноленту» в своем воображении, учащийся может перейти к рассказыванию другим людям того, что возникло в его воображении. Рассказы его будут яркими и интересными, если в самом процессе рассказывания он всякий раз снова будет пропускать через экран своего воображения нафантазированную «киноленту».

На этой основе могут быть построены и классные занятия на первом курсе режиссерского факультета. Преподаватель может раздать учащимся отрывки из различных литературных произведений и предложить им проработать эти отрывки вышеуказанным способом, с тем, чтобы через установленный срок каждый подробно рассказал в классе содержание созданной им «киноленты».

Задавая вопросы по ходу рассказа («Какой был на нем костюм?», «Какого цвета были обои в ее комнате?», «Какие туфли она носила?», «Что он в это время чувствовал?»), педагог стимулирует, подталкивает фантазию рассказчика, добивается все более и более детальных, точных и ярких видений, отражающих внутреннюю сущность действий и поступков.

В дальнейшем можно осуществить и обратный процесс: начать постепенно сводить эти рассказы ко все более точному авторскому тексту, вплоть до полного их совпадения. Тогда дополнительные вымыслы фантазии рассказчика, не получая непосредственного словесного выражения, но проходя тем не менее через его воображение, будут окрашивать рассказ, отражаясь в интонациях, мимике, жестикуляции, и сделают текст живым и выразительным. Так предлагаемые упражнения на фантазию перерастут в занятия по курсу художественного чтения. Это может оказаться весьма ценным.

Осуществляя описанные упражнения, педагог не только добивается определенности и яркости видений рассказчика, но и на всех этапах работы следит за тем, чтобы эти видения соответствовали правде жизни, логике развивающегося события, психологии действующих лиц и не вступали ни в какие противоречия с материалом самого произведения, не нарушили его духа и стиля. При этом следует добиваться определенности собственного отношения рассказчика ко всему, о чем он рассказывает. Слушатели должны понимать, что рассказчик осуждает, чему сочувствует, что презирает, чем любуется, что ненавидит.

*«До» и «после» (кинолента воображения на основе произведения живописи).* Возьмите репродукцию какой-нибудь картины известного художника с ярко выраженным сюжетно-драматическим содержанием, например «Не ждали» И. Репина. Всматриваясь в нее, попытайтесь решить вопрос: что происходило за од-ну-две минуты до той ситуации, которую изобразил художник? И постарайтесь на экране своего воображения последовательно построить то действие, которое заключительным своим моментом имело бы ситуацию, изображенную художником.

Задача, таким образом, состоит в том, чтобы создать непрерывный поток взаимосвязанных жизненных мизансцен, который, протекая в воображении в течение одной-двух минут, естественно и закономерно завершается мизансценой, изображенной на картине.

Вспомним, что мизансценой мы называем расположение действующих лиц в пространстве относительно друг друга и окружающей обстановки. Расширяя это понятие, можно включить в него и ракурсы (позы) действующих лиц. Таким образом, непрерывный поток мизансцен превратится в поток непрерывно меняющихся пластических форм.

Как прийти к созданию такого потока и как подвести его к финальной мизансцене, данной художником? Прежде всего нужно подвергнуть тщательному анализу эту мизансцену, проанализировать ее содержание и форму. Чем живет в данный момент

каждый персонаж картины? Почему, например, на картине Репина «Не ждали» на лице гимназиста застывшая улыбка, а глаза его выражают испуг? Кто этот человек, похожий на бродягу, которого "не ждали"? Откуда он явился? Какими узами он связан со всеми персонажами картины? И каков смысл картины в целом?

Для того чтобы ответить на все эти вопросы, может быть, нужно познакомиться с историей создания картины, с высказываниями самого автора, с критическими отзывами о ней.

Пока на все эти вопросы не будут получены ясные и точные ответы, фантазия будет спать. А с ней вместе и воображение.

Только тогда, когда данная автором мизансцена будет уяснена в своем внутреннем содержании, когда будет расшифрован смысл каждой позы, каждой подробности в выражении лиц, только тогда сможем мы отчетливо представить себе, что же происходило в этой комнате за минуту до того, как стоящая у дверей горничная впустила в столовую этого бродягу. Отступая назад, мы постараемся понять, как возникло данное расположение действующих лиц в комнате, что делал каждый персонаж до того момента, который изображен на картине, как видоизменялось и протекало его поведение в течение этих нескольких секунд.

Постепенно на экране нашего воображения возникнет жизнь показанного Репиным семейства, уютно расположившегося за чайным столом. Каждый мало-помалу, в естественном процессе своей жизни, придет в то положение, в котором его должно застать неожиданное для всех и, по-видимому, весьма драматичное появление человека, пришедшего совсем из другого мира. Тогда естественно возникнет и та общая реакция, которая является содержанием картины Репина.

Так разрешается вопрос, что было *до* того момента, который воплотился в картине. Но тем же путем можно разрешить и вопрос о том, что и как произошло *после* этого момента.

Все действующие лица картины даны Репиным в состоянии прерванного движения. Поэтому следует рассмотреть, как же каждый из них продолжит начатое движение, после того как образовавшаяся от неожиданности пауза будет исчерпана. В какую сторону будет направлено действие каждого и какая в результате образуется новая мизансцена? Что она будет выражать? И как эта вторая мизансцена перейдет в третью, третья в четвертую и т. д., пока не образуется непрерывный поток пластических форм, который ответит на вопрос: что же произошло после той ситуации, которая является непосредственным содержанием картины?

Хорошо, если, решив в своем воображении обе задачи – и «до», и «после», – учащийся будет пользоваться всякой возможностью передать другим (в рассказе) содержание проделанной работы, стремясь при этом, чтобы слушатели тоже увидели в своем воображении все, что видит он сам. Полезно также записать результат проделанной работы в форме небольшой новеллы, родившейся на основе активного, творческого восприятия данной картины.

На этой же основе могут быть построены и классные занятия. Педагог раздает учащимся репродукции различных произведений крупных художников и предлагает к определенному сроку проработать их вышеуказанным способом, с тем чтобы потом на уроке поделиться результатами своей работы в форме живого рассказа или же представить письменную работу, которая может быть подробно разобрана на одном из уроков с участием всего класса.

Такого рода письменные работы могут использоваться и в ходе вступительных экзаменов на режиссерские факультеты. В большинстве случаев они дают хорошую возможность судить и о природной фантазии, и о способности воображения, и о наличии затачков режиссерского образного мышления.

В дальнейшем (во второй год обучения) эти же упражнения могут осуществляться в форме маленьких сценических постановок. Каждый студент, имея в качестве задания определенное произведение живописи, а в качестве исполнителей своих товарищей,

ставит инсценировку той новеллы, которую он создал в своем воображении. Когда при показе результатов проделанной работы действие дойдет до того момента, который изображен на самой картине, постановщик хлопает в ладоши и все находящиеся на сцене застывают. Таким образом, возникает «живая картина», в точности воспроизводящая картину художника. Через несколько секунд, когда зрители оценили это сходство, постановщик хлопает второй раз, и действие продолжается еще одну-две минуты. Затем раздается третий хлопок, означающий окончание представления. Желательно, чтобы эта маленькая постановка завершалась яркой мизансценой, образно выражющей мысль постановщика по поводу ситуации, показанной в данной картине.

Завершая сценическую новеллу на материале картины Репина «Не ждали», один постановщик создаст такую, например, мизансцену: счастливая семья собралась вокруг возвратившегося домой отца, которого, может быть, считали погибшим. Другой, наоборот, покажет, как вернувшийся домой отец, оскорбленный враждебным приемом семьи, снова уходит из дома, провожаемый общим холодным недоумением. Трактовка может быть различной, - важно только, чтобы связь органично вытекала из всего предыдущего.

Для тех, кто участвует в этих упражнениях в качестве исполнителей, они являются упражнениями по курсу актерского мастерства. От постановщиков требуется, чтобы они добивались органической жизни на сцене на основе целесообразного и продуктивного действия, живого общения исполнителей друг с другом, оценки предлагаемых обстоятельств и происходящих событий, правильного сценического самочувствия. Для постановщиков эти упражнения окажутся упражнениями не только на фантазию, но и на умение осуществлять свои замыслы через актеров, добиваться от них выполнения поставленных задач.

Оценивая показанные упражнения, педагог главное внимание обращает на глубину проникновения в сущность данного произведения живописи, на внутреннюю оправданность каждой мизансцены, на органичность переходов от мизансцены к мизансцене, на естественность возникновения центральной мизансцены (то есть той, которая дана на картине художника), на внутреннюю логику в дальнейшем развитии действия и, наконец, на выразительность заключительной мизансцены.

«Что здесь произошло» или «что здесь произойдет». Это упражнение осуществляется без людей, с одними только вещами.

Имея в своем распоряжении ограниченное количество предметов (не больше десяти), надо обставить сцену таким образом, чтобы зрителям стало ясно, во-первых, что представляет собой данное место действия и, во-вторых, что здесь только что произошло или, наоборот, будет сейчас происходить. В задании указывается то событие, которое нужно отразить в обстановке сцены, создав соответствующую вещественную среду: на сцене не будет людей, пусть говорят вещи.

Сначала студент должен решить эту задачу в своем воображении. Допустим, он хочет обставить сцену в соответствии с темой «Первое сентября». Первое сентября – это всегда большое событие в жизни учащейся детворы. Для решения поставленной творческой задачи режиссер выбрал следующие характерные аксессуары: белый, только что выглаженный фартучек школьницы, новенький пионерский галстук, портфель, пенал, несколько учебников, пышный букет цветов, халатик, тапочки, куклу... Все эти вещи он расположил в предполагаемой комнате соответствующим образом: фартучек и галстук аккуратно повесил на спинку стула, портфель, пенал и учебники разбросал на столе, на видное место положил пышный букет, халатик небрежно бросил на неубранную постель, тапочки раскидал так, что в одном конце комнаты один тапочек, а в другом – другой; куклу он отправил под стол (она теперь долго не понадобится своей хозяйке).

В целом в воображении режиссера возникла картина детской комнаты, из которой только что вышла на минутку ее хозяйка, маленькая девочка, которая перед тем подготовила все необходимое, чтобы идти в школу. Она сейчас вернется, закончит свой туалет, уложит все, что нужно, в портфель и, взволнованная, отправится в путь с

портфелем в одной руке и огромным букетом в другой.

Хорошо, если режиссер подумал при этом и об освещении сцены. Допустим, ему захотелось, чтобы на всех вещах лежали яркие пятна солнечных лучей в виде бликов и веселых зайчиков, пробившихся сквозь листву растущего за окном дерева. Одна из веток этого дерева, с начавшей желтеть листвой, может быть видна через раскрытое окно. Если удастся осуществить это, на сцене получится жизнерадостная, веселая картинка, что вполне соответствует характеру события.

По этому же принципу могут быть решены аналогичные задачи, например, на такие темы: «Только что увезли больного», «Увели арестованного», «Перед праздником», «После праздника», «Оставленный блиндаж», «Ушли на работу», «Переехали на новую квартиру», «Покинули жилище». Чем больше будущий режиссер сделает таких упражнений, добиваясь всякий раз возможно более яркого и конкретного видения общей картины, тем лучше он подготовит себя к той части режиссерской работы, которая связана с внешним оформлением спектаклей.

В дальнейшем (на втором курсе) на этой основе можно построить классные занятия по режиссуре, предлагая студентам практически осуществить свои видения в этой области, обставляя учебную сцену в соответствии с темой, заданной преподавателем.

Оценивая выполнение описанных упражнений, следует установить, удалось ли студенту выбрать типичные для данной ситуации аксессуары и создать на этой основе яркую, целостную картину, с атмосферой, характерной для данного события.

Количество аксессуаров, которыми располагает студент, можно варьировать, иногда уменьшая его до пяти или даже до трех предметов. Такое ограничение ставит требование лаконичности, заставляет напрягать фантазию, чтобы найти самые яркие, верные, самые выразительные для данной ситуации детали, и таким образом воспитывает очень важную для режиссера способность с малым количеством средств достигать наибольшего результата.

«Динамичное мгновение» (*постановка «живой картины» на заданную тему*). В произведениях живописи, имеющих сюжетное, драматическое содержание, обычно бывает запечатлено мгновение, вырванное из непрерывно развивающегося процесса жизни. Поэтому такое мгновение мы можем назвать «динамическим».

Однако и не владеющий кистью человек может создать в своем воображении картину, содержанием которой будет «динамическое застывшее мгновение», раскрывающее определенную тему и подчиненное определенной мысли. На этом основана известная игра, которая служит предметом коллективного развлечения, когда собравшаяся компания хочет приятно провести время. Обычно участвуют в ней люди, не имеющие никакого отношения к театру. Это особый вид домашней театральной самодеятельности. Называют эту игру «живыми картинками». Носит она обычно шутливый характер и состоит в том, что кто-нибудь из наиболее инициативных людей берет на себя функции режиссера и, выбрав исполнителей, ставит застывшую картину на какую-нибудь злободневную, интересную для данной компании тему. В результате постановки нескольких живых картин может получиться своего рода «живая газета».

Подобная игра может сделаться и вполне серьезным, очень полезным упражнением на первом курсе режиссерского факультета, если поставить перед ее участниками серьезные идеально-художественные задачи. Все зависит от того, какую тему выбрать и какие требования предъявить к ее сценическому воплощению.

Начать эти упражнения следует с вполне конкретных жизненных тем, отражающих общеинтересные явления жизни. Причем, это отражение в зависимости от темы может носить трагический, драматический или комедийный характер. Могут быть предложены, например, такие темы: «Возвращение солдата», «В эвакуации», «Разлука», «Высокая награда»... Да мало ли интересных тем, дающих основания для раздумий, для создания яркой, выразительной мизансцены! Эти упражнения отлично тренируют одну из важнейших режиссерских способностей: через мизансцену выразить определенную мысль.

Развивая подобные упражнения, можно перейти и к воплощению более отвлеченных тем, имеющих общефилософское содержание, таких, например, как: «Счастье», «Долг», «Честь», «Любовь», «Месть», «Ревность», «Совесть», «Материнство», «Красота», «Творчество», «Преступление». В этих упражнениях учащийся в образно-сюжетной форме показывает собственное понимание того смысла, который, с его точки зрения, заключен в данном отвлеченном понятии. Поставленная «живая картина» должна, таким образом, отразить собственную позицию режиссера, его суждение, его философский взгляд.

Содержание такой «живой картины» должно носить мировоззренческий характер. Ставя, например, «живую картину» на тему «Счастье», учащийся должен ответить на вопрос, что он сам, лично, считает истинным счастьем в жизни человека.

Такое упражнение является в известном смысле самовыражением, признанием, исповедью. Поэтому будет неправильно, если ученик, получив в качестве задания тему «Счастье», покажет, например, радость человека, выигравшего по веществовой лотерее холодильник. В этих этюдах неуместны ни сатира, ни ирония. Здесь нужно требовать от ученика прямого, искреннего, серьезного ответа на поставленный вопрос, смелого раскрытия хотя бы одного уголка своего духовного мира.

Интересной разновидностью упражнений на «динамическое мгновение» является постановка «живых картин» на тему басен, пословиц и поговорок. В этих упражнениях задача заключается в том, чтобы в поставленной «живой картине» отчетливо выразить смысл данной басни, пословицы или поговорки.

Обычно смысл басни, ее мораль дается баснописцем в виде афоризма, иногда предшествующего самой басне, иногда завершающего басню. Если же смысл басни прямо не высказан, он без особого труда извлекается из сюжета. Действующими лицами басен являются большей частью животные.

Задача постановщика в данном случае заключается в том, чтобы построить сюжет «живой картины» в условиях человеческой жизни, выразив мораль данной басни, и поставить эту «живую картину» на сцене. Если же сюжет басни построен в условиях человеческой жизни (например, «Демьянова уха» И. Крылова), то для «живой картины» нужно сочинить новый сюжет, выражающий ту же идею. Например, можно показать, как какой-нибудь горе-писатель или поэт «обкорнил» слушателей чтением своих произведений.

Постановка «живых картин», выражающих смысл пословиц и поговорок, в комментариях не нуждается.

Разбор выполненных упражнений на «динамическое мгновение» непременно включает в себя, во-первых, критический анализ содержания «живой картины», ее идеи, смысла, и, во-вторых, определение степени ясности и доходчивости (художественной яркости) выражения этого содержания. Выражена или не выражена мысль — это главный вопрос, на который должен ответить педагог, объяснив, разумеется, почему режиссеру удалось или не удалось выполнить свою задачу.

Уже на этом этапе нужно приучать будущих режиссеров отличать *выразительность* мизансцены от *красивости* или внешней эффектности. Если зрители без всяких пояснений угадывают тот смысл, который хотел вложить режиссер в поставленную им «живую картину», цель достигнута. Если же налицо разночтения, то как бы ни была мизансцена внешне эффектна или красива, задачу следует признать плохо выполненной. *Ясность мысли и отчетливость ее образного выражения* — вот к чему нужно приучать будущих режиссеров с самых первых моментов их воспитания.

*Использование предмета.* Известен закон театра: только тот предмет нужен на сцене, который вступает в определенную связь с актером (внутреннюю или внешнюю, психологическую или физическую). Этот закон требует, чтобы режиссер обладал способностью создавать такого рода связи. Для этого он должен очень хорошо знать каждый предмет, которым хочет воспользоваться. А чтобы знать предмет, нужно как следует его изучить.

Каждая вещь, помещенная на сцену, обладает богатыми потенциальными игровыми возможностями. Первоначально эти возможности скрыты, и, если режиссер их не обнаружит, они останутся неиспользованными. Часто режиссеры, вместо того чтобы широко и многообразно использовать возможности небольшого количества предметов, загромождают сцену множеством вещей, ни одну из них не умея как следует использовать (или, как принято выражаться на профессиональном языке, «обыграть»).

Возьмем, например, такой обыкновенный предмет, как стул. Кажется, что предназначен он только для того, чтобы сидеть на нем. Но ведь человек никогда не занимается тем, что просто сидит и ничего не делает. Даже в тех случаях, когда он как будто ничем не занят, он или отдыхает, или мечтает, или решает какой-то вопрос, или вспоминает, или готовится к чему-нибудь – словом, осуществляет внутреннее действие. Этому действию соответствует определенное душевное и физическое состояние. А это состояние находит себе выражение в его позе, его положении на стуле.

Человек либо робко сядет на самый кончик стула, составив ноги вместе; либо свободно развалится, заняв все сиденье и разбросав в разные стороны вытянутые вперед ноги; либо он согнется в грустной позе, положив лицо на ладони, а локти уперев в колени; либо уютно устроится для беседы с партнером, поставив обе ноги каблуками на сиденье и обхватив колени обеими руками (такая поза особенно свойственна женщинам); либо с ощущением независимости положит ногу на ногу; либо, напряженно о чем-нибудь размышляя, подожмет одну ногу под себя; или, скрестив ступни ног под столом, а руки – на груди, он прочно обопрется о спинку стула и будет иронически слушать партнера; либо сядет верхом на стул и, положив руки на его спинку, будет что-то с жаром объяснять партнеру; потом встанет со стула и будет разговаривать, опираясь руками на спинку, или же, стоя сбоку, перегнется через стул к партнеру, поставив для этого одно колено на стул; а потом, чтобы обдумать сказанное партнером, ступню поставит на стул, а рукой обопрется о колено, свесив свободную кисть...

Словом, здесь возможно неисчерпаемое количество самых разнообразных пластических сочетаний человека со стулом. «Изучить» с этой точки зрения стул – значит, перепробовать максимальное количество подобных сочетаний, стараясь понять, с какими по преимуществу действиями и переживаниями связано каждое из этих сочетаний, или, другими словами, что каждое из них собою выражает.

На этой основе может быть построено следующее упражнение. Педагог называет студенту какой-нибудь один крупный предмет из числа тех, какие обычно фигурируют на сцене как составная часть оформления спектакля (стул, стол, диван, колонна, дерево, забор, дверь, окно, лестница, портьера, балюстра). Предлагается создать сценический этюд с несложным сюжетом и с небольшим количеством участников, в котором данный предмет был бы максимально использован. При этом ставится требование, чтобы поток мизансцен (пластических форм) был оправдан предлагаемыми обстоятельствами, действиями и переживаниями участников. Необходимо, чтобы он протекал естественно и непринужденно, то есть чтобы нигде не было заметно какой-либо фальши, натяжки, искусственности.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Определите понятие воображения и фантазии как элементов актёрского мастерства.
2. Проанализируйте значение воображения и фантазии для актера.
3. Представьте комплекс упражнений развивающих воображение и фантазию.

#### **Практическая работа № 17-18.**

##### **Тема 1.10. Творческая наблюдательность.**

**Цель:** Научиться работать над развитием творческой наблюдательности.

В результате выполнения практических заданий студент

освоит:

- методы работы над развитием творческой наблюдательности;

научится:

- работать над развитием творческой наблюдательности.

### **Задания:**

1. Представление дневника творческих наблюдений.
2. Работа над наблюдением за человеком в процессе его трудовой деятельности, его отдыха и быта, в общении друг с другом и наедине с собой.
3. Выполнение упражнений на развитие наблюдательности.

### **Методические рекомендации**

Режиссерская наблюдательность – способность чрезвычайно сложная. Это и неудивительно, поскольку необычайно сложным и многообразным является и само творчество режиссера, его искусство.

Перейдем теперь к рассмотрению еще двух способностей, которыми непременно должен обладать режиссер; эти способности называются фантазией и воображением. Они проявляют себя в таком тесном взаимодействии, что обычно и упоминают их не иначе, как рядом, полагая, очевидно, что этими двумя словами обозначается, по существу, одно и то же явление.

В конце концов, так оно и есть, но с тем, однако, примечанием, что явление это имеет две стороны: одну из них правильнее обозначать словом «фантазия», другую – словом «воображение». Обе эти способности в одинаковой степени необходимы художникам всех видов творческого оружия. Да и люди науки без них не обходятся. А уж сколько-нибудь приличного режиссера без богатой фантазии и мощного воображения просто невозможно себе представить.

Но что же такое фантазия?

Творческая фантазия – это способность комбинировать данные опыта в соответствии с определенной творческой задачей. Итак, фантазия призвана комбинировать данные опыта.

Однако ее деятельность только тогда оказывается продуктивной, если она сочетается с работой воображения. А работа воображения состоит в том, чтобы комбинации, создаваемые фантазией, делать объектами внутреннего чувственного переживания. Если фантазия – игра ума, то воображение – игра чувств.

Но дело вовсе не обстоит таким образом, что сначала одно, а потом другое. Нет, оба процесса протекают одновременно, взаимодействуя и помогая друг другу. Непрерывным потоком, словно на киноэкране, текут в воображении комбинации, поставляемые фантазией. Продукты ума и органов чувств переплетаются друг с другом, взаимодействуют и, взаимодействуя, настолько проникают друг в друга, настолько сливаются, что оторвать одно от другого уже не представляется возможным.

Так протекает процесс образного мышления.

В чем же специфика этого процесса в режиссерском творчестве? Как и в процессе режиссерских наблюдений, так и в процессе режиссерского фантазирования участвуют все пять органов чувств режиссера. Образы, которые создает фантазия режиссера, он в своем воображении видит, и слышит, и осознает, и обоняет, а иногда даже и ощущает на вкус.

### **Упражнения на наблюдательность.**

**1. Дневник наблюдений.** Очень хорошо, если будущий режиссер выработает в себе привычку записывать в особую тетрадь все интересное, с чем приходится ему сталкиваться в повседневной жизни. Сюда относятся: различные проявления человеческих чувств (в интонациях, мимике и жестикуляции), наружность людей, их костюмы, манеры, говоры, привычки, отдельные выражения и даже целые диалоги, неожиданные по своей выразительности мизансцены, описание различных мест действия, отдельных предметов, явлений природы и т.п.

Очень важно, чтоб эти записи носили лаконичный, предельно конкретный, образно-чувственный характер. Здесь крайне существенны всякого рода выразительные детали, подробности, воздействующие на наши органы чувств, вызывающие образные

представления о предмете, помогающие запомнить этот предмет, чтобы в случае надобности его можно было бы легко восстановить в своем воображении.

Примером таких записей могут служить знаменитые записные книжки А.П. Чехова. Хотя они принадлежали писателю, а не режиссеру, они все же в известной степени и для режиссера могут служить образцом.

Интересные записи можно найти в дневниках Е.Б. Вахтангова.

Чтобы дисциплинировать волю, направленную на воспитание в себе наблюдательности, полезно принуждать себя к выполнению определенных заданий в этой области. Например, учащийся говорит себе: сегодня я буду наблюдать, как люди ходят (различные походки), завтра – как они едят (для этого задержусь подольше в столовой), в другой раз – как люди читают (для этого посижу в общественной читальне) и т.п.

В соответствии с такого рода заданиями студент режиссерского факультета побывает и в парикмахерской, и в поликлинике, и в магазине, и на стадионе... Он будет наблюдать поведение людей в процессе их трудовой деятельности, на отдыхе, наедине с самим собой, в общении друг с другом. И во всех этих случаях он будет стараться схватить в предмете своих наблюдений характерное, типическое. Полученные таким образом впечатления он коротко запишет в свой дневник, стараясь по возможности найти для этого меткие определения и образные характеристики; если же при этом он хоть немного умеет рисовать, сделает еще и соответствующие зарисовки, если занимается фотографией, то и фотоаппарат он использует для того, чтобы зафиксировать наиболее интересные объекты своих зрительных впечатлений.

2. *Режиссерский рассказ*. Записи в дневнике наблюдений получают свое дальнейшее развитие в устных рассказах режиссера. Полезно, если записанным (а также, разумеется, и не записанным) будущий режиссер будет делиться при помощи устных рассказов с друзьями, родственниками, товарищами.

3. *Режиссерский показ*. Он заключается в том, что учащийся пробует предмет своих наблюдений провести через себя, воспроизвести его, сыграть актерскими средствами, первоначально хотя бы только в моторно-мышечном воображении (представляя самого себя выполняющим те же действия и с теми же характерными особенностями, что и наблюдаемый субъект), а потом полностью, в реально осуществляемых движениях. При этом он будет стремиться «схватить» предмет своих наблюдений – какой-нибудь жест, походку, интонацию или манеру держать ложку, вилку и т.п. – не путем внешней имитации или механического подражания, а путем органического переживания самой сущности данной особенности в человеческом поведении, во всей полноте и нерасторжимом единстве внутреннего и внешнего. Всякий раз он будет стараться угадать внутреннюю (физическую или психологическую) причину, рождающую ту или иную форму человеческого поведения, захочет почувствовать, почему данный человек именно так ставит свои ноги при ходьбе или, слушая кого-либо, непременно поднимает вверх брови... «Что происходит в это время внутри человека?» - вот вопрос, на который он не рассудком, а всем существом своим будет искать убедительный для себя ответ, чтобы, чувственно пережив этот ответ, реализовать его в живом рассказе или творческом воспроизведении (в показе).

Предположим, что на предыдущем уроке преподаватель дал задание всем участникам занятий: в течение ближайших трех дней наблюдать разновидности человеческих походок и постараться к следующему уроку подготовить показ результатов своих наблюдений. И вот учащиеся по очереди показывают, как разные люди ходят (5-6 различных вариантов); на следующем уроке они, выполняя задание, покажут, как разные люди едят, в другой раз – как читают газету, как закуривают папиросу, как разговаривают по телефону, как ведут себя на стадионе во время спортивных состязаний и т.д.

В дальнейшем можно перейти к более сложным индивидуальным заданиям, с тем чтобы в конце концов дать возможность учащимся самим выбирать объекты для наблюдений и показывать на уроках все, что им заблагорассудится. И тогда один покажет, как парикмахер бреет своего клиента, другой – как врач осматривает больного, третий –

как продавец в магазине отвешивает колбасу и т.д. Нет числа упражнениям этого рода. И нет возможности преувеличить степень их полезности для будущих режиссеров. Чем больше будет их выполнено, тем лучше.

И, наконец, последний, высший этап в процессе тренировки режиссерской наблюдательности.

Укрепив в себе привычку постоянно наблюдать и фиксировать (в рассказах и показах) характерное в человеческом поведении при выполнении простейших физических действий, учащийся может перейти к наблюдениям над различными проявлениями духовной жизни человека, стремясь зафиксировать в своих показах различную форму выражения человеческих чувств, мыслей, страстей. Так же как и в предыдущих упражнениях, он постараётся сделанные в этой области наблюдения выразить сначала в форме живых, образных рассказов, а потом перейдет постепенно и к показам. Эти более сложные, более трудные и содержательные упражнения дадут будущему режиссеру прекрасную возможность развить в себе именно те грани творческой наблюдательности, которые так нужны в режиссерском искусстве.

Творчески постигать, «схватывать» человеческие поступки, действия, порывы, эмоции, страсти со всеми особенностями их индивидуальных проявлений и при этом непременно в органическом единстве внутреннего и внешнего – дело далеко не простое. Этому необходимо прилежно и настойчиво учиться.

4. *Обмен наблюдениями.* Общеизвестно, что режиссеру не приходится, подобно актеру, использовать свои наблюдения, играя на сцене непосредственно перед публикой (разумеется, в том случае, если он, будучи режиссером, не является в то же время и актером).

Задача режиссера в другом – он должен передать свои наблюдения актеру, вооружить и творчески обогатить ими актера, чтобы тот использовал их в своем творчестве, в своей игре. Актер в этом случае получает определенные жизненные впечатления не непосредственно от самой жизни, а через режиссера. Но для того, чтобы эта передача произошла безболезненно и была бы в творческом отношении плодотворной, режиссер должен уметь увлекать актеров продуктами своих наблюдений – своими показами, зажигать при их помощи творческий процесс в актерах, вдохновлять и заражать ими актеров. Механическое подражание никого удовлетворить не может.

Чтобы воспитать в будущих режиссерах эту способность творчески делиться с актерами опытом своих наблюдений, мы предлагаем цикл упражнений на наблюдательность завершить следующим образом: пусть преподаватель предложит какому-нибудь студенту, успешно показавшему свое наблюдение, передать это наблюдение другому студенту. Это значит, что студент, получивший задание, должен будет, путем многократных повторений своего показа, сопровождаемых необходимыми пояснениями и критическими замечаниями, добиться от своего товарища, чтобы тот убедительно, органично и с известным сходством (пусть не столько внешним, сколько по существу) воспроизвел бы то, что показал ему первый. Пусть аналогичные упражнения на ряде уроков выполнят все учащиеся данной группы, причем одни будут «режиссировать», то есть показывать свои наблюдения, другие «играть», то есть актерски воспроизводить показанное. Потом показывающие и выполняющие поменяются своими ролями. Получится своеобразный обмен наблюдениями.

Примечание: Оценивая записи наблюдений учащихся в их дневниках, а также их устные рассказы и актерские показы, непременно нужно искать в них три важнейших достоинства: правдивость (в показах – органичность), яркость и, наконец, выражение своего отношения к объекту (мысль и чувство самого рассказчика или исполнителя). При этом педагог предъявит учащемуся три указанных требования не сразу, а последовательно на разных этапах овладения требованиями школы.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Определите понятие воображения и фантазии как элементов режиссерского мастерства.
2. Проанализируйте значение воображения и фантазии для режиссера.

3. Представьте комплекс упражнений развивающих наблюдательности
4. Раскройте понятие творческий дневник наблюдений.

### **Практическая работа № 19-20.**

**Тема 1.11.** Выражение мыслей как режиссера-постановщика.

**Цель:** Научиться излагать свою мысль, эмоцию и юмор, работая над формированием культуры речи.

В результате выполнения практических заданий студент

освоит:

- методы и способы выражения мысли и чувств;

научится:

- работать над выражением мысли и чувства.

**Задания:**

1. Работа над формированием культуры речи и уважение к собеседнику, эмоция в изложении мысли, юмор и остроумие в речи (упражнения по теме).
2. Работа над упражнениями для формирования речи и мыслительных способностей.

### **Методические рекомендации**

Работа над заданием-упражнением «Творческий пересказ». Студенту необходимо пересказать сюжетную историю, используя свое воображение, актерское обаяние и заразительность. Необходимо подобрать видео-фильм, который вам известен и является для вас одним из лучших в кинематографе. Зафиксируйте информацию в удобной форме. Составьте план пересказа. Разделите сообщение на смысловые части и внесите эмоциональные акценты. Продумайте эмоциональные обращения к аудитории, привлекающие внимание слушателей. Говорите громко, отчетливо. В важных местах делайте паузу или меняйте интонацию - это облегчит восприятие информации для слушателей. Активно используйте мимику лица, подключая кинолентовидения. Приветствуется жестикуляция и мизансценические выражения тела.

**Вопросы для самопроверки:**

1. Определите вступление происходящего
2. Определите тему вашего произведения (фильма, романа, рассказа т.д.).
3. Охарактеризуйте главных героев.
4. Охарактеризуйте героев второго плана.
5. Проанализируйте действия героев в адрес событий.
6. Расскажите сюжет фильма, используя элементы актерского мастерства.
7. Проведите анализ своего отношения к теме и сверхзадаче, произведения.

### **Практическая работа № 21-30.**

**Тема 1.12.** Практическая работа режиссера над созданием этюда.

**Цель:** Научиться выстраивать этюд на заданную тему.

В результате выполнения практических заданий студент

освоит:

- методы и способы работы над постановкой этюда на заданную тему;

научится:

- работать выстраиванием режиссерского этюда на заданную тему.

**Задания:**

1. Определение понятия «режиссерский замысел этюда».
2. Разбор понятия «этюд – мысль автора о жизни, обобщенно выраженная в коротком действии».
3. Анализ специфических особенностей понятия и основные подходы к воплощению этюда на сцене.
4. Определение предлагаемых обстоятельств.
5. Определение задач действующих лиц, их взаимоотношений.
6. Определение события – основа композиционного построения этюда.

7. Проведение дискуссии на тему «Тема, идея, конфликт этюда».
8. Сочинение замысла и практическая постановка небольших зарисовок на заданные темы.
9. Постановка по наблюдениям по темам: человек в профессии, человек на улице, человек в спорте.
10. Постановка этюдов на заданную тему «Наблюдение за миром животных».
11. Специфика и этапы режиссера над замыслом и воплощение одиночного этюда.
12. Постановка этюдов на заданную тему «Я в предлагаемых обстоятельствах».
13. Работа над этюдом на заданную тему «событие».
14. Разработка замысла этюда, построение сценического действия этюда, конфликт.
15. Работа над одиночными этюдами на заданную тему (от замысла до воплощения).
16. Работа над этюдом на заданную тему «атмосфера».
17. Работа над темпо – ритмом этюда.
18. Работа над этюдом по картине (по выбору студента).
19. Работа и постановка этюда на заданную тему (ассоциация на музыкальное произведение).
20. Постановка этюда на ассоциацию по басне (по выбору студента).
21. Постановка этюда на ассоциацию по стихотворению (по выбору студента).
22. Постановка этюда на ассоциацию по произведению (по выбору студента).
23. Постановка этюда на свободную тему (по выбору студента).

#### **Методические рекомендации**

Поводом для этюда может быть стихотворение, эпизод из литературного прозаического произведения, картина художника, музыкальное произведение, песня и т.д. Может быть предложено то или иное место действия: выставка художника, загс, вокзал, метро, парикмахерская, улица, утренняя, вечерняя, в часы «пик». Конкретные жизненные наблюдения обогащают актера подлинным, живым материалом, на котором может быть сыгрыван этюд.

Существуют этюды, например, «самый короткий» или «самый смешной» этюд. Канонов здесь нет. Это живое творчество фантазии. Личная судьба, накопленный опыт, приобретенные знания становятся материалом для творчества, питают фантазию.

Воображение охотнее отталкивается от хорошо знакомого факта, свободнее развивается в сфере нами понятых отношений, о которых мы многое знаем. Собственный опыт убеждает актера, что только увлеченность этюдом, главной его темой приносит успех в работе.

Для чего делается этюд? Что хочет им сказать автор, чем хочет увлечь зрителя? Находит ли живой отклик основная мысль этюда? Пусть эта волнующая мысль пока выражена в драматургии этюда несовершенно, что делать? Ведь в дальнейшем, при встрече с профессиональной драматургией, режиссеру придется частенько преодолевать и ее несовершенства. Потому попытка даже на несовершенном драматургическом материале создать жизнь с её неожиданными реакциями, юмором, искренностью и непосредственностью оценок - полезная и нужная школа для будущего режиссера.

Этюд большей частью удается, если тема взята из хорошо знакомой, близкой актеру действительности, рождена его жизненным опытом, - сверка с жизнью компас надежный. Построение этюда – это фактически поиск верного поведения актеров, отбор выразительных поступков, действий участников этюда. Оно начинается с определения основного события.

Главное событие не всегда совершается на глазах у зрителя. Оно может происходить как бы за сценой, но все равно будет определять все поступки действующих лиц. Оно может только готовиться или уже совершиться до начала этюда, но, тем не менее именно оно является пружиной, приводящей все в действие.

Самое главное в начале работы с этюдами необходимо привить ученику понятия действия подобно тому, как в речи используется понятие «дыхание в живот», без чего дальнейшее развитие и вся будущая работа бессмысленны. Сделать это очень просто. Все

предложил еще К.С. Станиславский. Нужно ответить на вопрос: *а что бы ты стал делать, если бы...* (находился в данных условиях, тебе было не 17, а 80 лет и так далее). **ЕСЛИ БЫ....**

Лучше начинать с несложных этюдов. Этюдные репетиции – это и есть, по сути, «действенный анализ» произведения. Всё остальное делается для того, чтобы подготовить этот процесс. И «разведка умом» и «рассказ в действии» - это всё для того, чтобы актер, переходя на этюды, точно знал, что надо искать в действии.

Идею этюда пусть найдет и осознает, сопоставляя все виденное на сцене, сам зрителем. Это будет его открытие. Идея не лежит на поверхности, не декларируется, а «ходит в шапке-невидимке» и потом вдруг впивается в сердце, в сознание зрителя как его личное мнение о жизни, показанной в этюде.

Идею этюда пусть найдет и осознает, сопоставляя все виденное на сцене, сам зрителем. Это будет его открытие. Идея не лежит на поверхности, не декларируется, а «ходит в шапке-невидимке» и потом вдруг впивается в сердце, в сознание зрителя как его личное мнение о жизни, показанной в этюде.

Этюд – это небольшой отрезок сценической жизни, созданный воображением – «если бы». Воображаемое «если бы» питается живым опытом, живым чувством исполнителя. Если за этюдом стоят живые наблюдения, но в нем нет процесса рождения, развития и завершения факта, то это не этюд. Этюд – событийный эпизод, как и всякий жизненный факт, возник, развился, исчерпался. Это своеобразная формула жизни, основа ее логики.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Охарактеризуйте понятие «режиссерский замысел».
2. Определите событие, происходящее в этюде.
3. Проанализируйте этюд (тема идея сверхзадача).
4. Раскройте смысловое использование музыкального оформления.
5. Раскройте понятие «событие» в этюде.
6. Определите место действия в этюде.
7. Для этюда по ассоциации на музыкальное произведение - раскройте вопросы – почему я? почему сегодня? почему именно это музыкальное произведение я выбрал. Проанализируйте тему, идею и сверхзадачу, музыкального произведения и своего этюда
8. Для этюда на «событие» – определите главное событие, после которого идет смена действий. Придумайте действенное название этюда.

### **Практическая работа № 31-32.**

#### **Тема 1.13. Режиссура массовых зрелищных форм.**

**Цель:** Рассмотреть и изучить особенности драматургии и режиссуры массовых зрелищ.

В результате выполнения практических заданий студент освоит:

- понятие «массовое зрелище»;
- основные элементы массовых зрелищ;

научится:

- анализировать литературу по данной теме;
- анализировать характерные особенности режиссуры массовых зрелищ на современном этапе;
- работать над организацией отрывка массового зрелища.

#### **Задания:**

1. Характеристика и отличительные особенности режиссуры массовых представлений и праздников.
2. Характеристика зрелищных форм массовой режиссуры: театрализованный концерт; театрализованное представление; обрядовое действие и церемониал.
3. Характерные особенности массового праздника.

4. Определение актуальности и злободневности культурно-массового мероприятия.
5. Определение специфических особенностей зрительской аудитории культурно-массовых мероприятий.
6. Специфические особенности работы над сценарием и постановкой культурно-массового мероприятия.

### **Методические рекомендации**

К зрелищным видам искусства относятся театр (драматический, оперный, балетный, кукольный, пантомимический), цирк, эстрада, массовые и коллективные театрализованные праздники. Единственным исключением из общего правила является искусство кино и телевидения, где зрелищные произведения фиксируются на пленку и далее существуют в неизменном виде, вне зависимости от реакций и восприятия зрителей. Зрелище – это форма эмоционально-эстетического, идеально-эмоционального общения, в связи с этим эффект соучастия, сопреживание и сотворчество зрителя становятся важнейшими характеристиками зрелищного искусства. Зрелищная культура является неотъемлемой частью общества и оказывает огромное влияние на его развитие.

Зрелище предписывает зрителю определенный поведенческих статус, предполагает распределение во времени четких, отобранных режиссером кульминаций, как правило, зрелищного порядка, мизансцен, построенных на зрелищных эффектах.

Развитие зрелищных форм самого широкого плана дает возможность под понятием «зрелищность» иметь в виду систему экспрессивно-динамических эффектов и приемов вовлечения зрителя в действие с заранее рассчитанным результатом.

Имея многовековую историю своего развития массовые зрелища, эволюционируя, делятся на различные виды. Одни из этих видов находятся в процессе становления, оформления, утверждения в жизни; другие, четко определившись по видовым параметрам, дифференцируются на жанровые и иные разновидности.

Массовые зрелища в рамках больших исторических эпох выполняют социальную-нравственную функцию. Социальная функция зрелища определяла и его форму, которая должна была быть яркой, доходчивой, хотя в действительности не всегда соответствовала высоким критериям.

Независимо от вида, общим для всех массовых зрелищ является целенаправленное вовлечение зрителя в действие массового характера; и органическое сочетание нетеатрального, жизненного, связанного с реальными событиями в жизни людей материала и материала художественного, образного. Это сочетание, этот сплав документального и художественного создается с целью определенного воздействия на публику.

На качественные изменения в сфере зрелищной культуры влияет многообразие различных факторов. Среди них развивающаяся тенденция открытости общества, моральное, виртуальное и фактическое стирание границ между государствами, «прозрачность» границ в широком смысле.

Каждое массовое театрализованное действие отличается своей индивидуальностью, неповторимым решением, так как происходит только один раз. Поэтому тут большое внимание уделяется сценарию. Работу над созданием драматургии зрелища в большинстве случаев выполняет сам режиссер-постановщик. Сценарист и режиссер массового зрелища - это всегда психолог и педагог, решающий в первую очередь проблему активизации его участников организации не спектакля, а именно массового действия, в котором художественная образность выступает в качестве эффективного побудительного стимула. По своей художественной природе театрализованное празднично-обрядовое действие воплощает высокую идею в яркой образной форме. При этом образное решение, являющееся сутью театрализации и выступающее в качестве сценарно-режиссерского хода, превращает зрелище в специфический способ обработки социальной информации. Сценарий – это подобранная литературно режиссерская разработка театрализованного праздничного действия. Сценарий – это не просто

организационный план зрелища, в нем сосредоточено и выражено образное видение темы, идеи, сверхзадачи воплощения. Сценарий – это доскональный литературный вклад содержания будущего театрализованного зрелища.

Независимо от жанра массового зрелища, а также от сложности и масштаба его проведения, различают несколько видов сценариев:

Авторский сценарий – полностью оригинальный по содержанию и форме, он не повторяет ни один драматургический образец, создается одним или несколькими авторами (сценарной группой).

Авторский – компилиативный сценарий – соединение авторской текста с фрагментами других сценариев.

Компилиативный сценарий – соединение фрагментов разных известных драматургических сюжетов.

Независимо от жанра массового зрелища, сценарий включает в себя: описание места действия (сценической площадки, если их много, то каждую в отдельности); изложение содержания сценического действия; последовательное изложение всех действий, которые происходили на сцене или стадионе до основного действия и какие будут происходить после него; текст для ведущих, связки между номерами и эпизодами и монологи; тексты для каждого исполнителя; изложение содержания всех эпизодов; описание световых, шумовых, кино - и звукоэффектов; описание и графическое изображение мизансцен, особенно массовых, переходов и связок между ними; разработка художественного оформления; изложение предполагаемых приемов для привлечения зрителя.

Написание сценария массового зрелища предполагает определение:  
жанровых особенностей массового зрелища;  
главной идеи мероприятия;  
основных драматургических «ходов»;  
органичного соединения художественных и документальных материалов;  
соединение слова, музыки, песни, танца, изобразительного искусства, света, киноматериала, пластики;  
общего темпоритма зрелища;  
содержания отдельных эпизодов;  
соединение эпизодов в единую драматургическую структуру.

Все эти компоненты (они и составляют собственно сценарий), способы монтажа должны быть выстроены в четкое сюжетное действие, каждый элемент которого связан с другим.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Выявить особенности режиссуры массовых зрелищ;
2. Изучить и представить сообщение об известных режиссерах массовых зрелищ;
3. Проанализировать особенности драматургии массовых зрелищ.

#### **Практическая работа № 33-36.**

**Тема 1.14.** Театрализация – основной метод работы режиссера культурно-массовых мероприятий.

**Цель:** Освоить методы театрализации.

В результате выполнения практических заданий студент освоит:

- методы и способы театрализации режиссера культурно-массовых мероприятий;

научится:

- использовать методы и способы театрализации при постановке культурно-массового мероприятия.

#### **Задания:**

1. Определение вида сценарной театрализации (творческий способ превращения жизненного, документального материала в художественный сценарий).

2. Определение вида сценарной театрализации: режиссерская (творческий способ приведения сценария к художественно-образной форме через систему изобразительных, выразительных и иносказательных средств).
3. Работа над созданием художественного образа в воплощении сценария культурно-массового мероприятия.
4. Характеристика выразительных средств: музыка и свет в культурно-массовом мероприятии.
5. Характеристика выразительных средств: хореография и пластика в культурно-массовом мероприятия.
6. Определение видов сценарной театрализации: компилированная, оригинальная.

#### **Методические рекомендации**

Театрализация компилированного или комбинированного вида – тематический отбор и использование готовых художественных образов и различных видов искусства и соединение их между собой сценарно-режиссерским приемом или ходом.

*Компилированный метод* используется в театрализованных концертах, представлениях и т.д. главная задача сценариста в работе с этим методом является определение сценарно-смыслового стержня всей программы в целом, эпизода или блока, композиционная выстроенность всего сценария в целом, монтаж эпизода и блока, и всего сценария в целом. В использовании этого вида театрализации режиссеру важно помнить главный закон художественной целесообразности, которая требует оправданности появления номера, его жанрового соответствия теме.

*Театрализация оригинального вида* – создание режиссером новых художественных образов, согласно сценарно-режиссерскому замыслу. Применяется для создания сценариев документального жанра, в основе которых лежит инсценировка документа. Документальный ряд придает современное публицистическое звучание, если факт имеет общественную ценность. Основные требования: злободневность и актуальность. Здесь создается синтез документального и художественного материалов не только в тематическом отборе материала, но и в органичном слиянии по главному принципу эмоционального развития мысли и создания сценарно-смыслового стержня каждого эпизода и сценария в целом. Синтез документального и художественного должен заключаться не только в тематическом отборе материала, но и в органическом их слиянии по самому главному принципу - эмоционального развития мысли. Это более сложная форма создания сценария, требующая организаторского опыта, умение отбирать и монтировать готовый материал и поиска хода для готовых номеров, но и профессионального мастерства, режиссерского умения поставить новый номер, согласно сценарному замыслу, органично соединить в эпизоды художественный и документальный материал. Это самый сложный вид театрализации.

Инсценированный документ, инсценированный стих, инсценированная песня - вот основные компоненты создания художественного образа эпизода.

*Театрализация смешанного вида* – использование первого и второго вида. Включает компиляцию готового и создание нового. Построена по принципу тематического отбора и сведение их в композицию с помощью сквозного сценарно-режиссерского хода и привнесение в эту основу своего авторского оригинального видения и решения. Включает в себя компиляцию готовых текстов и номеров и оригинальное создание готовых текстов и номеров. Театрализация смешанного вида открывает большие возможности для развития образного мышления режиссера - организатора.

Все три вида театрализации в первую очередь используются для организации театрализованных тематических вечеров и массовых представлений, которые выступают либо в качестве самостоятельной формы культурно-просветительной работы, либо в качестве составной части массового праздника, агитационно-пропагандистской компании или иной комплексной системы идеино воспитательной работы.

Театрализация в сфере культурно - просветительской деятельности, развивается по

двум основным направлениям. Первое связано с ее рекреативной функцией (это - балы, маскарады, карнавалы). Второе связано с превращением жизни в художественную ценность путем создания на ее основе художественного образа. Оформление, краски, фейерверки еще не есть театрализация. Нужно искать емкий образ - обобщение, эмоционально раскрывающий через выразительные средства мысль режиссера.

В театрализации как в особом виде искусства на первый план выступает важнейший компонент - массового представления - зритель, коллективный герой. Он жаждет такого массового действия, которое заставило бы его, ассоциативно восстанавливая в памяти факты и события собственной жизни, быть участником представления, включаться в него.

## *Язык театрализации.*

Ведущими выразительными средствами, создающими особый язык театрализации, выступают символ, аллегория и метафора, с помощью которых режиссер создает в массовых представлениях полнокровный и многогранный мир эстетических ценностей.

Создавая массовое представление, режиссер должен стремиться стимулировать воображение актеров и зрителей укрупненными сценическими символами, наиболее полно отражающими суть театрализации.

Символ в переводе с греческого языка означает знак (признак, метка, клеймо, печать, пароль, цифра, черточка, сигнал, девиз, лозунг, эмблема, вензель, герб, шифр, марка, этикетка, оттиск, рубец, ярлык, слеп, опечаток, шрам и тому подобное).

Одноименный корень имеет греческий глагол, означающий: "сравниваю", "обдумываю", "заключаю", "уславливаюсь". Этимология этих греческих слов указывает на совпадение двух планов действительности.

Первоначально /в древности/ это слово означало условный вещественный опознавательный знак, понятный только определенной группе лиц. Например, знак рыбы был у первых христиан и служил своеобразным паролем в условиях преследования христиан язычниками.

Так в процессе совместной деятельности и общения определенных групп людей или целых обществ, вырабатывались условные знаки, за которыми стояли предметы, мысли или информация.

Аллегория (греч. «иносказание») – это приём или тип образности, основой которого служит иносказание - запечатление умозрительной идеи в конкретном жизненном образе.

Многие аллегорические образы пришли к нам в речь из греческой или римской мифологии: Марс - аллегория войны, Фемида - аллегория правосудия; змея, обвивающая чашу, служит символом медицины. Особенно активно этот приём используется в баснях и сказках: хитрость показывается в образе лисы, жадность - в обличии волка, коварство - в виде змеи, глупость - в виде осла и т.п. В сознании слушателей все притчевые образы, знакомые с самого детства, -это аллегории-олицетворения; они настолько прочно закрепились в нашем сознании, что воспринимаются как живые.

Аллегория – иносказание, изображение отвлеченной идеи посредством конкретного отчетливо представляемого образа. Связь между образом и значением устанавливается в аллегории по аналогии (например, лев как олицетворение силы и т.д.). В противоположность многозначности символа смысл аллегории 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».

Жизнь, смерть, надежда, злоба, совесть, дружба, Азия, Европа, Мир – любое из этих понятий может быть представлено с помощью аллегории. В том и заключается сила аллегории, что она способна на долгие века олицетворять понятия человечества о справедливости, добре, зле, различных нравственных качествах.

Аллегория всегда играла заметную роль в режиссуре массовых празднеств всех

времен и народов. Значение аллегории для режиссуры, реального действия прежде всего в том, что она всегда, впрочем как символ и метафора, предполагает двухплановость. Первый план – художественный образ, второй план – иносказательный, определяемый знанием ситуации, исторической обстановки, ассоциативностью.

Ассоциация, то есть создание в сознании человека смысловой или эмоциональной параллели происходящему явлению, невольное замещение его уже знакомым синонимом, заставляет зрителя домыслить то, о чем только заявлено, обозначено. От уровня интеллекта, эрудиции и жизненного опыта во многом зависит оценка происходящего.

Гигантский алый стяг в спектакле Охлопкова "Молодая гвардия" - аллегория Родины. Вступая во взаимодействие с поступками и борьбой молодогвардейцев, отдающих свои жизни, частицы своей алой крови за освобождение Родины, она создает великолепный художественный образ спектакля, доведя его звучание до реалистического символа.

Аллегория была наиболее характерна для средневекового искусства, искусства Возрождения, барокко, классицизма. Аллегорические образы занимали ведущее место в празднествах французской революции.

Эстафету использования аллегорических средств в празднествах французской революции приняли советские режиссеры в массовых праздниках 20-х годов.

*Например: «Сожжение гидры контрреволюции» - массовое театрализованное представление, поставленное в 1918 году в Воронеже.*

*Режиссер И.М. Туманов на 6-ом Всемирном фестивале моделей и студентов в Москве построил гимнастов так, что они превратили поле стадиона в карту мира. И вот на карту легла зловещая тень Войны в образе атомной бомбы. Но слово «НЕТ!», появившееся на карте, перечеркивает крест накрест энергичными линиями силуэт бомбы. В 1951 году на фестивале в Берлине тот же И.М. Туманов в своей массовой пантомиме на музыку А. Александрова «Священная война» следующим образом использовал иносказательные средства выразительности. Темой представления было самоутверждение человеческих рас, их борьба за свободу и независимость. На поле – 10 тысяч гимнастов, одетых в костюмы белого, черного и желтого цветов. Началось с того, что центр поля заняли белые. Расправив плечи, расставив ноги, они властно стояли на земле. Вокруг них расположились, полусогнувшись, желтые, символизирующие народы Азии, и на коленях – черные – еще не проснувшаяся Африка. Но вот желтые расправили спины, им помогает часть белых, черные поднимаются с колен, желтые начинают двигаться, черные встают во весь рост. Конфликт развивается бурно. Свободолюбивая тема равноправия людей разного цвета кожи, несмотря на то, что была выражена специфическими средствами гимнастических упражнений, достигла огромной художественной выразительности. Этот художественный образ, метафоричный и аллегоричный по режиссерскому решению, вскрывает сложнейшие жизненные явления путем их столкновения и сопоставления.*

Все-таки необходимо заметить, что в современном искусстве аллегория уступает место более развитым в образно-психологическом отношении символическим образам.

Метафора – очень важное средство эмоционального воздействия в режиссуре. В основе построения метафоры лежит принцип сравнения предмета с каким-либо другим предметом на основании общего для них признака. Различаются три типа метафор: метафоры сравнения, в которых объект прямо сопоставляется с другим объектом («колоннада рощи»); метафоры загадки, в которых объект заложен другим объектом («били копыта по мерзлым клавишам» - вместо «по булыжникам»); метафоры, в которых объекту приписываются свойства других предметов («ядовитый взгляд», «жизнь сгорела»).

В разговорном языке мы почти не замечаем использования метафор, они стали привычными в общении («жизнь прошла мимо», «время летит»). В художественном творчестве метафора активна. Она содействует творческому воображению, ведет его путем образного мышления. Для режиссера метафора тем и ценна, что используется именно как средство построения сценических образов.

Всякая метафора рассчитана на небуквальное восприятие и требует от зрителя умения понять и почувствовать создаваемый ею образно-эмоциональный эффект. Здесь необходимо умение видеть второй план метафоры, содержащееся в ней скрытое сравнение. Потому что новизна и неожиданность многих глубоких по смыслу метафор не раз становились препятствием к их правильному восприятию – тем самым недальновидные зрители и критики духовно обделяли сами себя.

Диапазон использования метафоры в спектаклях огромен: от внешнего оформления до образного звучания всего спектакля. Еще большее значение имеет метафора для режиссуры массового театра как театра больших социальных обобщений, имеющего дело с художественным осмысливанием и оформлением повседневной реальной жизни. Именно метафора может придать реальному факту аспект художественного осмысливания, истолкования, может помочь узнаванию реального героя.

**Вопросы для самопроверки:**

1. Раскройте понятие «театрализация» и ее методы использования.
2. Выявите специфику создания художественного образа театрализованного представления.

**Практическая работа № 37-38.**

**Тема 1.15.** Специфические особенности выразительных средств

режиссуры культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений.

**Цель:** Выявить специфические особенности выразительных средств режиссуры культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений.

В результате выполнения практических заданий студент освоит:

- специфику выразительных средств культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений;

научится:

- использовать выразительные средства при постановке культурно-массового мероприятия и театрализованного представления.

**Задания:**

1. Анализ основных выразительных средств театрализации и их характерные особенности: сценография, трансформация предмета.

2. Характеристика и анализ видов и типов мизансцен.

3. Использование выразительных средств театрализации.

4. Определение и характеристика основных законов построения массовых сцен.

5. Определение применения массовых сцен в культурно-массовых мероприятиях и театрализованных представлениях.

**Методические рекомендации**

Художественность – специфическое свойство, характеризующее отражение действительности, где действительность отражается в образах. А также это степень художественного совершенства произведения искусства, критерий его качества. Огромное значение в написании сценария театрализованного представления, праздника имеют факт и документ, как источник, материал для создания на их основе драматургии представления. В представлении факты и документы подвергаются творческому перерождению с помощью художественных приемов (создание художественных образов). Если факты и документы не подвергаются «художественной обработке» - они становятся элементами лекций и докладов. Художественно-массовое мероприятие обладает огромной силой эмоционального воздействия на участников массового мероприятия. Художественный материал в сценарии рассматривается как выразительное средство (характеристика персонажей, иллюстрация документального материала) и как равноценный материал в содержании сценария.

\*Актерское искусство, искусство театральной игры, сценические сценических образов. Художественная специфичность театра -- отражение жизни в форме конкретно

происходящего на глазах зрителей драматического действия -- может осуществляться лишь средством актерского искусства Цель его -- повлиять на зрителя, вызвать у него ответную реакцию.

\* Атмосфера - явление глубоко человеческое, в центре ее - человек, пристрастно всматривающийся в мир, работающий, мыслящий, чувствующий, ищащий. Данный непростой комплекс отношений с окружающей реальностью, мир наших мыслей, эмоций, желаний, настроений, желаний, фантазий, то без чего немыслимо наше существование, все это - атмосфера жизни, без нее наша жизнь была бы обескровлена, автоматична, а человек напоминал бы бота. Атмосфера - это вроде бы материальная среда, в какой живет, существует актерский образ. В нее включены звуки, шумы, ритмы, характер освещения, мебель, вещи и другое.

\*Композиция (лат. *compositio* - составление, соединение) - это понятие как раз является актуальным для всех видов искусств. И действительно, под ней понимается - важное соотношение частей художественного произведения.

\*Одним из самых ярчайших выразительных средств является музыкальное оформление спектакля. От верно подобранной музыкальной композиции в той либо другой части спектакля напрямую зависят атмосфера, темпо-ритм и органичность спектакля в целом.

В оформление театрализованного представления входят: декорации, театральные костюмы, грим, бутафория, реквизит, декорации, световое и шумовое оформление, также музыкальное оформление. Ни один сценарий мероприятия не станет успешен без использования данных выразительных средств. Существует даже такое понятие, как декорационное искусство – искусство сотворения зрительного образа мероприятия средством декораций и костюмов, освещения и постановочной техники. Как бы это было не странно, но декорационное искусство как бы содействует раскрытию содержания и стиля представления, увеличивает его действие на зрителя. Необходимо подчеркнуть то, что костюмы, маски, декорации и т.п., являются элементами декорационного искусства.

Принципиальной специфичной чертой режиссуры театрализованного представления и массовых праздников является синтетический, полный характер, при котором универсальным способом сотворения, любого типа театрализованного массового действия выступает синтез. Режиссура использует нередко синтез, разного рода, единовременных акций, разных видов действия, синтез документа и искусства, различных выразительных средств. Было бы плохо, если бы мы не отметили, что касаемо синтеза документа и искусства, также различных выразительных средств, то на базе творческого монтажа этих компонентов, на основе целостной мысли автора, сюжетной линии создается произведение совсем новейшего комплексного жанра.

Искусство составления такового рода композиций из различного художественного и документального материала есть особенный род творческого мышления и тут же синтетический способ организации театрализованного представления.

При всех специфических особенностях театрализованных представлений важнейший и решающий фактор в нем, как и в любом другом виде искусства, - гражданская позиция режиссера, его личное отношение к избранной теме, способность, отражения в празднике не только лишь фактов и своего отношения к ним, да и свое мироощущение, свою идейную убежденность и взволнованность.

Точность внедрения всего контраста специфичных особенностей режиссуры театрализованного представления и массовых праздников, в общем, то, приводит к созданию сценария, а потом и к его ярчайшему воплощению.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Охарактеризуйте выразительные средства режиссера.
2. Проанализируйте специфику выразительных средств театрализованных представлений.

**Практическая работа № 39-56.**

**Тема 1.16.** Режиссура малых форм. Миниатюра.

**Тема 1.17.** Режиссерский подход к постановке миниатюры на материале рассказа, скетча или анекдота.

**Тема 1.18.** Режиссерский подход к постановке миниатюры на материале басни.

**Тема 1.19.** Режиссура зримой песни, стиха.

**Практическая режиссерская работа над постановкой миниатюры (на основе выбранных произведений).**

**Цель:** Научится инсценировать и воплощать на сцене творческую работу на основе произведений (басня, песня, поэзия, рассказ-анекдот).

В результате выполнения практических заданий студент

освоит:

- специфику инсценирования прозаического, поэтического и песенного материала;  
научится:

- использовать выразительные средства при воплощении на сцене прозаического, поэтического и песенного материала.

**Задания:**

1. Работа над постановкой миниатюры, скетча, интермеди.
2. Характеристика типов эстрады, их отличительные особенности: концертная, театральная и праздничная.
3. Подходы к проблемам режиссерского решения миниатюры, интермеди, скетча.
4. Анализ постановочных требований к миниатюре, активность конфликта, стремительность развития сюжета.
5. Анализ постановочных требований к миниатюре: отсутствие бытовых подробностей, условность оформления.
6. Работа над определением комедийной жанровой окраски действия.
7. Многоплановость использования миниатюр, скетчей, интермеди.
8. Работа над выбором и анализом рассказа.
9. Анализ общих принципов инсценировки: замена описательного ряда зримым действием.
10. Работа с автором, верность авторской идеи и позиции.
11. Работа над выбором произведения и анализом для постановки.
12. Работа над сохранением сюжетно-композиционных и жанровых признаков.
13. Определение основных принципов в работе над миниатюрой на материале рассказа.
14. Работа над воплощением творческой работы.
15. Анализ литературного произведения.
16. Разработка режиссерского замысла постановки и защита замысла.
17. Специфические особенности литературного анализа басни, как малой формы.
18. Специфика режиссерского анализа басни, как литературного жанра.
19. Работа над особенностями композиционного построения басни, как литературного произведения.
20. Принципы инсценировки басни: поиск жизненной ситуации, соответствующей морали басни, острый конфликт.
21. Принципы инсценировки басни: живые лица и характеры, серьезное содержание.
22. Работа над воплощением басни на сцене: иносказательная условность в передаче образов.
23. Анализ морали басни – как идея режиссера-постановщика.
24. Защита режиссерской разработки, замысла для постановки.
25. Инсценировка песни, как вид сценического представления.
26. Анализ учения Г. Товstonogова в становлении жанра «Зримая песня».
27. Специфика работы над режиссурой зримой песни.
28. Работа над отбором репертуара (отбор песни по выбору студента).
29. Работа над идейно-тематическом анализом песни.

30. Определение действенного содержания будущей постановки. Выстраивание событийного ряда.
31. Определение образного сценического решения песни.
32. Поиск зримого ряда. Фонограмма или театрализация в живом исполнении.
33. Выбор исполнителей и работа с актерами.
34. Перевод прозаического материала в сценическое действие (иллюстрация, метафора, пародия).
35. Работа над воплощением «зримой песни».
36. Характеристика этапов работы над инсценировкой.
37. Работа над замыслом инсценировки по выбранному материалу.
38. Поиски пространственного решения.
39. Определение темы, идеи, конфликта, сверхзадачи, сквозного действия.
40. Выявление главного события и атмосферы.
41. Определение действенной структуры и логики сценического поведения исполнителей.
42. Письменное оформление инсценировки.
43. Введение и разработка дополнительных событий в маленькое по объему произведение.
44. Введение выразительных средств режиссера-постановщика.
45. Использование различных видов искусств как материала для инсценирования.

### **Методические рекомендации**

Своими корнями режиссура малых форм уходит в далёкое прошлое, прослеживаясь в искусстве Египта, Греции и являясь элементами современной эстрады. Элементы малых форм присутствовали в представлениях странствующих - скоморохов (Россия), шпильманов (Германия), жонглеров (Франция) и так далее. Трубадурское движение во Франции (конец XI в.) выступило носителем новой, общественной идеи. Его особенностью было написание музыки под заказ, жанровое разнообразие песен от сюжетов любовной лирики до воспевания боевых подвигов военачальников. Распространяли музыкальное творчество наемные певцы и бродячие артисты

Несмотря на то, что эстраде свойственно многообразие форм и жанров, её можно подразделить на три группы:

- концертная эстрада (ранее называвшаяся «дивертиментная») объединяет все виды выступлений в эстрадных концертах;
- театральная эстрада (камерные спектакли театра миниатюр, театров - кабаре, кафе-театров или масштабное концертное ревю, мюзик-холл, с многочисленным исполнительским составом и первоклассной сценической техникой);
- праздничная эстрада (народные гуляния, праздники на стадионах, насыщенные спортивными и концертными номерами, а также балы, карнавалы, маскарады, фестивали и т.д.).

ТЕАТР МИНИАТЮР – это театральный коллектив, работающий преимущественно над малыми формами: небольшими пьесами, сценками, скетчами, операми, опереттами наряду с эстрадными номерами (монологами, куплетами, пародиями, танцами, песнями). В репертуаре преобладают юмор, сатира, ирония, не исключается и лирика. Группа малочисленна, возможен театр одного актера, двух актеров. Лаконичные по оформлению спектакли рассчитаны на сравнительно небольшую аудиторию, представляют некое мозаичное полотно.

РАЗГОВОРНЫЕ ЖАНРЫ – это условное обозначение жанров, связанных преимущественно со словом: конферанс, интермедия, сценка, скетч, рассказ, монолог, фельетон, микроминиатюра (инсценированный анекдот), буриме.

Конферансье – конферанс бывает парный, одиночный, массовый. Разговорный жанр построенный по законам «единства и борьбы противоположностей», то есть перехода от количества к качеству по сатирическому принципу.

Эстрадный монолог бывает сатирическим, лирическим, юмористическим.

Интермедия – комическая сцена или музыкальная пьеса шутливого содержания, которая исполняется как самостоятельный номер.

Скетч – маленькая сценка, где стремительно развивается интрига, где простейший сюжет, построенный на неожиданных забавных, острых положениях, поворотах, позволяющие возникать по ходу действия целому ряду нелепостей, но где все, как правило, кончается счастливой развязкой. 1-2 действующих лица (но не более трех).

Миниатюра – это наиболее популярный разговорный жанр. На эстраде сегодня популярный анекдот (не изданный, не печатный- с греч.) - это краткий злободневный устный рассказ с неожиданной остроумной концовкой.

Каламбур – шутка, основанная на комическом использовании сходно звучащих, но разных по звучанию слов на обыгрывании звукового сходства равнозначных слов или сочетаний.

Реприза – самый распространенный короткий разговорный жанр.

Куплеты – одна из наиболее доходчивых и популярных разновидностей разговорного жанра. Куплетист стремится высмеять то или иное явление и высказать отношение к нему. Должен обладать чувством юмора

К музыкально-разговорным жанрам относятся куплет, частушка, шансонетка, музыкальный фельетон.

### *1. Миниатюра.*

МИНИАТЮРА – это короткая пьеса-шутка, водевиль, интермедия, скетч, разговорная, хореографическая или музыкальная сценка, эстрадный рассказ, клоунская сцена, состоящая всего из нескольких реплик, построенная на точном сюжете микропьеса, мысль, которой выражена в одном действии, вернее произшествии. В основе миниатюры чаще всего лежит анекдот, т.е. рассказ о смешном произшествии, остром необычном положении с неожиданным концом, поворотом. Причем конец миниатюры не может быть предсказан зрителем, хотя и вытекает из всего предыдущего действия, обычно он всегда парадоксален. В миниатюре режиссеры и актеры заботятся не только о точности взаимоотношений действующих лиц, но и уделяют особое внимание нахождению выразительного броского отыгрывания ее неожиданного конца.

### *2. Интермедия.*

Интермедия – небольшая пьеса или сцена, обычно комического характера, разыгрываемая между действиями основной пьесы (драмы или оперы); то же, что и интерлюдия («междудействие»). Возникла в ренессансном театре (XV в.), получила распространение в театре Италии, Англии, Испании XVI-XVII вв., а также в русском и украинском школьном театре XVII-XVIII вв. Из оперных интермедий развилась опера-буффа (классический образец - «Служанка-госпожа» Перголези, 1733). В современном театре интермедия сохранилась как вставная комическая или музыкальная сцена в спектакле.

Интермедия в музыке – промежуточный эпизод, подготавливающий и связывающий различные проведения темы в фуге; иногда называется интерлюдийей. Подготовительная часть для всей фуги - экспозиция.

В России интермедии известны с 16 века, когда в представлениях «школьной драмы» появились вставные «забавные игралища». В придворном российском театре XVIII века, интермедии разыгрывались шутами, «дурацкими персонами». Весьма любопытно интермедии вошли в традиционную структуру народного славянского рождественского театра кукол - вертепа: для их исполнения предназначен нижний этаж вертепного ящика, в то время как действие, связанное с рождением Иисуса, происходит на верхнем этаже.

Как правило, в интермедии действуют 2 человека. У каждого из них своя линия поведения, своя задача, требующая активного соучастия в действии. Чаще всего экспозиция интермедии слита с завязкой, а кульминация с развязкой, причем чаще всего репризой. Каждая интермедия несет в себе непременное зерно конфликта. Именно он

организует все действие, его возникновение, развитие и разрешение составляет содержание интермедии. Наличие в композиции конфликта помогает драматургически сложить те или иные комические положения, наслаждать их, подводя каждый раз к новому очередному повороту сюжета. В отличие от таких номеров как скетч, миниатюра, в которых всегда обозначены время и место действия, в интермедии актеры выступают в обстоятельствах данного концерта. «Встреча» партнеров происходит как бы «здесь» и «сейчас» на данных сцен. подмостках, перед сидящими в зале зрителями, которых они стремятся привлечь на свою сторону. Такой разговор может происходить по любому поводу. Конфликт в интермедии, как и в парном конферансе обычно происходит из-за различных точек зрения на любую проблему. Обычно для интермедии выбирается такой конфликт, который не носит непримиримого характера.

### 3. Скетч.

У этого термина существуют и другие значения, см. Скетч (значения).

Скетч (англ. sketch, буквально - эскиз, набросок, зарисовка), в XIX - начале XX вв. короткая пьеса с двумя, реже тремя персонажами. Скетч получил наибольшее распространение на эстраде.

Известным создателем скетчей был А.П. Чехов.

Скетч-шоу (англ. Sketch show, Sketch comedy) - неопределенное количество комедийных сценок или «скетчей», как правило, от одной до десяти минут каждый. Слово «скит» (англ. skit) имеет то же значение в определении комедии.

Как правило, скетч длиннее интермедии и сложнее по построению. В основе скетча лежит одно стремительно развивающаяся интрига, один простейший сюжет, построенный на неожиданных, острых, забавных поворотах, которые возникают по ходу действия между персонажами от целого ряда нелепостей, вызванных заданной драматургом ситуацией, как правило, со счастливым концом. В скетче мы сталкиваемся с концентрацией событий, репризностью диалога, неизменным гротеском в характеристиках комических персонажей. Характеры действующих лиц в скетче обычно только очерчены, но язык их индивидуализирован. Одна из особенностей этого вида эстрадной драматургии некоторая упрощенность образа. Комедийность ситуации и диалога в скетче создается тем, что одна нелепость поражает другую. В основе скетча, его драматургического конфликта, как правило, лежит нелепая случайность, которая и создает комедийный эффект.

### 4. Басня.

Басня – литературный жанр; краткое, стихотворное или прозаическое литературное произведение нравоучительного характера, в иносказательной форме, сатирически изображающий человеческие поступки и отношения. Басня тоже является одной из малых форм в режиссуре.

Героями басен могут быть не только люди, но и животные, растения, предметы, наделяемые теми или иными человеческими качествами.

Басня близка к притче и апологу. От притчи и аполога она отличается законченностью сюжетного развития, а от других форм аллегорического повествования - единством действия и сжатостью изложения, не допускающей введения детальных характеристик и других элементов неповествовательного характера, тормозящих развитие фабулы.

Басня обычно распадается на две части: рассказ о событии, конкретном и единичном, но легко поддающемся обобщающему истолкованию, и нравоучение, следующее за рассказом или ему предшествующее.

С сюжетной стороны басня часто (хотя и не обязательно) характеризуется изображением в ней логически невозможных предметных отношений, например перенесением на животных или растения форм человеческого быта и поведения. В этом басня соприкасается с животным эпосом. Другой причиной, сближающей тематику басни с тематикой животного эпоса, является простота, однозначность и постоянство

встречающихся в животном эпосе характеров. Однако, связь с животным эпосом не является обязательной, и уже в древнейших из дошедших до нас баснях, наряду с животными действующими лицами появляются люди и мифические существа.

### 5. Зримая песня.

«ЗРИМАЯ ПЕСНЯ» - инсценировка песни, как вид сценического представления, имеет свои законы и строго определенные принципы.

«Зримая песня» учит мыслить пластическими образами, умение ориентироваться в сценическом пространстве и находить зримое выражение музыкально-эмоциональному строю произведения.

Что значит сделать песню зримой? Значит, создать на материале песни маленький спектакль. Здесь мы песню и слышим, и видим. Это значительно усиливает эмоциональное впечатление, с помощью глаза актера, мимики, жеста, мизансцен. Возникает синтез музыки, вокала и актерского мастерства. Если музыкальное произведение воплотить в ярком, интересном рисунке, найти интересное режиссерское решение, применив разнообразные средства сценической выразительности (сценография, свет), то сила впечатлений повыситься. В хорошей поэтической строке заложено образное видение, а удачная музыка вызывает гамму эмоций. При создании режиссерского замысла песни, следует помнить, что режиссер приходит в песню третьим.

Жанр «зримая песня» не новый и имеет давнюю историю, но отмечая небывалую популярность «зримой песни» в мире досуга и развлечений, нельзя забывать о том, что этот прием несет в себе большой эмоционально-эстетический заряд и является мощным средством воспитания и пропаганды гуманистических и патриотических ценностей.

Работа над «зримой песней» связана с развитием зрелищного мышления, она развивает умение синтезировать различные виды искусства - музыку и пластику, сценографию и слово, учит преломлять их через призму актерского мастерства. Приём «зримой песни» провоцирует поиск новых выразительных средств, способных проникать в тайну неповторимой авторской стилистики, тренирует умение мыслить пластическими образами, ориентироваться в сценическом пространстве, строить выразительные мизансцены и находить зримое выражение музыкально-эмоциональному строю произведения.

Синтез актерского искусства, музыки и текста в песне нельзя понимать буквально - исключительно в смысле создания песни-сценки, где театральными средствами разыгрывается какой-то сюжет. Это упрощенный подход к проблемам режиссерского решения песни, хотя полностью он и не исключается.

Рассмотрим 2 способа:

#### 1. Итак, перед нами лежит текст песни, мелодия нам знакома. С чего начинать?

Постановка предполагает в своей первооснове ее идеино-тематический анализ. Текст - раскрывает содержание, музыка - основа сценическо-пластического решения песни.

ПЕСНЯ - это законченное драматургическое произведение.

Следовательно, режиссер не имеет права дописывать или урезать фонограмму. Задача - создать непрерывную киноленту видения песни. Режиссер отталкивается от темы и идеи песни. Чем конкретнее тема, тем богаче мысль - идея, чем она разностороннее, тем интереснее замысел.

Отсутствие замысла приводит к плению слова и возникает лежачая мизансцена. Важно определить сегодняшний взгляд на проблему, которая поднимается в песне. Режиссер создает определенную ситуацию на сцене, оправдывая возникновение песни, тем самым устанавливается контакт с залом. Разговор с залом может идти на уровне метафор, образов, сравнений, происходит стилизация, ассоциирование. От режиссера требуется способность мыслить масштабно, неординарно, искать свой способ решения проблем, только тогда и может возникнуть третье содержание.

#### 2. БУКВАЛИЗАЦИЯ - ироническое осмысление материала или создание пародии.

Здесь в подборе песен рекомендуется отдавать предпочтение тем, в которых имеет место и действие, и его развитие. Успешному решению может способствовать монтаж

песни с пантомимой или действие фоновой группы.

Когда созрел замысел, возникает целый ряд сложнейших проблем, связанных с нахождением выразительных средств воплощения. Поиск сценического режиссерского решения - процесс очень сложный. Именно в этой части работы первостепенное значение имеет музыка, которая определяет рисунок и мизансцены.

И здесь, прежде всего, необходимо выбрать в пестром по жанрам, по содержанию песенном море ту песню, что отвечала бы их собственной индивидуальности, в которой была бы отражена их боль или радость, песню,озвучную собственному духовному настрою, настрою времени. У каждого полная свобода выбора, они не ограничены ни темой, ни жанром, ни временем написания песни. Каждый студент предлагает материал, близкий его художественным устремлениям.

Можно вспомнить «Разыгранные песни», исполнявшиеся в замках французской знати XV века, или «Синюю блузу» - королеву живой газеты в России 1920-х годов. Метафоричность живого сценического языка, стилистическое многообразие позволяют каждому «прокричать» в полный голос. Так с помощью «зримых песен» молодые режиссеры шутят и ненавидят, радуются и презирают, страдают и смеются. Свободное соединение стилей, настроений, времен и народов: плакат - рядом с бытом, лирическое - и шуточное, публицистика соседствует с сатирой, трагедия - с фарсом. Вот каков диапазон этих зачинов. Зримый эквивалент песням студенты ищут долго, порою мучительно, но всегда азартно. Каждая песня - свой мир, свой театр.

Несколько слов хочется сказать о знаменитом учебном спектакле «Зримая песня», рождению которого предшествовал длительный тренинг на материале песен. Начиная со второго курса, шесть режиссеров мастерской Товстоногова осуществили множество проб, сценических версий различных песен. Но только шестнадцать из них продолжили свою жизнь в спектакле, созданном на их основе.

Спустя 20 лет после «Зримой песни» в мастерской Товстоногова был создан учебный спектакль «Песни памяти» - инсценизация песен о Великой Отечественной войне; а в 1989 году - курсовой спектакль режиссеров «Все сначала» впервые объединил «Зримые стихи» и «Зримые песни».

Сделать песню зримой - значит создать на материале песни маленький спектакль. Здесь мы песню и слышим, и видим. Это значительно усиливает эмоциональное впечатление, с помощью взгляда актера, мимики, жеста, мизансцен. Возникает синтез музыки, вокала и актерского мастерства. Если музыкальное произведение воплотить в ярком, интересном рисунке, найти интересное режиссерское решение, применив разнообразные средства сценической выразительности (сценография, свет, слайды, хореографию), то сила впечатлений повыситься.

Все разнообразие зримых песен разделено на 3 типа:

Инсценированная/театрализованная песня; песня- клип; песня- пародия.

Эти типы различаются по принципу отражения содержания песни.

Театрализованная песня основана на глубоком понимании текста и музыки. Она последовательно раскрывает смысл первоисточника. По структурному признаку, это могут быть песни трёх видов:

Монолог (песни, исполняющиеся от лица героя)

Песня - Диалог (песни, в которых присутствует диалог действ. лиц)

Рассказ (где ярко выражено повествовательное начало и есть сюжет)

Также встречаются песни (часто народные) структура в которых может быть смешаная. Например начало песни повествовательное а затем прямая речь одного или больше героев. Песня клип разрушает прямую логическую последовательность изложения смысла, большее внимание уделяется внешним выразительным средствам, их эмоциональному воздействию (в клипе зрелищность преобладает над событийностью). Клип - визуальный коктейль быстро сменяющихся картинок, декоративная, орнаментально-монтажная раскладировка пространства, рассчитанная исключительно на чувственный резонанс в аудитории.

Песня пародия основываясь на первоисточнике, намеренно искажает его содержание и форму, создавая комический эффект передразнивания. Самая важная особенность, которую нужно учитывать в работе над пародией любого вида, а также при выборе её темы, состоит в том, что пародия в обязательном порядке должна быть актуальна, современна, узнаваема. Она имеет успех у зрителей только тогда, когда им хорошо известны, включая частности, пародируемые явление или предмет.

В основе пародии лежат различные комбинации пародийных методов:

- Гиперболизация (преувеличение)
- Выворачивание (характерные черты произведения заменяются на противоположные)
- Смещение контекста (точно воспроизведенные особенности пародируемого объекта становятся нелепыми и комичными).

Виды эстрадных песенных пародий:

- на конкретного исполнителя;
- на музыкальное произведение;
- на музыкально-песенное направление или стиль;
- на художественные штампы.

Каждый из типов зримой песни имеет свои особенности постановки, набор приемов и выразительных средств, для реализации режиссерского замысла.

Инсценировка песен включает несколько этапов:

1. Отбор репертуара. Выбираются песни, которые могут служить основой для построения действия. В них должен быть сюжет, образы, ясная и простая драматургия.
2. Идейно - тематический анализ песни. Определение темы «о чем?», идеи «какова главная мысль автора?» и конфликт (противоборство). Нужно проанализировать и муз. материал, определить его характер (иронический, юмористический, героический, трагический и т.д.). Это влияет на выбор выразительных средств.
3. Определение действенного содержания будущей постановки. Режиссер уже как интерпретатор песенного произведения. Он определяет сверхзадачу (конкретная цель, ради которой раскрывается цель), сквозное действие (борьба, в результате которой утверждается сверхзадача) или, при отсутствии сюжета, сценарно- режиссерский ход.
4. выстраивание событийного ряда: исходное событие (с которого начинается действие), основное(с него начинается борьба по сквозному действию),кульминационное (момент наивысшей борьбы), финальное (победа или поражение сквозного действия)и главное (отражает то, ради чего ставилось произведение).

Если сюжет в песне отсутствует, то определяются эпизодное построение сценария и функциональная нагрузка эпизодов.

5. поиск зримого ряда. Фонограмма или театрализация в живом исполнении.

Если песня в живом исполнении, то режиссер приходит в песню третьим (после авторов слов и музыки). Работая с фонограммой, режиссер должен воспринимать песню как законченное драматургическое произведение. Он не имеет права останавливать, обрезать фонограмму. При живом исполнении больше свободы (смещать акценты, удлинять и т.д.) таким образом, режиссер становится соавтором песни.

6. Выбор исполнителей.

7. Работа с актерами.

Инсценировать песню (превратить прозаический материал в сценическое действие) можно несколькими способами:

- Перевести буквальный ряд в иную плоскость (разговор со зрителем на уровне метафор, образов, сравнений; происходит определенная стилизация, ассоциирование по настрою песни).
- Использовать иллюстративный способ (реальное отображение ситуации, развития конфликта и события, заключенных в песне).
- Буквализация (ироническое осмысление, каждая строка песни инсценируется буквально в пародийном стиле «что вижу то и пою»).

Для удобства практической работы режиссер использует заранее подготовленный сценарий или сценарный план. В этом случае каждый пользуется удобными ему формами записи. Для театрализованной песни используют такие:

1. Традиционная форма сценария. Текст песни оформляется как прямая речь, а действие как ремарки.
2. Табличная форма. Две колонки: в левой текст песни, в правой действие. Таблица может включать в себя схемы основных мизансцен.

«Зримая песня» учит мыслить пластическими образами, уметь ориентироваться в сценическом пространстве и находить зримое выражение музыкально-эмоциональному строю произведения.

**Вопросы для самопроверки:**

1. Охарактеризуйте понятия: скетч, интермедия, басня, зримая песня.
2. Раскройте основные приемы в работе над воплощением на сцене скетча, интермедии, басни и здравой песни.
3. Перечислите способы отбора материала для постановки малых форм.
4. Раскройте приемы работы над инсценированием малых форм.

**Практическая работа № 57-58.**

**Тема 1.20.** Виды и жанры театрализованных представлений.

**Цель:** Научиться работать над воплощением театрализованных представлений.

В результате выполнения практических заданий студент

освоит:

- методы работы над постановкой на сцене театрализованных представлений;

научится:

- работать над воплощением театрализованных представлений.

**Задания:**

1. Характеристика основных видов театрализованных представлений.

2. Работа над приемами активизации зрителей в театрализованном представлении.

**Методические рекомендации**

*Виды и жанры театрализованных представлений*

В практике театрализованных представлений последних десятилетий можно четко выделить следующие виды театрализованных представлений: агитационно-художественное представление, литературно-музыкальная композиция, тематический вечер, массовое театрализованное празднество.

Виды театрализованных представлений: агитационно-художественное представление, литературно-музыкальная композиция, тематический вечер, массовое театрализованное празднество.

Агитационно-художественное представление как вид театрализованного представления имеет свою видовую специфику: это, прежде всего, агитация и пропаганда театрально-художественными средствами. Идейно-политическая, идеологическая работа может быть разделена на теоретическую деятельность, пропаганду и агитацию. Пропаганда и агитация - слова латинского происхождения. В буквальном переводе пропагандировать – значит распространять знания, идеи, взгляды, теории, а агитировать – значит пробуждать определенное стремление, побуждать людей к действию. Под агитацией мы понимаем непосредственный призыв, умение направлять энергию и волю людей на претворение идей в практические дела. Средствами воздействия на массы, которыми располагают пропаганда и агитация, являются: радио, телевидение, печать, устные выступления, технические средства, наглядная пропаганда и агитация (плакаты, панорамы, панно, стенды, выставки), использование искусства во всех его видах. Выразительные средства агитационно-художественного представления: слово, движение, музыка, хоровое пение и живопись, звук и свет, фарс, лирика и сатира, дружеский шарж и пародия, конферанс, пантомима, кукольный театр, звукоподражание, сюжетный танец, клоунада, акробатика - все это может найти применение в агитационно-художественном

представлении

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 (монтажом).

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

Массовое театрализованное празднество отражает важные события в жизни большой общности людей, а иногда и в масштабах государства и в глобальных измерениях. Это могут быть, праздничные дни или посвящаемые важнейшим событиям в жизни коллектива, села, города, страны и.т.п.

Под жанром подразумевается конкретная разновидность того или иного вида искусства.

В отличии от рода и вида, жанровая категория является изменчивой. В искусстве происходит смена жанровых форм и разновидностей, и вызвано оно тем, что общее развитие, меняя человеческие взаимоотношения, требует от художника новых путей и эстетического познания. Искусство – это форма общего сознания, но какой бы неповторимой не была та или иная жанровая форма, сквозь нее просвечиваются особенности рода и вида. Жанра есть выражение взгляда сценариста на разбираемые им жизненное явление, угол зрения на изображаемую ситуацию, и этот угол зрения всегда является исторически обусловлен. Одно и тоже жизненное явление может быть смешным и ужасным. Взгляд на жизненное явление складывается из некой объективной давности и ее оценки. Режиссер - сценарист избирает жанр, в зависимости как он смотрит на жизнь. Поэтому жанр возникает как способ выражения точки зрения существующее его сознания. В драматургии театрализованного представления жанр определяет тип конфликта. Тип жизненных противоречий воссозданных сценаристом специфическими средствами психологии данной ситуации. Конфликтность как специфическое отражение действительности в сценарии всех видов театрализованного представления, является фактором определяющим и идеально-тематическим смыслом и жанром.

Конфликтность в сценарной драматургии является общим признаком, а форма проявления конфликта определяет его жанр. Из всех категорий наибольшей определенности в науке обладает жанр. Ученые считают, что в каждом виде искусства понятие жанра специфическое.

Жанр – это род произведений в области какого-либо искусства, характеризующийся теми или иными сюжетными и стилистическими признаками.

Жанр в литературе – это определенный вид литературных произведений, принадлежащих одному и тому же роду.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Охарактеризуйте понятия виды театрализованных представлений.
2. Раскройте основные приемы в работе над воплощением театрализованного представления на зрителя.
3. Раскройте специфику написания сценарной разработки театрализованных представлений.

#### **Практическая работа № 59-77.**

**Тема 1.21.** Номер как основа концерта.

**Тема 1.22.** Ведущий концертной программы.

**Тема 1.23.** Работа режиссера-постановщика над составлением концертной программы.

**Тема 1.24.** Специфика режиссуры тематического концерта.

**Цель:** Научиться работать над воплощением театрализованного концерта.

В результате выполнения практических заданий студент

освоит:

- специфику разработки сценария театрализованного концерта;
- методы отбора выразительных средств театрализованного концерта;
- специфику работы ведущего в театрализованном концерте;

научится:

- разрабатывать сценарий театрализованного концерта;
- работать над выразительными средствами концертной программы;
- работать с исполнителями над организацией концертной программы или театрализованного представления.

**Задания:**

1. Характеристика основных видов концертов.
2. Принципы отбора номеров для концерта.
3. Работа режиссера-постановщика над номером концерта.
4. Работа режиссера-постановщика над сюжетным ходом и композицией концерта.
5. Художественно-изобразительные и технические средства концерта.
6. Составление и требования к оформлению концертной программы.
7. Анализ роли ведущего в концерте.
8. Работа над основными задачами ведущего.
9. Работа над образом ведущего концерта.
10. Работа режиссера-постановщика с ведущими концерта.
11. Реализация способов ведения концерта (открытый, закрытый, смешанный).
12. Составление требований к оформлению концертной программы.
13. Анализ жанровых особенностей концертных программ.
14. Просмотр номеров для составления концертной программы.
15. Составление концертной программы по принципу контраста.
16. Составление концертной программы по принципу четкости перехода от номера к номеру.
17. Монтаж – важнейший метод в создании сценария концертной программы.
18. Проработка начала представления, его пролог, его «запев», как исключительно важный элемент концертной программы. Определение идеально-тематической направленности концерта.
19. Режиссерский замысел концерта.
20. Определение образного решения концерта.
21. Анализ художественно-смыслового блока концерта.
22. Анализ композиции концерта.
23. Работа с постановочной группой.

**Методические рекомендации**

*Понятие слова «концерт», его виды.*

Концерт – музыкальный термин, который определяется следующим образом:

«музыкальное произведение виртуозного характера для одного, реже 2-3 солирующих инструментов. В основе концерта лежит принцип сопоставления и состязания солиста и оркестра. Для концерта характерен всесторонний показ мастерства солиста, его виртуозных возможностей, подчиненных раскрытию идейного содержания произведения».

Современный концерт, составленный из разных жанров, возник сравнительно недавно. Это связано, прежде всего, с ростом культуры широких слоев населения. На эстраду сегодняшнего концерта спустились такие жанры, как камерная и инструментальная музыка, которые когда-то принадлежали только привилегированным слоям общества. Более того, рояль, скрипка и виолончель стали постоянными участниками смешанных концертов, и даже концертов развлекательных, где они соседствуют с эстрадным жанром.

Есть еще один источник у современного концерта – театр. С конца XVI века в

оперном театре вошло в обычай после основного спектакля выпускать на сцену в дивертизмента артистов – любимцев публики с исполнением наиболее эффективных арий из опер или танцев из балетов. Постепенно артисты в дивертизментах стали пополнять репертуар произведениями, взятыми не только у ведущих спектаклей. Это давало возможность выявить те стороны мастерства и удовлетворить те художественные устремления артистов, которые в рамках театрального представления остались так или иначе скованными.

В середине 20-х годов XIX века дивертизменты начинают устраиваться и в драматических театрах, главным образом в Александровском в Петербурге и в Малом театре в Москве. И этот естественный отбор постепенно превращался в новую форму искусства – концерт.

На сегодняшний день жанр «концерт» стал самостоятельным видом искусства, многогранным и многообразным. Он вобрал в себя жанры от серьезной камерной симфонической музыки до жанров эстрадно-развлекательных.

Главная функция концерта – формирование эстетического вкуса и эстетических чувств, приобщение к миру прекрасного. И, наконец, удачный концерт – это всегда хорошая возможность отдохнуть, снять усталость и напряжение, получить заряд бодрости на рабочую неделю.

Существует несколько видов концертов, но эта классификация, в какой-то степени, условная.

К филармоническим принято относить следующие жанры концертов:

- симфонические: концерты симфонического оркестра, исполняющие симфонии, канканы, оратории, сюиты, увертюры, сцены из музыкальных спектаклей и т.д. Они могут проводиться с участием солистов-вокалистов, инструменталистов, либо хора;
- камерные: концерты камерных оркестров или ансамблей, исполняющих музыкальные произведения малых форм – сонаты, трио, квартеты, квинтеты и т.д. Камерные концерты могут также проводиться с участием солистов-вокалистов или инструменталистов;
- концерты духовых инструментов, оркестров или ансамблей народных инструментов;
- концерты хоровых и танцевальных коллективов, хор, капелла, ансамбль песни и танца и т.д.;
- концерты выступающих с классическим репертуаром сольных исполнителей: чтецов – мастеров художественного слова, артистов-вокалистов (оперных и камерных), солистов-инструменталистов, артистов балета. Они могут проводиться в сопровождении аккомпаниаторов – концертмейстеров ансамблей и оркестров;
- музыкально-литературные концерты, в которых исполняются музыкальные и литературно-дramатические произведения силами инструменталистов, вокалистами, чтецами, артистами балета;
- концерты-лекции: тематические лекции о творчестве композиторов, писателей, выдающихся исполнителей, о музыкальных и литературных произведениях, сопровождающих исполнением соответствующих произведений и отрывков из них.

К эстрадным концертам относятся:

- концерты эстрадно-симфонических и эстрадных концертов, джаз-оркестров и ансамблей, эстрадно-инструментальных ансамблей, исполняющих легкую инструментальную музыку;
- концерты вокальных, вокально-инструментальных и вокально-танцевальных ансамблей, ансамблей оперетты, исполняющих легкие вокальные музыкальные произведения;
- концерты артистов-вокалистов музыкальной комедии, эстрады и исполнителей народных песен;
- концерты артистов разговорного жанра (артистов драмы, театров кукол, эстрады, фельетонисты, куплетисты и др.);
- театрализованные эстрадные представления, а также концерты эстрадных коллективов, с театрализованной программой (театры миниатюр, мюзик-холлы, ансамбли эстрадного

танца, пантомимы, балета на льду, кукольные группы);

- концерты коллективов народно-эстрадного жанра исполняющий легкий, развлекательный репертуар;
- концерты артистов спортивно-цирковых, или эстрадно-цирковых жанров.

#### *Театрализованный концерт.*

Театрализованный концерт - это концерт, имеющий единый художественный сценический образ, для создания которого используются выразительные средства, присущие театру: сюжетный ход, ролевая персонификация ведущих, сценография, театральный костюм, грим, сценическая атмосфера. Это использование разных жанров, разных видов искусства, начиная от академического хора и заканчивая народным танцем. Концерт-спектакль, очевидно, наиболее точное жанровое определение этой разновидности массовых зрелищ. В нем, наряду с концертными номерами различных жанров, действуют все слагаемые театрального искусства - слово, мизансцена, музыка, цвет, свет, пространственная композиция, художественное оформление, шумы и т. д., а так же представляет собой органический сплав различных видов искусства: музыки, литературы, театра (музыкального и драматического), эстрады, кино и цирка. С конца 50-х годов ряд причин и обстоятельств определили развитие именно этой формы жанра.

В отличие от тематического концерта, театрализованный концерт помимо темы имеет свою четкую сюжетную линию и, как правило, структурно выглядит так: пролог, основная часть программы, состоящая из эпизодов и театрализованных номеров, и финал. Получили широкое распространение самодеятельные мюзик-холльные программы, объединяющие различные жанры эстрадного искусства. Составление такой программы – один из самых ответственных и сложных моментов организации концертной деятельности.

Концерт-спектакль, являясь наиболее современной формой массового представления, одной из самых действенных в общем ряду разновидностей массовых зрелищ, представляет собой более высокую ступень развития жанра, чем массовые площадные действия.

В театрализованном концерте разговор ведется языком искусства, и идейная, пропагандистская линия проводится не «лозунговыми» приемами, а значительно более сложными и многозначными (через различные виды и жанры искусств), поставленными на службу идеи, смыслу. От этого пропагандистская сила массового действия не уменьшилась, она стала еще действеннее, динамичнее.

Театрализованный концерт, в отличие от массовых спектаклей агиттеатра под открытым небом (где в основе были продолжительные игровые эпизоды, длительные поактные построения, идущие от старого театра, громоздкость, пышность, замедленное развитие действия – спектакли агиттеатра продолжались по 5-7 часов!), принес с собой мобильное членение действия на короткие эпизоды и номера, сообщившие концерту-спектаклю динамичность монтажной структуры. В этом, безусловно, сказалось влияние смежных искусств, развитие которых не могло не оказаться плодотворным для жанра массовых действий – кино, эстрады, цирка.

Придя на смену той форме массового зрелища, которая была развита в 20-30-е годы и где в основе были продолжительные игровые эпизоды и сюжет, театрализованный концерт поставил во главу угла концертное действие, обусловленное номерами различных жанров. В драматургической конструкции концертный номер приобрел в данной разновидности жанра определяющее значение, а все остальные компоненты действия стали сопутствовать ему. Номер превратился в основную ячейку концертной драматургии, характерным качеством которой явилось не построение непрерывного, плавно развивающегося действия, а монтажное соединение номеров. Именно в соединении, своеобразном сцеплении, монтаже номеров самых различных жанров родилась концертная драматургия.

Характерным для современного театрализованного концерта является то, что в нем по сравнению с первоначальным этапом рождения агиттеатра, где выразительные

средства ограничивались словом, музыкой и пантомимой, значительно расширилась жанровая палитра.

Данная форма концерта является наиболее актуальной и наиболее выразительной, нежели другие, поскольку с помощью нее можно донести основную мысль и заставить зрителя чувствовать себя внутри действа, ощущая всю созданную атмосферу.

На сегодняшнем этапе театрализованный концерт характеризуется обширным разнообразием жанровых форм. Он властно утвердился как в телевидении, приобретая там различные формы – типа «Голубого огонька», так и в кинематографе театрализованный концерт приобрел своеобразную уникальную в своем роде форму.

#### *Методика написания сценария и технологии театрализованного концерта.*

Среди главных требований, которые предъявляются к концерту как форме культурно-досуговой деятельности, можно выделить следующие:

1) Идейная выдержанность. Познавательная и воспитательная ценность концертных программ.

2) Художественная полноценность исполняемых произведений. Отобрать для концертной программы идеально и художественно полноценные танцевальные номера, вокальные номера и стихотворения - только половина дела. На высоком уровне должно быть и исполнение концертных номеров.

3) Жанровое разнообразие. Типичная черта концертов, организуемых в культурно-досуговых учреждениях клубного типа, и важное условие их успеха у зрителей - наличие в программе различных видов и жанров искусства.

4) Продуманное построение и грамотная режиссура. Независимо от вида концерту всегда должно быть присуще внутреннее единство. В сюжетном концерте оно достигается за счет фабульной линии, в концерте бессюжетном большую роль играет продуманный конферансье. Реплики и интермедии ведущего и конферансье обеспечивают главные переходы, органичную стычку номеров, лучшие подготавливают зрителей к восприятию каждого выступления. Опытный ведущий способен создать слитное представление даже из разнообразных номеров.

Разработка сценария и организация концерта требует универсального знания законов творчества («условий игры») и существа разных жанров:

1. Выясняется, чем вызвана необходимость постановки, повод, событие, по случаю которого должен состояться концерт, и для какой аудитории.

2. Рождается замысел, который определяет: цель и содержание (идею и тему) концерта, их раскрытие (форму), порядок номеров (композицию), логику перехода от номера к номеру (прием), темпоритм, сценическую атмосферу и сценографию (характер оформления).

3. Раскрывается содержание концерта через его название.

4. Определяются имеющиеся в распоряжении режиссера номера, их содержание, жанр, состав исполнителей.

5. Определяются особенности и размер сценической площадки, ее технические возможности, имеющееся световое оборудование, наличие кулис, задника, киноэкрана.

6. Собирается информация о финансовых возможностях, времени и условиях проведения концерта, характере зрительской аудитории.

В сценарии театрализованного представления, ввиду ослабления функции сюжета, композиция берет на себя роль главного организатора художественно-документального материала, ее функция становится определяющей. Именно поэтому в процессе создания литературного сценария важнейшим моментом творчества является монтаж материала, композиционное решение. Чтобы на основе тщательно подобранных и обработанных материалов создать нечто законченное и драматически выстроенное, нужно найти, открыть именно то единственное построение, сочетание фактов, сцен, событий, документов и высказываний, которое знаменует собой появление нового, целостного

произведения.

Совершенно правы практики и теоретики, выделяющие три основных компонента сценария театрализованного концерта, которые, несомненно, соответствуют и трем важнейшим этапам рабочего и творческого процессов. Если сценарист может ответить на вопрос, о ком или о чем будет театрализованное представление, то он достаточно точно определил лишь его материал. Если сценаристу ясно, что он хочет сказать этим материалом, - он близок к определению темы. А если понятно, ради чего развивается тема, какого воздействия на зрителя сценарист желает добиться, - можно сформулировать идею произведения.

Выстраивая сценарий театрализованного представления, автор должен обратить особое внимание на четыре важнейших элемента: вступление (экспозиция), развитие действия, разрешительный момент (перелом, или кульминация) и финал.

Концерт должен идти по нарастающей, то есть что бы произведения, восприятие которых вызывают бурную реакцию слушателей, исполнялись ближе к концу программы. Но ошибочно представлять себе, что номера «двигутся» по прямой вверх. Если графически представить концертную программу, то она будет иметь несколько «пиков», самый высокий - последний.

Последовательность номеров в каждом жанре должна выглядеть следующим образом: из танцев ближе к первой части концерта лучше ставить классический балет или лирический танец, и лишь после него характерный или народный. Массовый танец - после сольного. Если в концерте одним певцом исполняются тончайшие романсы из мировой и камерной литературы на музыку Чайковского, Шумана, Рахманинова, а другой поет ставший популярным старинный романс или жанровые песни, то последним можно заканчивать концерт, а первый - начинать. Раньше на сцену выйдет чтец, а лишь потом будет исполнен драматический отрывок. Поменяются они в том случае, если сцена трагическая или сугубо лирическая, а чтец заставляет слушателей заливаться смехом.

Составляя концертную программу, необходимо соблюдать принцип контрастности. Каждому ясно, что ни в одном концерте не выступают сначала певцы, затем чтецы, танцоры и т.д. Такое бывает только на конкурсах. И хотя в понятии слова «конкурс» входит «соревнование», в нашем случае - это соревнование разных жанров; и чем они шире представлены, тем интереснее. И поэтому нужно заботиться о контрастности номеров. Стычки между номерами разных жанров должны подбираться с особой осторожностью, чтобы помочь, а не навредить исполнителям. Неспроста исполнители серьезных жанров интересуются, какой номер идет перед их исполнением. К примеру, к вокалисту с классическим репертуаром трудно овладеть вниманием публики после веселой пляски, очень смешного литературного отрывка или сцены. Но если инструментальный номер сменяется классическим балетом (соблюден контраст – сосредоточенность на звуковом восприятии сменяется восприятием зрительным), а затем выходит певец и исполняет арии из опер и романсы, то петь ему легко, такт как имеет место и разнообразие жанров, и единство стиля. Используя принцип контрастности при составлении программы, нужно учитывать и под артистов, иначе странное впечатление будет производить концерт, в одной части которые выступают только женщины, а в другой – только мужчины. Составляя программу, ведущий старается по возможности чередовать тех и других.

Составитель концертной программы должен принимать во внимание и такое условие, как успех артиста, и должен помочь каждому исполнителю встать в выгодное для него место. Например, идет номер, пользующийся большим успехом. Не смолкают аплодисменты, зрители не хотят отпускать артиста со сцены. Выпустить после этого молодого исполнителя - значит заведомо обречь его на провал, так же не следует в этот момент выпускать исполнителя, жанр которого по своему характеру не может вызвать бурной реакции. Это значит - отнять у того исполнителя успех, который бы он законно имел при другом расположении имен.

Только после того, как сценарий будет разработан и грамотно выстроен, в соответствии с темой, тематикой, частями и представленными номерами, можно приступать к следующей части рабочего процесса – реализация постановки театрализованного концерта, посредством репетиций и технического оформления, которая так же требует большого количества сил и времени.

**Вопросы для самопроверки:**

1. Охарактеризуйте понятие «концерт», «театрализованный концерт».
2. Раскройте специфику составления концертной программы.

**Практическая работа № 78-98.**

**Тема 1.25.** Режиссура театрализованных публицистических представлений.

**Тема 1.26.** Особенности режиссуры театрализованных публицистических представлений.

**Тема 1.27.** Режиссура литературно-музыкальной композиции.

**Цель:** Изучить вид: театрализованные публицистические представления.

В результате выполнения практических заданий студент

освоит:

- специфику написания сценария театрализованных публицистических представлений;

научится:

- разрабатывать сценарий театрализованных публицистических представлений.

**Задания:**

1. Определение жанрового разнообразия публицистического представления.

2. Характеристика главных выразительных средств публицистических представлений.

3. Создание способов театрализации и иллюстрации документального материала.

4. Работа над режиссерским замыслом.

5. Подбор выразительных средств.

6. Поиск режиссерских приемов, зрелищной формы документов.

7. Работа с реальным героем.

8. Работа над синтезом документального и художественного материала.

9. Поиск образной выразительности.

10. Использование театрализации, как основного способа подачи документа.

11. Работа с ведущими.

12. Реализация публицистического представления на зрителя.

13. Характеристика литературно-музыкальная композиции, как вида театрализованного представления.

14. Анализ и характеристика литературной композиции.

15. Анализ и характеристика музыкально-поэтического представления.

16. Изучение и анализ деятельности основоположника жанра литературной композиции Н. Яхонтова.

17. Характеристика метода монтажа, как главного способа составления сценария литературно-музыкальной композиции.

18. Определение темы, идеи, конфликта в литературно-музыкальной композиции.

19. Работа над отбором материала по теме литературно-музыкальной композиции (стихи, монологи, документальный материал).

20. Работа над монтажом и составлением сценария литературно-музыкальной композиции.

21. Определение построения композиции.

22. Определение сценографического решения литературно-музыкальной композиции.

23. Отбор выразительных средств для работы над литературно-музыкальной композицией: музыкальное оформление.

24. Отбор выразительных средств для работы над литературно-музыкальной композицией: световое решение.

25. Работа над мизансценическом решении расположения актеров (пластическое решение сцен).

26. Работа над спецификой актерского существования в литературно-музыкальной композиции (образ рассказчика и исполнителя).
27. Сведение эпизодов в единое целое.
28. Реализация музыкально-поэтического представления.
29. Показ и анализ творческой работы.

### **Методические рекомендации**

*Особенности театрализованного представления на документально-публицистическом материале*

Рассмотрим программы, основанные на документально-публицистическом материале. К таковым можно отнести тематические вечера, марафоны, публицистические представления, митинги, вечера памяти, театрализованные представления. Все перечисленные формы требуют максимальной активизации аудитории.

Для представлений на документально-публицистическом материале в центре внимания сценариста в процессе работы над сценарием должен быть реальный герой, какой-то конкретный человек, коллектив, жизненный факт, общественно значимое событие, которое волнует конкретную аудиторию. Сценарным материалом здесь является документальный и местный материал. Организация сценарного материала должна соответствовать особенностям места проведения представления и подчиняться принципам зрительского восприятия.

Характерной особенностью театрализации представлений является ее документальность и публицистичность.

**Документ** (*лат. dokumentum - доказательство, свидетельство*) - это материальный носитель записи с зафиксированной на нем информацией, предназначеннной для ее передачи во времени и пространстве. Такими материальными носителями может быть бумага, фото – и кинопленка, магнитофонная запись и т.п., которые могут содержать тексты, изображения, звуки. Документ в обычном понимании – это деловая бумага, подтверждающая какой-либо факт или право на что-то. Таким образом, документ – это свидетельство о факте, которое существует реально и может быть использовано. Фиксацией факта является средства запечатления внешнего зримого ряда происходящего – текст, зарисовка, фотография, кинокадр. Отсюда следует вывод, что документальное – это значит не содержащее вымысла.

Документальным материалом сценариев могут служить:

документально-исторические источники (указы, постановления, декларации, биографии конкретных людей);

литературно-документальные источники (мемуары, очерки, публицистические статьи) эпистолярные материалы (дневники, письма, фото - кинодокументы);

подлинные вещи (личные документы, одежда, оружие, награды).

Использование историко-документального и местного материала в сценарии придает ему достоверность, эмоциональность, содержательность, вызывает интерес аудитории.

**Публицистика** (*лат. publicus – общественный*) сочетание литературы и журналистики (статьи, очерки, фельетоны, репортажи), где главной и отличительной чертой является аналитическая мысль автора, откликающегося на самые живые потребности общества. В связи с этим, сценарист, как и автор-публицист, посвящает свой труд актуальным проблемам современности или событиям истории, тесно связанным с современностью. Публицистичность требует от автора умения ярко и эмоционально подать свою мысль. Для того, чтобы убедить аудиторию, сделать ее сторонником своей точки зрения, необходимо уметь воздействовать на разум и чувства людей.

Публицистике также присуща тенденциозность, то есть заведомое обострение идеи, стремление как можно более действенно выразить ее, «заразить» ее аудиторию.

*Специфика работы над сценарием театрализованного представления на документально-публицистическом материале.*

В процессе создания сценария, сценаристу необходимо знать в первую очередь то, о чем он хочет поведать аудитории, какую мысль и ради чего он будет ее утверждать, где

будет проходить предстоящее действие.

Драматургия театрализованных представлений на документально-публицистическом материале основана на конкретных фактах. Но это не означает, что они лишены художественного вымысла, что в сценарии праздника не может быть обобщенных образов героев прошлого, настоящего и будущего. Художественный материал здесь несет вспомогательную функцию, несмотря на то, что преобладает над документальным и местным материалом в структуре сценария исходя из принципов организации сценарного материала. Именно сочетание двух линий – документально-публицистической и художественной образности придает сценарию масштабность, выразительность и глубину. В одних случаях линия художественных образов не соединяется с линией документальной, а проходит вторым планом, в других – художественный и документальный материал синтезируются в рамках единого действия.

Документальный материал является основой, отталкиваясь от которой сценарист создает новый образ. То есть сценарий театрализованных представлений на документально-публицистическом материале - это не иллюстрация тех или иных фактов, документов, разбавленных песнями, танцами и стихотворениями, а именно синтез художественного вымысла и действительности, рождающий новое, неповторимое действие.

Использованные в создании сценария театрализованных представлений на документально-публицистическом материале реальные цифры и документы, подлинные вещи и фонограммы, видеоматериалы несомненно вызывают живой интерес аудитории, но реальные герои, непосредственные участники тех событий, которым посвящено представление во много раз усиливают эмоциональное воздействие эпизода. Таким образом, перечень документального материала по праву дополнят герои жизненных событий и подлинные исторические памятные места. Часто место действия само становится главным действующим лицом театрализованного представления. Помимо природных и архитектурных особенностей площадки, помимо времени дня и года, огромную роль здесь играет вызываемые данным местом исторические ассоциации.

Для того, чтобы определенные документальные, публицистические материалы, исторические места, конкретные люди стали основой сценарно-режиссерского замысла необходимо достаточно глубоко изучить и проанализировать жизнь и деятельность конкретной человеческой общности, профессии, реального героя, коллектива, города, области и т.п.

Отбор материала – важный этап в работе сценариста. До рождения режиссерского замысла еще неизвестно, что из конкретного объема накопленного документального и публицистического материала может и должно войти в сценарий будущего представления.

#### **Вопросы для самопроверки:**

1. Раскройте особенности театрализованного представления на документально-публицистическом материале.
2. Раскройте специфику работы над сценарием театрализованного представления на документально-публицистическом материале.

#### **Практическая работа № 99-118.**

**Тема 1.28.** Основные этапы работы режиссера над постановкой тематического вечера. **Тема 1.29.** Работа режиссера с «реальным героем вечера, с группой реальных героев». **Тема 1.30.** Работа режиссера-постановщика с ведущими и постановочной группой.

**Цель:** Научиться работать над воплощением тематического вечера.

В результате выполнения практических заданий студент

освоит:

- специфику написания сценария тематического вечера;
- специфику работы над организацией тематического вечера;

- законы композиционного построения тематического театрализованного вечера;  
научится:

- использовать разнообразные средства воздействия в тематическом вечере;
- разрабатывать сценарий тематического вечера;
- работать с исполнителями над организацией тематического вечера.

**Задания:**

1. Работа режиссера-постановщика над замыслом тематического вечера.
2. Составление плана и модели будущего театрализованного представления.
3. Определение актуальности темы, идеи, сверхзадачи.
4. Определение наличия документального сюжета.
5. Раскрытие темы через реальных героев.
6. Определение содержания тематического вечера (спортивный, социальный, политический, этический, эстетический).
7. Определение жанра тематического вечера (вечер-рассказ, вечер-портрет, вечер-митинг, вечер ритуал).
8. Организация инициативной группы: творческая, информационная.
9. Распределение обязанностей по подготовке вечера (написания приказа по подготовке и обеспечению мероприятия)
10. Сбор документального материала тематического вечера.
11. Составление сценарного плана и сценария тематического вечера.
12. Составление световой и музыкальной партитур тематического вечера.
13. Написание графика репетиций тематического вечера.
14. Проведение репетиций тематического вечера.
15. Проведение и анализ тематического вечера.
16. Работа над выбором реального героя.
17. Заочное знакомство, беседы-интервью, задачи поставленные режиссером-постановщиком перед героем-участником.
18. Сбор материала по реальным героям.
19. Организация художественного и публицистического материала (от события к событию).
20. Развитие сюжета в сценарии тематического вечера, определение и разработка конфликта.
21. Работа над мизансценическим расположением реального героя.
22. Работа с реальным героем (репетиции выступления на сцене).
23. Работа над монтажом видеоряда и документального материала о реальном герое.
24. Определение требований к ведущим тематического вечера.
25. Работа над словесным действием ведущего тематического вечера.
26. Работа над образом ведущего тематического вечера.
27. Работа над текстом ведущего тематического вечера, подбор вопросов и ответов для ведущих.
28. Организация постановочной группы.
29. Разработка монтажного листа программы и мероприятия.
30. Разработка монтажного листа программы для ведущих.
31. Организация репетиционного процесса для ведущих (музыкальная и монтировочная).
32. Организация репетиционного процесса для творческих коллективов.
33. Работа с художником по свету над монтажным листом.
34. Работа с технической группой сцены.
35. Работа со звукооператором над монтажным листом тематического вечера.
36. Организация общих прогонных репетиций.
37. Реализация мероприятия на зрителя.
38. Анализ проведенного мероприятия.

**Методические рекомендации**

### *Тематический вечер как вид театрализованного представления.*

Тематический вечер представляет собой массовое мероприятие, посвященное той или иной теме, которое строится по определенной программе в рамках одного вечера. Это коллективное действие людей, способствующее удовлетворению и развитию потребности личности в социальном общении, в информации об окружающей действительности, в овладении способами социальной деятельности и разностороннем участии в ней, в социальном признании, в творчестве.

Тематический вечер – вид театрализованного представления (зрелища), отличающийся общественной значимостью затрагиваемых тем, органическим слиянием художественно-образного с документальным материалом и их драматургической разработкой.

Содержанием тематического театрализованного вечера является общественная жизнь и быт людей, их напряженный, созидательный труд, чувства и стремления, отраженные в конкретных проявлениях и событиях, в жизненных конфликтах, пропаганда достижений человеческой мысли в сфере экономики, политики, науки, техники, литературы, искусства. Основное методическое требование к тематическому театрализованному вечеру – раскрытие темы через призму конкретного человека, его мироощущение, эмоции, действия.

В задачах тематического вечера всегда присутствуют две важнейшие линии – информационно-логическая и эмоционально-образная. Однако, обязательно присутствуя на любом вечере, эти две линии могут быть не слиты органически в единое целое, а прослеживаться в отдельных его частях. В торжественной или деловой части может быть сосредоточена, вся новая информация, а в художественной и массовой человек получит возможность отдохнуть, встретиться с героями любимых произведений искусства. Преобладание той или иной части формирует тип тематического вечера. Если центральное место в нем занимает информационная часть, то мы можем отнести такой вечер к разряду торжественных заседаний, митингов, вечеров науки и техники. Если преобладает художественная часть, то это может быть вечер-концерт, литературный, музыкальный или киновечер. Если же отдано предпочтение массовой части, то вечер относится к вечерам отдыха, танцев.

Диапазон тематического вечера очень широк. Он может представлять собой простейшее иллюстративное соединение информационно-логического и эмоционально-образного начал, но может перерости в синтетическое театрализованное массовое представление. Это театрализованный тематический вечер или массовое представление. Любой тематический вечер, какова бы ни была степень его театрализации, требует, чтобы в его основе лежала социально важная и близкая аудитории тема. Практика проведения массовых театрализованных мероприятий показывает, что тематические вечера играют важную роль в решении следующих основных задач:

формирование основ научного мировоззрения и идейной; убежденности человека;

воспитание нравственных качеств личности;

формирование эстетического отношения к действительности;

воспитание общественной активности;

стимулирование всестороннего развития личности.

Решению этих задач соответствуют и основные направления тематики таких вечеров, среди которых можно выделить следующие:

- вечера, посвященные пропаганде идей;

- вечера, посвященные выдающимся достижениям науки и техники, пропаганде передового производственного опыта;

- вечера, посвященные традициям русского народа;

- вечера, посвященные достижениям культуры.

Тематический вечер – по форме многожанровое явление, дающее простор творчеству, инициативе, выдумке. К наиболее распространенным жанрам тематического вечера относятся: вечер-рассказ, вечер-репорт, вечер-портрет, вечер-митинг, вечер-ритуал,

тематический киновечер и др.

#### *Сценарий тематического вечера.*

В основе тематического вечера обязательно должен лежать сценарий, т.е. подробная литературная разработка содержания тематического вечера, в которой в строгой последовательности излагаются отдельные элементы действия, раскрывается тема, показаны авторские переходы от одной части действия к другой, приводится примерное направление всех публицистических выступлений, вносятся используемые художественные произведения или отрывки из них, предусматриваются средства повышения активности участников, оформление и специальное оборудование помещений. **Тема** – круг жизненных явлений, отобранных и освещенных автором в сценарии.

Другими словами, тема - это то, о чем автор хочет рассказать участникам вечера.

**Идея** – основной вывод, основная мысль, авторская оценка изображаемых в сценарии событий. Идея - это то, ради чего проводится вечер. На основе идеи решаются методические вопросы.

Идея сценария, ставшая точкой зрения автора, служит стержнем для подбора документального и художественного материала, представляет конфликт, композицию, образный строй, подбор выступающих. Нечеткость идеи, как правило, оборачивается нечеткостью сценария, его основных смысловых акцентов. Иногда получается так, что вечера, посвященные Великой Отечественной войне, если в них недостаточно продуманна идея героизма советского народа, эстафеты боевых традиций, делают акцент лишь на тяжелые потери, понесенные нашим народом в войне.

Тема обычно задана с самого начала, а к идее, как общему главному выводу, сценарист и режиссер должны подвести участников и зрителей театрализованного действия. Типичная ошибка некоторых практических работников состоит в том, что они нередко стараются подать идею в готовом виде с самого начала тематического вечера. Между тем задача в том, чтобы пробудить активное восприятие действия, заставить каждого как бы включиться в события и самому осмыслить идею, которой подчинено развитие действия. В этом творческом процессе зритель становится соучастником массового мероприятия.

Тема и идея неразрывно связаны друг с другом и в совокупности создают идейно-тематическую основу сценария. Однако для создания сценария, как и всякого литературного произведения, определить его тему еще не достаточно. Мы уже говорили о том, что в представлении нельзя рассказывать что-либо вообще - о войне, о пятилетке. Зрителей не удовлетворяет отвлеченный рассказ, оборачивающийся нередко громкой фразой. В сценариях зачастую отсутствует конкретный сюжет, т.е. основные, развивающиеся по ходу действия события, цепь событий, построенные на конфликте. Поиски яркого, интересного сюжета - неотъемлемая часть работы над сценарием, важное требование к драматургии. Избрав сюжет для массового мероприятия, нужно организовать художественный и публицистический материал так, чтобы сюжет развивался от события к событию, в сценическом действии.

Тематический вечер - это идейно и сюжетно организованное единство, связная цепь устных выступлений, действий, зрительных образов, слитых в рамках сюжета сценарно-режиссерским замыслом.

Развитие сюжета в сценарии тематического вечера невозможно без определения и разработки конфликта. Он может выражаться в преодолении людьми трудностей, препятствий при достижении определенных целей. Например, в литературном сценарии театрализованного вечера «Поворот судьбы», посвященному 60-летию А.И. Лысенко, лежал конфликт между хранительницами вдохновения А.И. Лысенко. Кто из хранительниц вдохновения будет первооткрывателем вече ра, и какой этап в жизни юбиляра был более значим. В итоге хранительницы приходят к выводу, что все этапы жизни были важны и помогли ему сформироваться гармонично развитой личностью и выйти на профессиональную дорогу жизни.

Но вот выбрана тема сценария, определена идея, найден сюжет. Как работать над сценарием дальше? Следующим шагом становится разработка композиции будущего сценария, то есть реализация конфликта, развитие сюжета в сценическом действии. Композиция есть организация действия, а значит, и соответствующее расположение материала.

В начале сценария необходима экспозиция, которая погружает зрителя в атмосферу будущего представления. Так же приходящих гостей встречали хранительницы вдохновения, которые своим образом и настроением вводили зрителя в предстоящую атмосферу праздника. После этого следует пролог т. е. короткий рассказ о событиях, предшествовавших возникновению конфликта, вызвавших его. Пролог в сценарии обычно перерастает в завязку. Пролог и завязка должны быть предельно четкими, лаконичными. Они несут большую психологическую нагрузку, так как сосредоточивают внимание зрителя, подготавливают его к восприятию действия, настраивают на определенный лад. В сценарии тематического вечера Повороты судьбы пролог состоял в том, что хранительницы вдохновения представляли зрителю Дворце Вдохновения где хранятся тайны всех поворотов судьбы удивительной личности: педагога, литератора, математика, музыканта, администратора, общественного деятеля-директора Орловского издательства «Вешние воды» Александра Ивановича Лысенко. В завязке конфликт начинался с того, что хранительницы вдохновения решали какой этап в жизни юбиляра был более значим и кто из них будет первооткрывателем вечера.

Следующая часть сценарной композиции - основное действие, т. е. изображение процесса борьбы, ее перипетий, цепи событий и столкновений, в которых решается конфликт. Основное действие обычно распадается на цепь взаимосвязанных и взаимообусловленных эпизодов. Каждый из них имеет свою логику, свою внутреннюю композицию, через которую красной нитью проходят идея и тема сценария. Например, в сценарии тематического вечера Повороты судьбы следующая после экспозиции часть состояла из таких эпизодов: Тропинки юности, театральные вершины, в стихии «Вешних вод»

Действие в сценарии подчиняется следующим основным методическим требованиям:

**Строгая логичность построения сюжета и развития конфликта.** Каждый эпизод сценария должен быть логически обусловлен, связан смысловыми мостиками с предыдущим и последующим. Заметим, однако, что логичность совсем не обязательно должна означать хронологическую последовательность, как это часто понимается авторами сценариев.

**Постепенное нарастание действия.** Заданное экспозицией-завязкой действие должно развиваться по нарастающей линии к кульминации и развязке.

**Законченность каждого отдельного эпизода.** Сценарий всегда состоит из эпизодов. Каждый из них обладает внутренней логикой построения и должен быть обязательно закончен, прежде чем начинается, другой. В миниатюре каждый эпизод должен повторить все элементы сценария, законченную композицию.

**Действие обязательно должно быть подведено к кульминации,** т. е. к наивысшей его точке. В момент кульминации наиболее концентрированное выражение находит идея театрализованного представления.

**После кульминации должна следовать развязка - финал действия.** Это весьма важная часть композиции, ее отсутствие или незавершенность оставляет ощущение неоконченности всего мероприятия. Финал несет особую смысловую нагрузку, так как является наиболее выгодным моментом для максимального проявления активности участников массового мероприятия. Распространенной формой финала в массовом мероприятии являются объединенное выступление на сцене всех исполнителей, коллективное массовое пение, принятие письма, клятвы, обращения.

Чтобы подобранный материал не представлял собой рваного монтажа, не страдал бы излишней пестротой, был стройным произведением, важно **обрабатывать стыки**

**между эпизодами.** Удачный монтаж создает ощущение целостности, слитности двух совершенно разных элементов: песни и кинокадров, музыки и драматургического фрагмента, сливает воедино художественную иллюстрацию и документальное выступление. Умение монтировать разнообразный материал в единое целостное произведение - это важнейший навык сценариста.

*Законы композиционного построения тематического театрализованного вечера.*

Определенность и ясность выбранной темы тематического вечера неразрывно связаны с идеей, постановкой проблемы, требующей ответа на вопрос "что я хочу сказать зрителям?" Какое отношение у него (зрителя) сформируется от увиденного и услышанного, то есть, ради чего и с какой целью раскрывается автором тема и каково будет ее воздействие на зрителя?

Поиски яркого, интересного сюжета - неотъемлемая часть работы над мероприятием, важное требование драматургии и режиссуры театрализованных представлений и праздников.

Тема и идея -это тот стержень, который крепко держит основной смысл театрализованного тематического вечера в одном русле, не давая ему растворяться в побочных темах и проблемах, а, наоборот, соединяя их в единое целое, углубляя основную тему и идею, усиливая впечатление при восприятии.

**Законы целостности**, взаимосвязи и соподчиненности частей целому. Специфическая особенность режиссуры тематического театрализованного вечера, выражющаяся в поэпизодном построении, обусловлена не прихотью режиссёра, а объективной необходимостью наиболее полно раскрыть тему и идею.

Композиционная целостность тематического театрализованного вечера не сводится к простой сумме эпизодов, а достигается прежде всего за счет объективно необходимого их количества, наиболее полно раскрывающих авторский замысел, а также преемственной тематической связью между ними. В композиционном построении театрализованного тематического вечера именно найденный сюжетный ход - художественный прием - делает тематический театрализованный вечер неповторимым и оригинальным.

**Закон контрастности** является важнейшей творческой опорой в отборе и композиционном построении сценарного материала. В основе композиционного построения материала по контрасту лежит стремление показать факты, явления, процессы окружающей действительности в противоречии, в конфликтном отношении друг к другу. Это обеспечивает наличие конфликта в сценарии, позволяет активизировать мышление зрительской аудитории, придать культурно -досуговой программе ярко выраженный художественно-публицистический характер.

**Закон подчиненности** всех выразительных средств идейному замыслу - одна из самых труднейших задач, которую решает сценарист при создании тематического вечера. Реализовать замысел в содержании - значит, так отобрать сценарный материал и так его композиционно выстроить, чтобы все средства идейно-эмоциональной выразительности раскрыли идею, авторскую позицию.

**Закон соразмерности** при работе над материалом тематического вечера базируется на неограниченных возможностях при поиске материала. Событие, его масштаб и содержательная направленность определяют "границы" отбора материала. Изучая проблему, режиссёр из массы материала отбирает только тот, который в большей степени отвечает его творческому замыслу. И здесь в силу вступают такие важные творческие качества сценариста, как чувство меры, творческая интуиция.

Нетрадиционность, неординарность режиссерского замысла становится, как правило, мощным импульсом к свежему самостоятельному творчеству. Режиссерская мысль остается бесплодной, если она не обрела органического существования в исполнителях. Если в процессе подготовки постановки не наступает минута взаимного зажигания, не возникает вспышка, постановка остается мертвой, как бы оригинально она ни была задумана. Зачастую театрализованные тематические вечера проводятся по

шаблону, их характеризует повторяемость содержания, стандартность методики. Одна из причин этих негативных явлений кроется в недостаточной изученности конкретных социальных потребностей, вызывающих в жизни тот или иной праздник и предопределяющих форму его проведения. В научно-методическом осмыслиении и практической организации праздников работники культуры пользуются, порой, их собирательным образом, не учитывая при этом специфики каждого конкретного праздника и его аудитории, не опираются на изучение потребностей отдельных социально-демографических групп населения, связанных с тем или иным праздником. Все это позволяет говорить об определенной недооценке театрализованного тематического вечера как комплексного социального и культурного явления, а также об одностороннем подходе к их изучению, разрывающем органичную связь социально-педагогической и художественно-эстетической стороны.

**Вопросы для самопроверки:**

1. Раскройте специфику разработки сценария тематического вечера.

**Практическая работа № 119-133.**

**Тема 1.31.** Особенности работы над постановкой народных календарных обрядов.

**Тема 1.32.** Семейно-бытовые обряды.

**Тема 1.33.** Организация современных форм культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений.

**Цель:** Научиться работать над воплощением театрализованного обряда.

В результате выполнения практических заданий студент

освоит:

- методические требования к подготовке театрализованного обряда;

научится:

- разрабатывать сценарий театрализованного обряда;

- работать с исполнителями над организацией театрализованного обряда.

**Задания:**

1. Анализ особенностей режиссуры обряда.

2. Определение типа обрядового действия.

3. Работа над режиссерскими приемами в постановке обрядового действия.

4. Работа над режиссерским замыслом: герои обряда, изучение социальных и нравственных позиций.

5. Подбор выразительных средств и ритуальных действий.

6. Анализ особенностей режиссуры ритуала

7. Работа с ведущими.

8. Работа над режиссурой эпизода: как законченный фрагмент обряда с образным ритуальным действием.

9. Анализ традиционных народно-этнографических обрядов.

10. Характеристика календарных обрядов в празднично-годовом цикле.

11. Изучение традиционной обрядовой праздничной народной культуры края.

12. Характеристика действенно-заклинательной основы композиции обряда.

13. Характеристика речитативно-песенного характера исполнения обряда.

14. Характеристика элементов кукольной сценографии и тотемного костюмирования.

15. Работа над режиссерской разработкой театрализованного представления на основе народных календарных обрядов.

16. Работа над особенностями исполнения обряда: действенно-конфликтная основа.

17. Работа над особенностями исполнения обряда: сочетание элементов представления и переживания.

18. Работа над особенностями исполнения обряда: элементы натурализма в сценах общения, четкая установленная последовательность в смене действий.

19. Работа режиссера-постановщика с историческим и фольклорным материалом.

20. Особенности составления композиции обряда.

21. Особенности выразительных средств в постановке семейно-бытовых обрядов.
22. Работа над выбором символов, ритуальных действий гражданских обрядов.
23. Проработка логического построения церемоний, ритуалов.
24. Выбор выразительных и аудиовизуальных средств.
25. Анализ специфики современных обрядов и ритуалов.
26. Работа режиссера-постановщика с участниками обряда.

#### **Методические рекомендации**

Обряд – наивысшая форма традиционной культуры, симфоническая природа, обрядовые действия всегда выступают, как символ

Обряд требует жестокого стереотипа действий, соблюдение установленных ритуалов. Всякая «отсебячина» в постановке обряда разрушает его смысл

Обряд может быть самостоятельным и так же частью большого праздника.

Обряд, как и праздник связан с переломным этапом в жизни природы, общества, человека. Именно эти моменты выражены в конкретных театрализованных праздниках и обрядах, создают специфическую праздничность.

Окраска праздников и обрядов, что оказывает важное влияние на выбор жанра театрализованного действия.

Здесь очень важно, чтобы театрализованное действие в обряде не расходилось с реальной основой, и оно должно вызывать коллективную, эмоциональную реакцию зрителя.

Обряд, как и праздник выступает как существенный фактор самореализации личности. Трансляция духовных ценностей как средство обеспеченности, преемственности поколений, передачи традиций

Обряд – художественное осмысление важного события. Ритуал – кульминация обряда, которая каким – либо образом переиначивает ситуацию.

Всех участников свадебного обряда можно условно разделить на непосредственных участников (члены рода жениха и невесты), соучастников (исполнителей ролей свадебного обряда) и потребителей (зрелищное потребление обряда со стороны лиц, не имеющих ролей).

Свадьба, с одной стороны, организуется как личный праздник молодоженов, а с другой как праздник коллектива, состоящий из родных, друзей и товарищей.

Родился новый театр – театр свадебного торжества, главным действующим лицом которого стали все участники. Специфическое искусство сценаристов, актеров и режиссера такого рода театрализованного представления состоит именно в том, чтобы заразить, заставить действовать собравшихся людей, а не разыгрывать что-либо за них.

Игровые моменты присутствуют у нас в самом обрядовом действии, сопровождая обряд, выступая как существенный компонент его (распиливание первого бревна – «все пополам», появление волшебного сундука для подарков, разламывание каравая).

Обряд обращается к «высшим нервным центрам», и здесь совершенно недопустима фальш. Обряды дошедшие до нас через века, претерпевали много изменений, но изжившие себя формы, порой еще имеют место, мешая нам, вступая в противоречие живыми потребностями современного человека. Использование старых форм возможно только в тех случаях, когда их переосмысливание целесообразно и не вызывает существенных возражений.

Замечательным средством организации обряда выступает искусство. Именно свадебное торжество дает возможность синтезировать, соединять различные виды искусства в единое театрализованное действие. И как важно, чтобы все эти средства были поданы профессионально. Здесь ничего не может быть плакатного, все должно идти от сердца. Даже импровизация должна воздействовать эмоционально.

Часто мы слышим такие слова «свадьба – это таинство». Почему мол интимное торжество должно быть публичным? Причем тут посторонние лица – актеры? Следует отметить, что мы учитываем это очень важное обстоятельство. Не заорганизовать торжество и не лишить его интимного семейного характера, не превратить в

обыкновенный штамп – в этом наша задача.

С одной стороны – обряд должен быть массовым и традиционным, то есть иметь закрепленные части театрализованного действия, переходящие без изменения из свадьбы в свадьбу, а с другой стороны – должен быть импровизационным, так как каждый раз в нем участвуют разные люди.

Сценарист успешно решает важную задачу: на основе изучения стационарных свадебных обрядов старается сделать вариант (естественно, экспериментальный) нового современного обряда свадьбы, как радостного праздника не только юбиляров и молодоженов, но и их родственников, друзей, товарищей по работе, однополчан, земляков.

Сценарий предусматривает при этом две линии действия:

А) проявление инициативы и импровизации со стороны родственников, друзей, товарищей по работе под руководством опытных культпросветработников – режиссеров «зала свадебного торжества», которые располагают набором художественных и театрализованных поздравлений, тостов, подарков, шуточных и юмористических текстов (в каркасном варианте).

Б) ведение и организация свадебного действия исполнителями «зала» (распорядителем свадьбы, художественно-концертной бригадой, оркестром).

Обе линии объединены сценарием, относящимся непосредственно к той или иной паре с учетом ее особенностей - биографии, возраста, специфики основной работы, национальных особенностей и т.д.

Сценарий предусматривает использование ряда элементов свадебной символики, в частности – ритуальных лент, свадебных медалей, сувениров, значков, вручаемых юбилярам и гостям.

Об эффективности разработки театрализованного свадебного торжества говорит общественный резонанс работы экспериментального зала, многочисленные отзывы центральной и местной печати, отклики участников, зафиксированные в книге отзывов:

«Мы, студенты Высшей профсоюзной школы культуры, посетили ваш великолепный дом и были поражены впечатляющим уровнем КПР. Мы почерпнули здесь больше, чем на самых лучших лекциях, и считаем, что ваш опыт, дорогие товарищи, должен быть известен всей стране и специально изучается в вузах культуры. Участники студенческой научно-исследовательской лаборатории ВПШК».

«Я прожил 70 лет. И вот сегодня мне посчастливилось быть на свадьбе, которая произвела на меня огромное впечатление. Здесь сказка сочетается с жизнью, старые русские обычаи - с современным торжеством. Советская власть дала нам возможность так торжественно справлять современные свадьбы».

«Все, что сегодня с нами произошло, похоже на чудесную сказку. Этот день запомнится на всю жизнь. Мы были очень тронуты той семейной обстановкой, которая окружала нас во время всего торжества. Чувствуется, что артистами и ведущей проделана большая работа для того, чтобы люди могли так справить праздник, по-веселиться и отдохнуть. Спасибо организаторам этого представления. Заверяем вас, что серебряную свадьбу будем отмечать только в этом месте. Супруги Ивановы».

Символическим образным воплощением этой мысли становятся стилизованные наковальня и молот. С их помощью юбиляру предлагают выбрать на своеобразной трудовой доске почета свой автограф: «Пусть кувалда трижды отобьет автограф ваш на этой наковальне».

В ритуальной части воссоздается жизненный путь человека, страницы жизни юбиляра становятся зримыми, образными, благодаря таким художественным средствам как фотомонтаж (на экране) и литературно-музыкальная композиция, сопровождающая и эмоционально наполняющая эти кадры.

Ритуальная часть предполагает активное участие всех присутствующих не только в поздравлениях юбиляра, но и в таких игровых ситуациях, как "арка славы", где родные и друзья образуют из разноцветных "воздушных" лент арку, под которой юбиляр проходит к своему почетному месту. Дети юбиляра предлагают ему разрезать золотую ленту как

стартовую в следующее трудовое десятилетие. Жена юбиляра помогает ему одеть стилизованный кузнечный фартук перед тем как он подойдет к наковальне, где от ударов его молота вспыхнет стеклянный световой букет больших цветов, ассоциативно перекликающийся с каменным цветком из сказок Бажова - символом красоты человеческого труда.

**Вопросы для самопроверки:**

1. Раскройте требования к подготовке театрализованного обряда.
2. Раскройте специфику разработки сценария театрализованного обряда.

**Практическая работа № 136-155.**

**Тема 1.35.** Режиссура массовых праздников и театрализованных представлений на открытых площадках.

**Тема 1.36.** Специфические особенности выразительных средств режиссуры массовых театрализованных представлений.

**Тема 1.37.** Режиссерский замысел массового праздника на открытом воздухе.

**Тема 1.38.** Специфические особенности, законы организации и проведения праздника.

**Цель:** Научиться разрабатывать режиссерский замысел массового праздника на открытом воздухе.

В результате выполнения практических заданий студент освоит:

- специфику разработки сценария массового праздника на открытом воздухе;
- специфику работы над организацией массового праздника на открытом воздухе;

научится:

- использовать выразительные средства режиссуры массовых театрализованных представлений;
- разрабатывать сценарий массового праздника на открытом воздухе;
- работать с исполнителями над организацией массового праздника на открытом воздухе.

**Задания:**

1. Выявление функций, специфических особенностей и роли массового праздника в жизни общества.
2. Определение и характеристика видов массового праздника.
3. Определение события праздника.
4. Работа с событийной основой праздника.
5. Работа над идеино-тематической основой праздника.
6. Анализ особенностей разработки сценария массового праздника.
7. Особенности организации массового праздника.
8. Определение общего и особенного в театрализованном представлении и массовом празднике.
9. Определение многообразия средств режиссерской выразительности.
10. Определение взаимосвязи и взаимозависимости образного решения и темы, которые заложены в сценарии праздника.
11. Характеристика специфики открытых сценических площадок.
12. Анализ композиционных особенностей праздника.
13. Анализ выразительных средств режиссуры и особенностей их использования в театрализованных представлениях и праздниках на открытых площадках.
14. Использование ритуальных действий в театрализованных представлениях и праздниках на открытых площадках.
15. Определение реальных героев-участников торжественной части праздника.
16. Темпо-ритмическая композиция праздника.
17. Разработка массовых сцен праздничного действия.
18. Анализ методов и форм использования технических средств на открытых площадках.
19. Характеристика этапов воплощения режиссерского замысла массового праздника.
20. Работа режиссера и сценариста массового праздника.

21. Планировка действия в условиях различных площадок.
22. Определение сквозного хода и монтаж массовых сцен.
23. Выявление особенностей конкретного праздника (по выбору студента).
24. Соответствие режиссерского замысла правде жизни, народным традициям.
25. Идейно-тематическая направленность массового праздника.
26. Разработка режиссерского замысла массового праздника.
27. Составление сценарного плана праздничного действия конкретной площадки и массового праздника.
28. Создание литературного сценария (поиск и отбор художественного и документального материала).
29. Определение особенностей проведения репетиций праздников под открытым небом.
30. Анализ проведения массового праздника под открытым небом.
31. Разработка функций постановочной группы.
32. Определение масштаба зрелища и место его проведения.
33. Характеристика технических возможностей сценических площадок.
34. Характеристика состава артистов, художественных коллективов их количество.
35. Разработка плана подготовки массового зрелища типы работы, задачи и сроки их выполнения.
36. Работа режиссера-постановщика над организацией репетиционного процесса.

#### **Методические рекомендации**

Режиссерский замысел – это видение, это образное понимание идеи, это концепция, изначально связанная с представлением о сценической форме, ее выражающей,- пусть существует она еще вчерне, в наброске, похожая на форму будущего спектакля, как эскиз на законченную картину. В творческих вопросах педантизм неуместен. Рождение замысла – живой процесс, он течет свободно и часто скачками, у каждого режиссера по-разному, по-разному в каждом спектакле.

Второй основной момент – видение массового праздника, образ его, пластическое решение... Например, праздничное, мажорное звучание, чистые ясные голоса, лиющаяся жизнеутверждающая музыка – или тревожно-напряженное звучание, приглушенные голоса, характерные тембры и соответствующая музыка. Как прозвучат кульминации?

Есть ли эпизоды, контрастирующие с основным характером звучания? Важны один-два эпизода, которые станут ключом. Голоса. Каким будет соотношение их тембров? Проявится ли в нем соотношение борющихся сил? Как?

#### *Выразительные средства массового праздника.*

В настоящее время художественные коллективы клубов ищут новые и возрождают забытые формы театрализованных представлений. Поэтическое, документальное и философское звучание таких представлений требует от режиссера знания закономерностей использования иносказательных выразительных средств и их отличия друг от друга. При этом ведущими выразительными средствами, создающими особый язык театрализации, выступают символ, метафора, аллегория, с помощью которых режиссер создает в массовых представлениях полнокровный и многогранный мир эстетических ценностей.

Символ в переводе с греческого означает «знак», причем знак, понятный только определенной группе лиц. (Например, знак рыбы был у первых христиан и служил своеобразным паролем в условиях преследования христиан язычниками). Так в процессе совместной деятельности и общения определенных групп людей или целых обществ вырабатывались условные знаки, за которыми стали предметы, мысли или информация.

Только понимая смысловое содержание знака, мы можем испытывать эмоциональное воздействие. Так непосвященному в таинства знаменитых индийских статуй невозможно будет разгадать смысл храмовых танцев.

Использование символов и ассоциаций в решении каждого эпизода представления помогает поэтическому осмыслению режиссером реального жизненного материала и

созданию на его основе образно-метафорического строя массового театрализованного действия.

**Вопросы для самопроверки:**

1. Раскройте специфику разработки сценария массового праздника на открытом воздухе.
2. Раскройте специфику организации массового праздника на открытом воздухе.

**Практическая работа № 133-135, 156-165.**

**Тема 1.33.** Организация современных форм культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений.

**Тема 1.34.** Карнавалы и шествия. Презентация и аукцион.

**Тема 1.39.** Режиссерско-организационная работа над корпоративными мероприятиями.

**Цель:** Овладеть навыком организации культурно-массового мероприятия и театрализованного представления.

В результате выполнения практических заданий студент

освоит:

- специфику написания сценария культурно-массового мероприятия и театрализованного представления;
- специфику работы над организацией форм культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений;
- методику работы над режиссерским замыслом;

научится:

- использовать выразительные средства режиссуры массовых театрализованных представлений;
- разрабатывать сценарий форм культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений;
- разрабатывать режиссерский замысел культурно-массового мероприятия и театрализованного представления.

**Задания:**

1. Характеристика видов шоу программ.
2. Анализ зрелищности, музыкальности, использования ярких декораций и спецэффектов в шоу программах.
3. Определение отличительных особенностей шоу: активизация зрителя, создание иллюзии, что все зависит от его голоса, выбора или отзыва.
4. Работа ведущих (общение со зрителем, ответы на вопросы интервью, неожиданные повороты, эпатирующие ситуации).
5. Определение специфики и жанра карнавального шествия.
6. Характеристика специфических особенностей жанра и работы режиссера-постановщика над построением карнавальных шествий.
7. Работа режиссера-постановщика над построением карнавальных шествий.
8. Характеристика видов культурно-досуговых мероприятий.
9. Работа с ведущим культурно-массовых мероприятий рекламно-коммерческого характера.
10. Специфические особенности работы над сценарием культурно-массового мероприятия рекламного характера.
11. Изучение комплекса мероприятий по созданию корпоративных и массовых событий.
12. Определение вида и жанровой формы корпоративных мероприятий.
13. Анализ корпоративных мероприятий.

**Методические рекомендации**

*Этапы работы над режиссерским замыслом в театрализованном представлении.*

**Замысел** – предвосхищение будущего произведения, его первое проявление в сознании художника. Замысел - главное условие полноценного творчества в любом виде искусства. Зародившийся замысел побуждает работать над его конкретизацией и

воплощением. Метод, с которого начинается творческий процесс отбора изобразительных средств, посредством которых воплощается тема и идея сценария. Замысел - результат организации умственного процесса формирования представления методом разведки умом и действием. Какой бы сценарий ни предстояло написать, работа над ним начинается с формирования замысла. **Замысел сценария** – это внутреннее представление о будущей драматургической разработке праздничного действия. Процесс его формирования условно можно разделить на три этапа.

**Первый этап.** Определение *темы*, в самом общем виде (определяет праздничный календарь). Определение – *вида театрализованного представления*. Будет ли это театрализованный концерт, эстрадное обозрение или тематический вечер, ибо форма торжества определяется праздничными традициями или пожеланиями заказчика. И, наконец, *место проведения* (сцена дворца культуры или: городская площадь, банкетный зал или лесная поляна) и будущие участники – *зрители*. Не так уж и мало, чтобы фантазия сценариста включалась в работу.

**Второй этап. Конкретизация основных элементов замысла. Создание сценарного плана.** Правильно и точно названная тема, подобно циркулю, очерчивает круг материала, который необходимо изучить сценаристу. Необходимо определить предмет изображения в празднике, например, международный женский день. Скажем так: жизнь женщин нашего города, – и мы не справимся с обилием материала, но стоит лишь ограничиться рассказом о мастерицах, владеющих тайнами традиционных российских ремесел (вышивка, кружевоплетение и т.д.), как замысел начнет обретать зримые очертания. Понятным становится все: и какую литературу изучать, и кто станет реальным героем, и какие художественные коллективы примут участие в празднике.

Существуют два способа развертывания темы. Диахронный (от греч. *dia* - через, сквозь и *chronos* - время) и синхронный/ (греч. *syn* - вместе и *chronos* - время).

Конкретизируя тему, сценарист, как правило, сталкивается с некой социальной-нравственной проблемой (от греч. *problema* - задача) - противоречием, которое в данный момент, при данных обстоятельствах неразрешимо. А любое противоречие предполагает, как минимум, две точки зрения. И эти точки зрения есть ничто иное, как основание будущего *драматургического конфликта* (от лат. *conflictus* - столкновение).

Драматургический конфликт – это столкновение действующих лиц при осуществлении ими своих жизненных задач. Автор замысла занимает в конфликте определенную сторону. Он выносит некое нравственное суждение о предмете изображения. И это суждение принято называть *идеей* (греч. *idea* - понятие, представление) сценария.

Как уже отмечалось, в рамках одного праздника могут присутствовать не только фрагменты всех видов искусств от музыки до живописи, от хореографии до архитектуры, но и документ в различных видах от выступления реального героя до кадров кинохроники. Сочетание *художественного, документального и реального*, скажем, посадка деревьев, парад техники и т.п. – главный признак драматургии праздничного действия. Разновидовый, разножанровый, разностилевой материал требует определенного способа объединения, поэтому важнейшим элементом замысла является *сценарный ход*. Это прием, который на основе какого-либо конструктивного принципа организует материал и придает ему смысловую и художественную целостность.

Сценарий в воображении пишущего начнет вырисовываться только с появлением *выразительных средств* в каждом из намеченных эпизодов.

**Второй этап разработки замысла сценария заканчивается составлением плана.** План сценария – это перечень эпизодов с кратким описанием их содержания, определением основных выразительных средств в смысловом и художественном контексте сценарного хода.

**Третий этап. Окончательное оформление замысла.**

**Вопросы для самопроверки:**

1. Охарактеризуйте этапы работы над режиссерским замыслом.

**Практическая работа № 166-198.**

**Тема 1.40.** Постановочный план культурно-массового мероприятия и театрализованного представления.

**Тема 1.41.** Реализация режиссерского замысла.

**Тема 1.42.** Воплощение культурно-массового мероприятия или театрализованного представления.

**Цель:** Овладеть навыком составления постановочного плана и освоить способы реализации культурно-массового мероприятия или театрализованного представления.

В результате выполнения практических заданий студент освоит:

- специфику разработки сценария культурно-массового мероприятия и театрализованного представления;
- специфику работы над организацией форм культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений;
- методику работы над режиссерским замыслом;
- методы составления постановочного плана;

научится:

- использовать выразительные средства режиссуры массовых театрализованных представлений;
- разрабатывать сценарий культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений;
- разрабатывать режиссерский замысел культурно-массового мероприятия и театрализованного представления.

**Задания:**

1. Характеристика содержания постановочного плана театрализованного представления.
2. Характеристика сценографического решения постановочного плана театрализованного представления.
3. Разработка монтажного листа постановочного плана театрализованного представления.
4. Разработка световой партитуры постановочного плана театрализованного представления.
5. Разработка музыкальной партитуры постановочного плана театрализованного представления.
6. Разработка графика репетиций театрализованного представления.
7. Разработка плана подготовки и проведения театрализованного представления.
8. Характеристика содержания постановочного плана культурно-массового мероприятия.
9. Разработка идеино-тематического содержания культурно-массового мероприятия.
10. Характеристика организации реального действия постановочного плана культурно-массового мероприятия.
11. Разработка пространственного решения постановочного плана культурно-массового мероприятия.
12. Оформление постановочного плана практической части квалификационной работы.
13. Работа над застольным собеседованием.
14. Работа над застольными репетициями.
15. Работа над текстом: внутреннее видение, подтекст.
16. Овладение словесным действием.
17. Работа над репетициями в выгородке.
18. Фантазирование мизансценирования.
19. Работа режиссера-постановщика с исполнителями.
20. Изучение и подбор форм режиссерских заданий.
21. Предварительная подготовка репетиций и творческая импровизация.
22. Работа на сцене: прогонные и монтировочные репетиции.

23. Сведение эпизодов в единое целое.
24. Работа над выразительными средствами: музыка, свет, шумы.
25. Работа со вспомогательными службами.
26. Разработка массовых сцен, эпизодов, номеров.
27. Организация обсуждения представления.
28. Определение места, ритма, и протяженности массовых сцен.
29. Взаимодействие между массовыми эпизодами и индивидуальными номерами.
30. Разработка и отбор выразительных средств к данному мероприятию.
31. Постановка и воплощение театрализованного представления.
32. Определение плана работы с постановочной группой.
33. Поиск художественной целостности театрализованного представления.
34. Объединение номеров различных жанров в композицию.
35. Отработка фрагментов коллективами на месте представления.
36. Работа режиссера-постановщика с ассистентами, закрепленными за каждым коллективом.
37. Организационно-творческая работа с профессиональными и любительскими коллективами: отбор номеров, задание на создание новых номеров.
38. Укрупнение номера.
39. Организация репетиций.
40. Работа на сцене: прогонные и монтировочные репетиции.
41. Работа над отдельными эпизодами и блоками.
42. Сведение эпизодов в единое целое.
43. Организация непрерывности сценического действия.
44. Введение выразительных средств: музыка, свет, шумы.
45. Работа со вспомогательными службами.
46. Работа над массовыми сценами, эпизодами, номерами.
47. Организация обсуждения представления.
48. Проблема коллективного героя.
49. Индивидуализация групп, ансамблевость.
50. Взаимодействие между массовыми эпизодами и индивидуальными номерами.
51. Работа над воплощением театрализованного представления.

### **Методические рекомендации**

#### *Этапы постановочного плана.*

1. Вступление (монтировка выбора темы театрализованного представления).

В этом разделе указывается мотивировка выбранной темы сценария, ее социально-педагогическое значение для прогнозируемой аудитории.

#### **1. ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ СЦЕНАРИЯ.**

Тема сценария – проблема, которую ставит автор, либо предмет художественного явления автора. Тема должна быть конкретна, кратка и нести в себе 3 основных вопроса: что? где? когда?

Идея сценария – основной вывод, следуемый из сценария. Формулировка идеи отражает определенные причинно-следственные связи, поэтому чаще всего привлекаются грамматические формы: благодаря тому что..., несмотря на то что..., только..., если... и т.д.

Жанр сценария – эмоциональное отношение автора к предмету художественного исследования, реализуемое через систему определенных выразительных средств.

Конфликт – противоборство, противоречие между изображенными в произведении действующими лицами. Т.е. есть носители конфликта, а есть устранители, которые разрушают ситуацию.

#### **2. ДЕЙСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ СЦЕНАРИЯ.**

Сверхзадача представления – конечная цель, ради которой в зрительной аудитории доказывается идея.

Событийный ряд – линия действенных фактов от начала и до конца ТП.

Событие – это действенный факт, который в дальнейшем меняет линию поведения исполнителей и ставит их в обновленные предлагаемые обстоятельства.

Если ТП бессюжетно расписывается эпизодное построение.

Эпизодное построение – как правило, в пределах эпизода находится 1 событие. Всем событиям обычно дается действенное название. (Например: 1.нехватка денег--- 2.решение начать поиск--- 3.реализация)

Эпизод – смысловое продолжение другого.

Сценические задачи исполнителей – действие, его мотивировка и развитие. В нее входят 3 элемента:

1. Что делаю? (действие)
2. Зачем делаю? (цель действия)
3. Как делаю? (приспособления)

Действие и цель носят сознательный характер. Приспособления возникают в процессе живого общения. Количество сцен. задач определяется количеством основных событий. Если ТП бессюжетно событийный ряд и сцен. задачи исполнителей заменяются на эпизодное построение, т.е. дается краткая характеристика каждого эпизода.

## 2. СЦЕНОГРАФИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ.

Планировка декораций – это чертеж расположения на сцен. площадке декораций различных конструкций и других элементов материальной среды. Сцен. площадка рассматривается вся сверху.

Эскиз оформления сцены. Эскиз костюмов.

Эскиз афиши, программы, пригласительного билета.

Светозвуковая партитура.

## 3. ПЛАН ПОДГОТОВКИ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ.

Должен отражать основные этапы работы над ТП:

- Создание оргкомитета и распределение обязанностей.
- Работа над сценарием.
- Застольный период.
- Репетиция в выгородках, прогонные, монтировочные, генеральные репетиции.
- Работа с композитором, художником, хореографом и т.д.
- Сдача (дата премьеры)

## 4. ПРИЕМЫ АКТИВИЗАЦИИ ЗРИТЕЛЬСКОЙ АУДИТОРИИ.

### **Вопросы для самопроверки:**

1. Перечислите этапы работы над режиссерским замыслом.
2. Раскройте составные постановочного плана.